



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Cesar Augusto Garcia Lima

**Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920:
uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário**

Rio de Janeiro

2011

Cesar Augusto Garcia Lima

**Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920:
uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

L732	<p>Lima, Cesar Augusto Garcia. Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário / Cesar Augusto Garcia Lima. – 2011. 156 f.</p> <p>Orientador: José Luís Jobim. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Correspondência - Teses. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Correspondência - Teses. 3. Cartas brasileiras – História e crítica – Teses. 4. Escritores brasileiros – Correspondência - Teses. 5. Modernismo (Literatura) - Brasil - Teses. 6. Semana de Arte Moderna – Teses. I. Jobim, José Luís. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-6(091)</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cesar Augusto Garcia Lima

**Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920:
uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 31 de agosto de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca (Orientador)
Faculdade de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Faculdade de Letras da UERJ

Prof. Dr. Roberto Acízelo
Faculdade de Letras da UERJ

Prof. Dr. Antonio Carlos Secchin
Faculdade de Letras da UFRJ

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A Sri Daya Mata (in memoriam),
a quem um dia escrevi uma carta
e recebi a paz de espírito como resposta.

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor José Luís Jobim, pela disponibilidade em apontar caminhos e soluções no desenvolvimento desta tese, além do apoio proporcionado durante os problemas de saúde enfrentados neste percurso.

Aos professores doutores Celia Pedrosa e Antonio Carlos Secchin, pelas generosas ideias de aprimoramento da pesquisa e do texto na etapa de qualificação.

Aos professores e pesquisadores Julio Castañon Guimarães, Matildes Demétrio Santos e Silvano Santiago, pelo compartilhamento de informações sobre seus estudos da epistolografia de escritores brasileiros.

Ao professor doutor Carlos Alexandre de Carvalho Moreno, pelas valiosas sugestões de redação e abordagem teórica.

Ao professor mestrando Luiz Henrique Araujo, pelas conversas que o cuidado de si pode proporcionar.

Ao psicanalista Ricardo Cavalcante de Oliveira, pelos diálogos sobre os impasses de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade relacionados à minha própria trajetória.

À professora mestra Mariza Silvera, pelo auxílio na revisão.

À advogada Terezinha Passos, pelos esclarecimentos jurídicos sobre a carta.

Aos amigos e familiares, que pacientemente acompanharam os percalços que envolveram a escrita desta tese, na qual também *me escrevo*.

Nacionalismo quer dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional.

Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond de Andrade escrita em 1924. [s/d].

E afinal, não chegamos a nenhum acordo, embora eu, praticamente, esteja a seu lado, e recusando as suas teorias, aceito com entusiasmo as suas criações. Se não estou confuso, o nosso debate (será mesmo um debate?) gira em menos sobre a necessidade de ser brasileiro que sobre os meios de vir a sê-lo.

Carlos Drummond de Andrade, em carta a Mário de Andrade, 30 dez.1924.

RESUMO

LIMA, Cesar Augusto Garcia. *Modos de ser poeta brasileiro nos anos 1920: uma leitura do diálogo epistolar de Carlos & Mário*. 2011. 156f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Esta tese tem como proposta uma leitura de aspiração ensaística da correspondência entre os escritores Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade durante o Modernismo, entre 1924 e 1929, com destaque para a afirmação da identidade do poeta brasileiro em sua relação com o nacionalismo. A correspondência, abordada como diálogo epistolar, é analisada cronologicamente, relacionando os temas propostos à produção artística dos escritores. A troca de opinião sobre originais dos próprios autores é um dos focos da análise do texto, em especial as cartas que envolvem a gênese do livro *Alguma poesia*, publicado por Carlos Drummond de Andrade em 1930. As cartas têm como antecedente o “cuidado de si”, oriundo da cultura greco-romana, exercido pelos antigos filósofos como um exercício espiritual e de reflexão sobre o cotidiano. Desse modo, a partir do convite epistolar de “devotar-se ao Brasil” feito por Mário, Carlos elabora poemas como respostas, em um diálogo que ganha permanência poética.

Palavras-chave: Carta. Poesia. Modernismo. Literatura comparada.

ABSTRACT

This dissertation presents a reading of the correspondence between the writers Carlos Drummond de Andrade and Mario de Andrade from 1924 to 1929, during the Modernism period, highlighting the identity assertion from the Brazilian poet in relation to nationalism. The mentioned correspondence is approached as an epistolary dialogue and it is chronologically analysed relating the topics of literary works of both writers. The exchange of opinions between the writers about their own original texts is one of the focus of the reading presented here, including commentaries about *Alguma poesia*, published in 1930 by Carlos Drummond de Andrade. The letters are associated by the author of this text to the idea of "the care of the self", proposed by Michel Foucault. The writers' epistolary dialogue is determined and associated to their literary production especially considering the poetic work. Therefore from the epistolary invitation done by Mario to devote himself to Brazil, Carlos elaborated poems as answers. These answers remain in his poetry work.

Keywords: Letter. Poetry. Modernism, Comparative literature.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	FUNDAMENTOS RETÓRICOS DA EPISTOLOGRAFIA	13
1.1	Da Retórica à epistolografia: o dizer por escrito	13
1.2	A questão dos gêneros	19
2	A (RE)INVENÇÃO EPISTOLAR DO BRASIL	25
2.1	A “Carta” de Caminha e o início de uma tradição	25
2.2	Cartas jesuíticas: a ambiguidade cultural de uma elite	27
2.3	Gonçalves Dias, matriz do eu lírico nacional.	31
2.4	Álvares de Azevedo, entre a vida e o sonho	34
3	CARLOS & MÁRIO: CARTAS SOBRE IDENTIDADE E NAÇÃO	37
3.1	A Semana de Arte Moderna e a retomada nacionalista na literatura	37
3.2	Cartas entre o público e o privado	42
3.3	Os modos de ser brasileiro	46
3.4	“Noturno de Belo Horizonte”: poema de integração nacional	50
3.5	O fantasma da influência francesa	56
3.6	Cartas de notícias: a vida nos jornais	64
3.7	A amizade além da literatura	70
3.8	O rapaz da cidade e o moço da roça	73
4	CARTAS DA VIDA BESTA E DA METRÓPOLE	80
4.1	Entre Itabira e São Paulo	80
4.2	De um caderno de poemas à prática social	86
4.3	Reparos a uma certa poesia	91

4.4	Os poemas-respostas de Carlos	96
4.5	O jornalismo e a vida social	102
4.6	Da gênese de <i>Macunaíma</i>	105
4.7	Da dor sem consolação e da vida que segue	109
4.8	Amizade e diferenças	111
4.9	Desencanto	115
5	CONCLUSÃO	118
	REFERÊNCIAS	122
	ANEXOS	130

INTRODUÇÃO

A leitura das cartas trocadas entre os poetas Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade é um exercício de estética que possibilita a verificação de propostas e impasses enfrentados por seus autores durante o Modernismo brasileiro. Essa correspondência, que durou 21 anos (entre 1924 e 1945), é estudada aqui como diálogo epistolar em que as vozes dos autores buscam sua marca artística. O recorte definido para este trabalho é o do período entre 1924 e 1929, seus primeiros cinco anos, com destaque para a afirmação da identidade do poeta brasileiro em sua relação com o nacionalismo.

O pedido de Mário de que sua correspondência passiva só fosse divulgada 50 anos depois de sua morte, ou seja, em 1995, fecha o circuito do trânsito de documento pessoal para público. A determinação póstuma de Mário é uma atestação de posse sobre as palavras dirigidas a ele por Carlos, relegando a essa troca epistolar um antecipado caráter de importância. Reunidas, as cartas de ambos em muitos momentos se aproximam do diário íntimo, da autobiografia, da crítica, crônica e do ensaio literário – enfim, atuam na fronteira entre os gêneros e promovem um sub-reptício debate com a história das ideias no Brasil.

São analisadas 91 cartas escritas entre 28 de outubro de 1924 e 19 de novembro de 1929. Três outras cartas, já na década de 1930, redigidas entre 25 de janeiro e 02 de maio de 1930, também são cotejadas (perfazendo o total de 94 missivas). Essas cartas foram incluídas na pesquisa devido a sua gênese nos anos 1920, e a propósito de comentários da publicação do livro *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, considerado, geralmente, como sua estreia oficial nas letras brasileiras, ainda que o autor tenha preparado anteriormente pequenas edições de obras menos importantes, ainda em Belo Horizonte. A correspondência é analisada cronologicamente, dando destaque aos temas que emergem da produção artística dos escritores, mas também dos fatos pessoais que ajudam/ dificultam essa trajetória sem, no entanto, *justificar* a obra pela vida.

Ao iniciarem seu diálogo epistolar, Carlos tinha 22 anos de idade, e Mário acabara de completar 31 anos. Com diferença de idade de quase uma década e de origens diversas, o interiorano Carlos tinha os olhos azuis que a ancestralidade não deixava mentir; já a pele morena de Mário remetia aos trópicos e contrastava com seu espírito cultivado pela urbanidade paulistana. Nesses diálogos por escrito, Carlos se familiariza ao estilo epistolar de Mário, no qual questões de interesse da literatura brasileira surgem no mesmo espaço em que são narradas vitórias e perdas pessoais. O caráter de diálogo se impõe ao leitor como se fosse

um relacionamento espiritual, tendo um deles o papel implícito de mestre (Mário) e o outro atuando como discípulo (Carlos). Ao longo das missivas, isso ganha maior equilíbrio e pode mesmo haver troca de lugares.

O livro que reúne essa correspondência, *Carlos & Mário – Correspondência completa de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade* (SANTIAGO, 2002), ao mesmo tempo uno em sua edição e fragmentado na voz/escrita dos dois escritores, é a base bibliográfica principal da pesquisa, por resumir em letra de imprensa todo o material disponível para o público. Notas do próprio Carlos Drummond de Andrade são incluídas no volume, como parte da edição de *A lição do amigo* (ANDRADE, 1982), em que o autor mineiro publicou algumas cartas de Mário.

Os escritores são citados aqui sempre por seus prenomes, respeitando o título do livro e também o caráter pessoal das cartas, que se amplia em um debate literário e sócio-político. Em outros momentos, para agilizar a leitura, são abreviados como CDA (Carlos Drummond de Andrade) e MA (Mário de Andrade). O livro *Carlos & Mário*, fonte principal de citação das cartas, tem sua referência abreviada para *C&M*.

Em sua organização, esta tese destaca o diálogo epistolar entre os dois autores a partir da motivação brasileira, discutindo parte de sua produção literária em função disso. No capítulo 2, são verificados os fundamentos retóricos da epistolografia, desenvolvida em especial nos mosteiros da atual Itália, e estudados detalhadamente sob a perspectiva de James J. Murphy (2001). Ainda nesse capítulo, no que concerne ao desenvolvimento da carta como instrumento de comunicação, constata-se que a propagação das epístolas nos primeiros séculos do Cristianismo contribuiu de maneira decisiva para o uso da escrita como instrumento de divulgação da mensagem religiosa. A incorporação da epístola de apóstolos à *Bíblia*, em especial Paulo, deu visibilidade à carta. No mesmo capítulo é discutida a questão do gênero a que pertence a carta, com sua origem vinculada aos diálogos do cotidiano, o que é baseado na pesquisa de Mikhail Bakhtin (1997) sobre gêneros do discurso.

Tal discussão sobre gêneros ganha atualidade ao se pensar na indagação contemporânea de que cada obra traz sobre o que é literatura. Dessa maneira, por que não pensar nas cartas de Carlos e Mário, em seu conjunto, como literatura? Mais do que classificar as cartas, esta tese se propõe a verificar como essa correspondência estabelece relações com vários gêneros como a crítica e a própria obra poética de seus autores.

O capítulo 3 se propõe a fazer uma breve retrospectiva da questão da carta no Brasil, desde a Carta, de Pero Vaz de Caminha, em que o país emerge como paraíso na terra e a população indígena como desgarrados da ordem católica, passando pela troca epistolar entre

os jesuítas sobre o país. Também de maneira breve, são abordadas as cartas entre os românticos Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, e o poema “Canção do exílio”, de Dias, surge como matriz do eu lírico nacional, constantemente revista e parodiada.

No capítulo 4, a Semana de Arte Moderna surge como o momento em que o tema nacionalista brasileiro volta à tona. Depois disso, é discutida a questão do público e do privado na correspondência, dando início à análise da correspondência de Carlos e Mário. Os escritores debatem os modos de ser brasileiro e, desde o início, Carlos mostra ser um discípulo curioso e questionador, mas impregnado da influência francesa, outro ponto de discussão do capítulo. Nesse capítulo analisa-se o poema “Noturno de Belo Horizonte” como ponto de partida poético da discussão do caráter brasileiro, assim como a relação entre carta e jornal. A amizade e a literatura são relacionadas e a própria discussão sobre o que é ser brasileiro traz à tona essa inquietação de discutir o sujeito em confronto com o meio.

O capítulo 5 aborda a correspondência de Carlos e Mário a partir de 1926, quando o mineiro passa uma temporada em sua Itabira natal, as diferenças da vida da metrópole e da “vida besta” emergem novamente. É nesse período que o poeta iniciante envia o caderno de poemas “Minha terra tem palmeiras” ao paulista, que consome várias páginas de cartas na análise meticulosa dos versos. O capítulo abre espaço, então, para a relação da correspondência com o cuidado de si, estudado por Michel Foucault (1997) a partir de textos dos antigos filósofos gregos e latinos. Daí em diante, são analisados alguns poemas de CDA publicados em períodos posteriores que poeticamente “respondem” a questões propostas no período.

No mesmo capítulo, a partir do item 5.5, a vida dos dois amigos, em 1927, vira um turbilhão. Carlos volta a Belo Horizonte e trabalha como jornalista; Mário faz a primeira viagem (ao Norte) retratada em *O turista aprendiz*; Carlos perde um filho e ganha uma filha; a amizade epistolar reflete as diferenças estéticas e no jogo social. A publicação de *Alguma poesia*, dedicado por Carlos a Mário, é uma delicada trégua na amizade que será estremecida pelas diferenças políticas ainda em 1930, mas que a sintonia pessoal, até o falecimento de Mário, vai conseguir manter. Outra questão a ser colocada é que a mobilidade entre a discussão sobre a produção literária da época, o trabalho, a vida pública e o pessoal, no entanto, não obliteram a questão da criação literária, seja discutindo a pertinência do Modernismo ou os *modos de ser brasileiro* a partir da influência francesa em nossa cultura.

Em busca (vã?) de uma única teoria para decifrar essas cartas, a melhor opção encontrada foi partir do próprio texto epistolar dos autores, cuja profusão de temas e caráter particular inspiram uma metodologia própria, que acompanhe o exagero de Mário ou a

contenção de Carlos. Assim, as citações das cartas obedecem a grafia e sintaxe em que foram editadas, respeitando as propostas, às vezes idiossincráticas, de Mário, mas tendo sofrido, inevitavelmente, pela atualização ortográfica, várias atualizações.

O caráter privativo da correspondência retorna ao leitor, quando se conhece essa *obra* originalmente fragmentada, mas editorialmente una. À medida em que se lê cada uma dessas cartas recuperam-se a escrita individual, as circunstâncias pessoais de sua redação, o tom veementemente professoral de Mário e a discrição voluntariosa de Carlos. O leitor é devolvido ao sujeito e a sua voz particular, a sua maneira de elaborar os cabeçalhos, de começar a conversa por escrito, de introduzir os assuntos no corpo da carta ou despedir-se. É o retorno ao terreno da composição pessoal na qual se inserem desde assuntos íntimos a questionamentos sobre o papel do cidadão brasileiro e nuances sobre as escolhas estéticas. Ao delimitar a pesquisa sobre esses textos é inevitável legitimar sua publicação. Avaliar esse diálogo entre escritores no contexto da nação agigantada em território e, nos primeiros anos do século XX, em busca de desenvolvimento, expõe a intimidade (ainda que guardados os limites de encenação que toda carta implica) de dois nomes fundamentais para a literatura brasileira na construção de sua identidade durante esse período.

1. FUNDAMENTOS RETÓRICOS DA EPISTOLOGRAFIA

1.1. Da Retórica à Epistolografia: o dizer por escrito

A Epistolografia permite destacar a carta como meio de expressão pública e particular, simbolizando a lenta mudança da sociedade ocidental movida pela oralidade para um mundo autenticado pelo registro escrito. Essa mudança foi impulsionada pelas trocas comerciais e a disseminação da ideia de sujeito, graças principalmente ao ideário da Revolução Francesa. Ao analisar os usos da escrita e focar a questão da correspondência, Roger Chartier observa que o “gesto epistolar é um gesto privilegiado” e a carta é uma espécie de ponte entre o público e o privado “estendida entre o secreto e a sociabilidade” e que, “melhor do qualquer outra forma de expressão, associa o lugar social e a subjetividade” (CHARTIER,1991, p.9).

A questão retórica acompanha essa transição e atinge a interlocução entre dois escritores brasileiros modernos, na medida em que a carta é abordada, como apontado por Boureau, (1991, p.127), como “mecanismo sociocultural aparentemente atemporal” que propicia a ilusão de comunicação universal e permite a troca de missivas entre cidadãos de diferentes níveis políticos, sociais e culturais. A carta, ao mesmo tempo, possibilita um curto-circuito na hierarquia social, dando oportunidade de escrever a um líder político ao mais humilde cidadão, expressando a distinção entre eles, expondo suas diferenças pelo uso do léxico, técnica e criação, que os manuais epistolares buscaram sintetizar. A pesquisa contemporânea da epistolografia pode tornar relevante a investigação sobre esse fenômeno que perpassa a vida literária e em muitos momentos clarifica o processo criativo dos autores envolvidos.

Segundo Barthes (1988), em “L’Ancienne Rhétorique”, escrito a partir do seminário por ele ministrado entre 1964 e 1965, na l’École des Hautes Études, que reuniu sua pesquisa desde a Antiguidade até o século XIX, a Retórica recebeu uma definição tanto funcional quanto técnica, sendo conhecida como arte e conjunto de normas que permitem persuadir e, a longo termo, exprimir-se bem. Surgida na Sicília no século V a.C., por ocasião da formação de júris populares oriundos da disputa de terras, provocada por tiranos, a Retórica foi introduzida na Ática nesse mesmo século, favorecida por disputas judiciárias. O estudo das possibilidades dos meios retóricos de expressão ganha impulso na sociedade grega, tendo especial destaque com a *Arte Retórica*, de Aristóteles (século IV a.C.), na qual são

sistematizadas as bases dos gêneros discursivos, divididos em judicial, deliberativo (de sentido político) e epidítico (de elogio ou censura).

Em *Rhetoric in the middle ages: A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance*, 2001, Murphy organiza um meticuloso levantamento das obras produzidas na Idade Média, que dialogam diretamente com a tradição retórica grega difundida na literatura latina. Em termos estruturais, a Retórica e sua influência na Epistolografia chegaram ao contemporâneo na estrutura de mensagem de correio eletrônico, em que constam a data de envio do texto, destinatário e remetente, ainda que a informalidade tenha influído diretamente na organização interna do e-mail, em que muitas vezes é dispensada a saudação e a assinatura. No capítulo “Ars dictaminis: a arte epistolar”, Murphy dedica-se a investigar a origem e sistematização teórica da arte de escrever cartas em prosa. O pesquisador revaloriza o papel da Retórica nesse processo, identificada principalmente por influência de Quintiliano (século I a.C.) e Cícero (século II a.C.). Quintiliano, um dos primeiros professores de Retórica de Roma, é, aliás, o principal elo entre a Retórica antiga e a *Ars Dictaminis*, sendo frequentemente citado pelos manuais retóricos medievais.

A epistolografia grega, envolta em polêmicas sobre autoria, merece pesquisas específicas que valorizem sua origem a partir da Retórica, com foco em seus pontos de vista artístico e crítico. Em conjunto com o diálogo, a carta pode ser retomada também como um “instrumento de transmissão da doutrina filosófica” e sua primeira citação ocorreu na literatura grega, em uma carta lacrada, que rei Preto dá a Belerofonte com uma mensagem mortal, pedindo a morte do próprio mensageiro, episódio que corresponderia ao tema bíblico citado no Livro de Samuel (TORRE, 2011, p.22-3).

A epistolografia teve tanto destaque entre os gregos que foi feita por eles a primeira coleção de cartas publicadas, a de Aristóteles por Artemón, seguida de outros conjuntos importantes de missivas de Demóstenes, Isócrates e Platão, cuja autenticidade relativa a vários desses documentos é até hoje questionada. A carta VII, tida como de inegável estilo platônico (WILAMOWITZ *apud* TORRE, 2011, p.24), mereceu análise instigante de Michel Foucault (2010a) em um de seus cursos do Collège de France, reunidos no livro *O governo de si e dos outros*.

Murphy (2001) enfatiza a oralidade como expressão máxima da Retórica antiga no período helênico, chamando atenção, no entanto, para referências a mensagens escritas que acompanhavam o anúncio levado a outras terras, por embaixadores e mensageiros diversos. As mensagens eram lidas por esses enviados para seus destinatários, já que a maioria destes não dominava a escrita. Em *Sobre a coroa*, por exemplo, Demóstenes questiona a idoneidade

da *fala* de um desses embaixadores, ao transmitirem suas mensagens, fazendo com que os olhares se voltassem para a *mensagem escrita* (grifo nosso) como atestação do que fora transmitido pelo remetente (DEMÓSTENES *apud* MURPHY, 2001, p.194).

Ainda na Antiguidade, Demetrius organizou um manual de epistolografia com recomendações de como escrever cartas, com a advertência de que a sinceridade, a coerência e a clareza “deviam ser observadas de tal forma que do conjunto ressaltasse uma impressão agradável e singularizante” (SANTOS, 1998, p.27). Esse manual, composto no período entre os séculos II-I a.C, aconselhava, entre outros itens, que a carta fosse escrita como um diálogo mais bem cuidado, com predomínio de “um tom mais ligeiro e de improvisação” (DEMETRIUS *apud* TORRE, 2011, p.32).

No período romano, a carta ganha também conotação subjetiva, sendo incrementada pelo início de um sistema postal, com mensageiros que se assemelhavam aos carteiros contemporâneos, os *tabellari* (CEIA, 2008). A sociabilidade ganhava um sentido requintado, que espelhava “um conceito do cotidiano como digno de registro e de interesse estético” (SANTOS, 1998, p.27). As epístolas, textos organizados em versos, tiveram como precursores Mummius e Luculo, no século II a.C. e ganharam notoriedade com Horácio, na “Epístola aos Pisões” (SANTOS, p. 27). Observa-se que, endereçadas a um amigo ou pessoa de destaque social, nelas eram discutidos temas morais, filosóficos, políticos e estéticos, entre outros, aproximando-se do atual ensaio. Outro autor de destaque epistolar no período romano foi Ovídio, em “Os tristes” e “Epístolas do Ponto”, compostas a partir de uma espécie de diário de viagem, e nas “Heroídes”, coletânea de cartas de personagens de fábulas.

A pesquisa de Murphy (2001) mostra que a Idade Média foi o momento de ruptura com a prática da Retórica antiga, já que a expressão escrita das epístolas passava a se dar de maneiras diversas. Boureau especifica que a constituição do gênero epistolar define suas normas e as consolida conjuntamente com as práticas do Cristianismo e, depois, com a constituição das artes notarial e legislativa, durante a Idade Média. O autor observa que no período foram criadas três formas retóricas ignoradas pelos antigos: a técnica do sermão (decorrente do Cristianismo), a arte poética (como contraponto à emergência das línguas vernáculas) e a ciência epistolar. Destaca, por outro lado, que a carta, “universal e atemporal” não constituía necessariamente uma nova retórica, mas que a retórica antiga, baseada no discurso oral, a ignorava totalmente (BOUREAU, 1991, p. 136-7).

É possível observar que algumas das facetas mais importantes do advento da carta estavam ligadas ao seu uso como documento e registro do espírito cristão, por meio das epístolas. O termo epístola (do grego *epistole*, com significado de ordem, mensagem), além de

sua conotação de carta, servia entre os antigos como denominação dos escritos de caráter religioso, enviados pelos apóstolos a um grupo de cristãos (MOISÉS, 2002), dos quais o mais conhecido é São Paulo, autor da “Epístola aos Coríntios”, entre outras, escritos esses incorporados à *Bíblia*.

Para os romanos, epístola tinha também um caráter de texto poético, em linguagem cotidiana, dirigido a um amigo ou mecenas. No caso das epístolas de Paulo, Boureau reflete sobre a mistura que há nesses textos, de familiaridade (Paulo escreve a seus amigos) e de sacralidade (Paulo transmite a palavra de Deus). Desse modo, a epístola representa a originalidade essencial do cristianismo, de trazer Deus para perto dos homens, com a “comunicação assimétrica que caracteriza a norma epistolar” (BOUREAU, p. 130-1).

Retórica a Herênio é o mais antigo tratado de Retórica antiga escrito em latim, entre 86 e 82 a.C., de autoria desconhecida, em geral atribuída a Cícero. Na introdução do texto em português, as tradutoras Ana Paula Faria e Adriana Seabra analisam que o livro “é um manual vazado em epístola” (2005, p.15) e que é possível analisá-lo sob essa designação de gênero, destacando o papel aglutinador de técnicas da *Ars dictaminis*. A partir de Horácio, as tradutoras identificam que a epístola se aproxima do *sermo* ou conversa, incorporando o interesse pelas artes e a doutrina.

Apesar de sua presença constante entre os latinos, a arte epistolar não foi objeto de estudo até o século IV, quando Caio Julius Victor organizou sua *Ars Rhetorica*, tendo como referência a *Retórica* de Cícero, visando às práticas *de exercitatione* – da Retórica –, *de sermocitatione* – da conversação – e *de epistolis* – das cartas. Victor divide as cartas em dois tipos básicos: oficiais – de negócios –, e familiares, referentes a questões particulares (VICTOR *apud* MURPHY, 2001, p.195).

Victor faz também observações sobre as mudanças de linguagem decorrentes da posição social do remetente e do destinatário. Ao se escrever a um superior, a carta não podia ser jocosa; se a um igual, não podia ser descortês; se a um superior, não podia ser orgulhosa.

Nos sete séculos subsequentes, houve uma lacuna de estudos sobre a Epistolografia, mas no período patrístico (entre os séculos I e VI da teologia ocidental), há vários exemplos do conceito epistolar, como nas cartas de Santo Agostinho (séc. IV), com traços literários ou filosóficos, sob forte influência de Quintiliano. Essa era uma influência comum na igreja, mas decaiu com o império romano, enfraquecendo nos séculos V e VI.

Do estudo de Murphy (2001), destacam-se alguns mestres de *Ars dictaminis*, conhecidos como *dictatores*, mencionados a seguir. Os períodos merovíngio (dinastia francosaliana, que governou os francos numa região correspondente à antiga Gália, da metade

do século V à metade do século VII) e carolíngio (reino franco a partir de 751, em lugar dos merovíngios) foram eras de retração na educação e a troca de mensagens se enfraqueceu, era enfraquecida, sendo comuns os monarcas analfabetos, como Teodorico (493-526), o ostrogodo rei da Itália. Sob suas ordens é que surge mais um nome importante da Epistolografia: o senador Cassiodoro (490-586), que organiza 12 volumes sob o título de *Variae*, incluindo sua correspondência.

Depois de servir a três reis, Cassiodoro retirou-se em um monastério, ambiente, aliás, ideal para o florescimento do estudo da arte epistolar, pois incluía espaço para o pensamento em uma época em que isso não era valorizado. Ele foi um dos últimos exemplos de escritores no estilo ciceroniano, utilizando recursos literários em suas mensagens, sem os preceitos rígidos de Quintiliano. Cassiodoro é autor de várias *fórmulas*, modelos prontos de carta, em geral um testemunho escrito de ato oficial ou transmissão de uma mensagem que se populariza na Europa, principalmente na região da França atual, durante os séculos VII, VIII e IX. Esse modelo poderia ser usado por qualquer pessoa, substituindo os nomes envolvidos. É decorrente do incremento das relações sociais do período, ainda com elevado número de analfabetos que necessitavam de textos escritos já prontos. São Gregório Magno (540-604), que foi papa, também é outro nome importante do período e do implemento de fórmulas, com um acervo estimado em 850 epístolas.

É justamente em um mosteiro beneditino, Montecassino, no centrossul da Itália, que surge em 1087 a *Ars dictaminis*. O monge Alberico de Montecassino foi o pioneiro a relacionar a Retórica com o gênero epistolar em um tratado formal, herdeiro de tradições que remontam a São Benedito, com citações de Cícero, Ovídio e Virgílio, entre outros oradores famosos da Antiguidade. Suas principais obras são *Dictaminum radii* ou *Flores rhetorici* e *Breviarium de dictamine*.

A primeira é um conciso tratado de ornamentação Retórica, em que, curiosamente, é valorizada a importância do uso retórico na escrita e não apenas no discurso oral. Os exórdios são o tema principal (buscando chamar atenção para que o público esteja “atento, dócil e bem-disposto”, citando Cícero, mas sem fazer referência a ele), além do estudo das figuras de linguagem. Mas são os exórdios que ganham espaço e se tornam uma marca da Retórica medieval, conferindo-lhe um tom introdutório e, que, regra geral, busca a benevolência do destinatário.

No segundo livro, *Breviarium de dictamine*, Alberico dá evidências de estudo de cartas em suas aulas, conferindo relevância ao registro escrito. Ele adotou o modelo de Cícero e São Isidoro de Sevilha, dividindo o discurso em exórdio (ou proêmio), narração,

argumentação e conclusão. Também distinguia saudação de exórdio e a primeira serviria apenas para marcar a diferença, por meio de modelos, entre remetente e destinatário, prevendo haver somente três maneiras de se dirigir a alguém: como superior, subordinado ou de igual condição.

A *Ars dictaminis*, de Alberico, é determinante para se pensar na epístola como elemento importante de discurso, reiterando ser preciso considerar sempre tema, pessoa e propósito – o que remete, mais uma vez, à Retórica antiga. Nos textos de Alberico, o interesse era bastante amplo, incluindo, além da Retórica, questões gramaticais. Ele destaca a escrita de cartas como uma atitude artística e humanística para as quais a Retórica poderia ser útil, mas não predominante.

Outro *dictator* (mestre de *Ars dictaminis*) relevante na Idade Média foi Hugo de Bolonha, cuja obra *Rationes dictandi prosaice*, de publicação estimada entre 1119 e 1124, preenche a lacuna dos textos de Alberico, distinguindo o gênero epistolar entre prosaico e métrico. Ele reitera as teorias de Alberico e dedica-se também a recuperar as epístolas de Paulo, até então ignoradas, talvez por seu caráter religioso.

Bolonha consagrou-se como centro de estudos da *Ars dictaminis*. Murphy (2001, p.219-21), estabelecendo uma relação fundamental entre as diferenças dos discursos ciceronianos e do formato bolonhês. As partes ciceronianas do discurso são *exordium*, *divisio*, *narratio*, *confirmatio*, *refutatio* e *perotatio*, enquanto as divisões da carta do formato bolonhês são *salutatio* (saudação formal ao destinatário, com vocativo), *captatio benevolentiae* ou introdução, *narratio* (narração das circunstâncias que levam à petição), *petitio* (apresentação de petição) e *conclutio* (conclusão). O formato de carta que se consagra na Idade Média inclui pequenas variações desses itens adotados em Bolonha, mas permanecem até hoje as ideias de introdução, desenvolvimento e conclusão.

Várias outras obras anônimas são mencionadas por Murphy (2001) como importantes no desenvolvimento como manual de modelos de cartas, percorrendo as diferenças de como a arte epistolar se expande no território que hoje compreende a Itália, França (onde os manuais chamavam-se *secrétaires*, segundo Haroche-Bouzinac, 1995, p.12), Inglaterra, Alemanha e Espanha, do qual se destaca *Summa* (1252), de Pons (ou Sponcius) de Provença, com cartas-modelo, em que se nota uma característica típica dos epistológrafos franceses: a de ser uma obra em que o teor gramatical prevalece sobre os demais. Na região da atual França, Orleans é a cidade que concentra a maior parte dos estudiosos da *Ars dictaminis*.

Na questão da elaboração dos textos, Murphy (2001) observa que muitos tratados medievais eram uma colagem de citações de vários autores. Entre todos os territórios

européus, antes da concepção de nação se definir, a Itália prevaleceu como centro difusor, principalmente as cidades de Bolonha e Florença. A *Ars dictaminis* aos poucos foi incorporando também o discurso rítmico, adotado pela chancelaria papal, com a observação de que o estilo não era uma preocupação dominante. Boncompagno (século XII) tentou reduzir as cinco partes do modelo bolonhês em três, mas não foi bem-sucedido. Ou seja, a originalidade não é valorizada, da mesma maneira como a imitação foi um princípio da arte de tempos antigos até a Renascença.

Ficam delineadas, assim, as bases que estabelecem o estudo de cartas, lembrando que a relação dessa correspondência como instância da individualidade se consolida em Roma, com o funcionamento de um serviço postal. Foi durante o Império Romano que as epístolas, como eram inicialmente chamadas, por seu caráter mais filosófico, abriram margem para uma escrita do sujeito. Mas como a carta se situa na questão dos gêneros, para servir à expressão desse sujeito? É o que será tratado a seguir.

1.2. A questão dos gêneros

Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. Sobretudo eu não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação, se alguma certeza tivesse me satisfeito quanto a isso

Jacques Derrida, *O cartão postal*

Em *O cartão-postal*, Jacques Derrida (2007) faz múltiplas indagações acerca de uma correspondência convertida em jogo teórico e ficcional, entrecruzando referências sobre a publicação de cartões-postais e suas lacunas, envolvendo em perguntas os supostos destinatários e o leitor. É uma correspondência polissêmica e sem paradeiro. Mas não seria sempre centrípeta toda correspondência, real ou ficcional, já que remete sempre a um Outro, destinatário à espera de resposta? Investigar os limites da carta como gênero traz uma infinidade de possibilidades, na mesma proporção em que podem se expandir o número de seus leitores. Alguns estudos apontam uma sistematização que amplia o caráter *coringa* da carta, sem confiná-la a uma rígida padronização.

Ao se referir aos gêneros do discurso (orais e escritos), Mikhail Bakhtin (2006) chama atenção para sua heterogeneidade, que provocaria um menor interesse dos estudiosos em detrimento dos gêneros literários. Sua pesquisa compõe uma importante distinção para a questão de definição da carta e sua relação com o sujeito, classificando os gêneros discursivos

de primários (simples) e secundários (complexos). Os gêneros discursivos primários, de comunicação imediata, integram os gêneros discursivos secundários (ficção, pesquisas científicas de toda espécie, gêneros publicísticos etc.). O autor não faz uma análise puramente funcional desses gêneros, defendendo que uma distinção fundamental entre eles se articula pela observação de seu enunciado e de suas particularidades, sendo que a análise superficial desses componentes redundaria em formalismo e abstração exagerada, deformando a historicidade.

Identificada por Bakthin (2006) como pertencente ao gênero primário, que se define em circunstâncias diretas de comunicação, no âmbito do que ele chama de “esfera do cotidiano” (p.262), a carta é uma das mais maleáveis manifestações do discurso escrito, prestando-se a diversas funções públicas e particulares desde a Antiguidade e ganhando um novo estatuto na Idade Média, como se viu anteriormente. Observe-se que, desde suas primeiras referências em textos antigos, é grande a maleabilidade de seu uso formal e informal, como um modelo entre os gêneros do discurso primário e que se presta ao discurso secundário, no caso de sua apropriação literária.

Da perspectiva linguística de Bakthin (2006), manteve-se aqui a noção de que a carta, como escrita primária, está inserida nos diálogos do cotidiano, no qual a estrutura retórica consagrada pelo modelo epistolar de Bolonha se mantém de modo mais ou menos livre, variando conforme a criatividade dos interlocutores. A perspectiva do dialogismo bakhtiniano pode ser identificada entre discursos ou entre interlocutores.

Ao fazer uma leitura bakhtiniana da carta, Ana Maria Pires Novaes (2010) afirma que, considerando a interação como constitutiva da linguagem, é preciso considerar a palavra diálogo “além das interações face a face, de sorte que possa contemplar toda comunicação verbal, independente do tipo textual que apresente” (p.2), ou seja, prioriza a interação na análise de variadas formas de discurso “e não apenas no diálogo enquanto estrutura de texto.” Sob esse ponto de vista, o conjunto de cartas adquire um espectro abrangente em que “um enunciado, produzido em um momento sociohistórico determinado, não pode deixar de refletir um diálogo social mais amplo, em que estão presentes também aspectos socioideológicos” (NOVAES, 2010, p.2).

Ao colocar a carta entre dois escritores brasileiros modernistas em discussão, é indispensável pensar no lugar no qual ela se localiza em relação à própria literatura. A perspectiva de Tzvetan Todorov (1980), que valoriza a discussão sobre os gêneros, mas não faz dela uma camisa-de-força classificatória e restritiva, é especialmente útil, porque leva em consideração as peculiaridades contemporâneas em que o próprio estatuto do que é literatura

parece estar sendo colocado em xeque a cada obra impressa ou levada para o mundo virtual. Ao retomar a visão de Maurice Blanchot (2005) em *O livro por vir*, Todorov (1980) promove um encontro entre a história da literatura e os sempre questionados limites do literário.

Em *Os gêneros do discurso*, ao discorrer sobre a noção de literatura, Todorov (1980, p.11-41) retoma uma questão tão antiga quanto inesgotável: afinal, o que é literatura? Tal discussão interessa ser abordada aqui pela relação entre a correspondência de Carlos e Mário e a literatura brasileira, com o modernismo, atuando como fator afirmador da identidade dos autores em questão, a partir do viés nacionalista.

Roberto Acízelo de Souza (2009) trata desse *processo* (p.45, grifo nosso) ao resumir dois significados históricos básicos da palavra literatura: 1. até o século XVIII, quando se mantém “o sentido primitivo de sua origem latina – *litteratura* -, significando conhecimento relativo às técnicas de escrever e ler, cultura do homem letrado, instrução”; 2. a partir da segunda metade do século XVIII, quando “o vocábulo passa a significar produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo-se, assim, a base de suas diversas acepções modernas” (SOUZA, 2009, p.45).

Souza observa que “o *sentido contemporâneo* da palavra *delineia-se* pela tendência à especialização dos discursos observável pelo menos desde o século XVII e *consumada* (grifos nossos) ao longo dos séculos XVIII e XIX” (p.30). Na verdade, o destaque dado aqui a essa questão se deve justamente ao questionamento de Todorov (1980) sobre a variabilidade do termo, aproximando a literatura do fenômeno histórico, transitório e de modo algum “eterno” (TODOROV, 1980, p.11), no que conflui com análises mais aprofundadas como as de Souza.

Esta discussão parece ser permanentemente reinaugurada e o que poderia soar anacrônico inclui novas bases de discussão, como, por exemplo, o impacto das novas tecnologias na literatura.

Todorov (1980) afirma que uma “entidade ‘literatura’ funciona ao nível das relações intersubjetivas e sociais” (p.12), mas que não é possível identificar uma natureza comum a todos os produtos particulares que tenham função literária. A partir desse raciocínio, indica que a existência de uma entidade funcional “literatura” não implica de modo algum a de uma entidade estrutural, com várias instâncias assumindo as mesmas propriedades. Ainda assim, resume um ponto que é enfatizado desde a Antiguidade acerca de seu caráter estrutural: “A literatura é uma *ficção*: eis a sua primeira definição estrutural” (p.12). Para o autor, no entanto,

[...] nada impede que uma história que relate um evento real seja vista como sendo literária; nada é preciso mudar em sua composição, mas apenas dizer que não estamos interessados em sua verdade e que a lemos 'como' literatura. Pode-se impor uma leitura 'literária' a qualquer texto: a questão da verdade não será colocada *porque o texto é literário* (TODOROV, 1980, p.14, grifos do autor).

Sendo assim, prevalece aqui como proposta que as cartas de Carlos e Mário sejam lidas como literatura, mas não de maneira unitária e sim no conjunto dos diálogos que investigam a criação literária, o nacionalismo e a identidade dos autores. É preciso destacar que esse conjunto de cartas é especialmente valioso na reflexão sobre a literatura brasileira, por envolver dois *escritores* que transitaram entre vários gêneros, trocando pareceres sobre a própria criação e a realidade nacional em um período fundamental para a consolidação do nosso Modernismo.

Ao avaliar a noção de literatura desde Aristóteles, Todorov (1980, p.16) destaca a crítica da noção de imitação, que atinge seu ápice durante o classicismo europeu. Ele chama atenção para uma reviravolta, a partir do século XVIII, que repensa as belas-artes como uma “realização em si”, apontando uma segunda definição de literatura, na qual “agradar” substitui o antigo conceito de “instruir”. Segundo essa perspectiva, a literatura seria, enfim, “linguagem não instrumental, cujo valor está nela mesma”, posição defendida pelos românticos alemães e dominante em todos os movimentos simbolistas e pós-simbolistas na Europa, tornando-se a base moderna para criar uma ciência da literatura.

Ao dissertar sobre a origem dos gêneros, Todorov (1980) afirma que a crise romântica do início do século XIX trouxe consigo a ideia de dissolução dos gêneros, apesar de os próprios românticos alemães terem sido os grandes construtores dos sistemas genéricos. Todorov pensa em Maurice Blanchot como um dos porta-vozes contemporâneos do Romantismo alemão, por sua formulação de que, na atualidade, não há mais intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira.

Ao se pesquisar a obra de Blanchot, citada por Todorov (1980), verifica-se que essa relação entre cada obra e a literatura se dá justamente em uma formulação sobre o desaparecimento da literatura. Os traços românticos de Blanchot surgem em sua afirmação de que “só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma” (BLANCHOT, 2005, p.293). Com esse tipo de afirmação, ele aponta para a flexibilização da literatura diante dos gêneros e formatos, acrescentando que “um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à

literatura”. E segue visualizando uma espécie de tratado filosófico no qual, “tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha” (BLANCHOT, 2005, p.293).

Todorov (1980, p.44) relativiza as afirmações de Blanchot, por carregarem o “privilégio concedido ao nosso *agora*”, levando em consideração que cada interpretação da história se faz do momento presente, assim como a do espaço a partir do *aqui* e a de outrem a partir do *eu*. Isso leva a crer que esse “eu-aqui-agora” adquire um lugar excepcional de chegada da história inteira, perguntando-se se a ilusão egocêntrica tem a ver com isso.

Em sua leitura de Blanchot, percebe que sua proposta, à maneira dos românticos alemães, “nega” os gêneros enquanto traços de distinção entre, por exemplo, o diário íntimo e a palavra profética. Os gêneros, dessa maneira, não teriam desaparecido, mas se transformado em outros: “Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas de romance e narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário.” E complementa, dizendo que os gêneros são classes de textos, “nunca houve uma literatura sem gêneros: é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros” (TODOROV, 1980, p.44)

Não é interesse aqui delimitar se a carta é ou não um texto literário, mas verificar, antes de mais nada, a relação que estabelece com o mesmo, especialmente no caso de cartas entre escritores. Este ponto de vista converge nos estudos de Haroche-Bouzinac (1995, p.14), que apontam na carta “instabilidade de suas formas” e seu “caráter essencialmente híbrido do gênero” e de “gênero de fronteira”, que efetuou “uma migração da esfera do discurso para a esfera literária”. Ou seja, de instrumento do discurso do cotidiano, a carta passou a incluir outros gêneros e transitou, ela mesma, para a esfera literária.

No que concerne a esta a correspondência aqui analisada, o que se destaca é seu caráter de registro de diálogo entre dois autores centrais da Literatura Brasileira da primeira metade do século XX, privilegiando a discussão sobre si mesmos e a perspectiva da localidade brasileira, com a carta se aproximando muitas vezes do texto crítico ou ensaístico, principalmente nas missivas escritas por Mário. Em movimentos que buscam o original, mantendo uma posição de marginalidade em relação às literaturas europeias, em especial à francesa, o diálogo entre Carlos e Mário instiga os escritos a se situarem ora diante da vanguarda literária do Modernismo então vigente ou com uma postura mais independente, embora cedendo às experimentações da época. Isso ocorre especialmente nas cartas da década de 1920 e 1930. Desta maneira, as cartas de Carlos e Mário são literárias, ainda que não ficcionais.

É na transição dos diversos usos da carta na Antiguidade, que trabalha Foucault no ensaio “A escrita de si”, 1992, no qual analisa textos da filosofia latina para buscar a distinção das questões da “cultura de si”, tendo como ponto de partida a correspondência de Sêneca (nascido na Espanha, no séc. IV a.C. e educado em Roma) a Lucílio. A correspondência é vista, assim, como uma prática de comunicação evidenciada nos primeiros séculos da Era Cristã.

O texto foucaultiano permite rever elementos da Retórica, latentes nas cartas do preceptor de Nero, que conviveu no limite da especulação filosófica e da tirania do Império Romano. A partir da troca epistolar entre Sêneca a Lucílio e também de Marco Aurélio a Frontão, Foucault demonstra a gênese de “escrita pessoal”, em que o sujeito se coloca em relação aos outros e aos acontecimentos, mas volta-se também para si mesmo.

Em seu estudo sobre *Cartas a Lucílio*, Foucault (1992) destaca as *hypomnemata*, cadernos populares nos séculos I e II d.C., que podiam incluir contabilidade, informações notariais e agenda. Na visão desse autor, esses cadernos mantêm relação com a correspondência e são um registro do “estar consigo”, além de aprendizado da maneira de se dirigir a um interlocutor:

A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar: tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempos de paz, também os conselhos que são dados aos outros na medida da urgência da sua situação constituem uma maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante (FOUCAULT, 1992, p.147).

Com essa perspectiva da carta como treinamento do espírito, as missivas de Carlos e Mário são lidas nesta tese como diálogos que exercitam a escrita de si e da nação brasileira. O pano de fundo ideológico leva à contextualização dessa correspondência em função dos desafios estéticos em confronto com as mudanças ideológicas ocorridas no Brasil, a partir dos anos 1920 até 1945, ano do falecimento de Mário de Andrade. Até onde pode levar essa grande indagação sobre si mesmo e o Brasil na qual se envolvem Carlos e Mário? O ponto de partida inclui a questão da adesão do escritor brasileiro ao moderno, como será discutido no próximo capítulo.

2. A (RE)INVENÇÃO EPISTOLAR DO BRASIL

2.1. A “Carta” de Caminha e o início de uma tradição

Desde a chegada dos portugueses à Terra de Vera Cruz em 1500, a carta aparece como instrumento de comunicação fundamental ao processo de formação e fundação do Brasil. Distingue-se aqui a formação como a história propriamente dita, incluídas suas representações, e a fundação como “momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo” (CHAUÍ, 2007, p.9). A fundação, no sentido de escolha desse momento representativo, é emanada da nação, e por isso é pensada aqui como mito, a partir da fabulação da *Carta* de Pero Vaz de Caminha, enviada ao rei Dom Manuel logo depois da chegada dos portugueses ao Brasil.

Para Chauí (2007, p.10), mito fundador é o mito que “impõe um vínculo interno com o passado como origem”, isto é, “um passado que não cessa nunca, que se conserva permanentemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho de diferença temporal e da compreensão do presente como tal”. Nessa perspectiva, é considerado no sentido etimológico (do grego *mythos*), como “narração pública de feitos lendários da comunidade” e também no sentido antropológico, em que essa “narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”. Este mito fundador não está pronto nem é estático, oferece, antes de mais nada, um “repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados do ponto de vista de sua hierarquia interna (...) como da ampliação de seu sentido”).

A ideia de discutir o lugar recém-descoberto com um Outro, tanto em termos de território como de sua gente, faz da carta o principal recurso dessa troca inicial de informações e opinião em que se projeta o país como paraíso tropical. Esse recurso se dá inicialmente por subserviência que norteia as epístolas dos subordinados (como Caminha) à Coroa portuguesa, e, se pensarmos diacronicamente nessa questão, a correspondência entre os escritores modernistas seria o ápice dessa relação que coloca a nação no centro do diálogo epistolar, amparada no debate estético sobre o Modernismo. No entanto, a “descoberta do Brasil só retrospectivamente funciona como o ponto de origem de um sistema de representação cultural nacional” e considerá-la dessa maneira pode ser encarado como a “invenção de uma tradição” (GIUCCI, 2003, p.54). Cabe-nos, sendo assim, uma tradição, mesmo que inventada.

A “Carta” de Caminha ficou perdida por 273 anos e foi encontrada em 1773 na Torre do Tombo, em Lisboa, por J. de Seabra da Silva, tendo sido publicada pela primeira vez em versão incompleta em 1817, pelo padre Manuel Aires de Casal, quando D. João VI estava no Brasil (SOTO, 2007, p.126), mantendo-se como principal fonte de referência da chegada das caravelas de Pedro Álvares Cabral à Bahia.

Até o século XIX, a *Relação* do Piloto Anônimo era a fonte principal sobre o Descobrimento, levando em consideração que as cartas de Pedro Álvares Cabral, a do escrivão Gonçalo Gil Barbosa, capitães e religiosos desapareceram sem deixar vestígios. Designada como carta-relatório, em que os conquistadores relatam com detalhes determinado acontecimento à Coroa, o texto de Caminha, à maneira das missivas literárias, também é “espaço privilegiado de interpretações” (GIUCCI, 2003, p.55), tendo em vista a sociologia da carta, formulada por Georg Simmel, para quem a escrita é oposta a todo segredo e a indiscrição permitida nesse gênero é um meio pouco nobre de expressão (SIMMEL *apud* GIUCCI, 2003, p.55).

Ao mesmo tempo em que descreve a beleza exuberante da nova colônia, Caminha adverte que, “contudo o melhor que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente.” (CAMINHA, 1963, p.67). O território recém-descoberto é visto não apenas como espaço para a colonização predatória, mas também como suposta oportunidade da “salvação” cristã. Em outro trecho, a abundância é vista como marca local, dizendo que “querendo aproveitá-la, tudo dará nela, por causa das águas que tem”. Nesse sentido, o mito fundador vai ao encontro da ideia de terra do futuro e “as leituras nacionais da carta de Caminha destacam a promessa, o elemento edênico e a cordialidade” (GIUCCI, 2003, p.56).

A “Carta”, fazendo valer sua característica de elemento de comunicação que, ao longo dos séculos provoca um curto-circuito entre as classes, como afirma Boureau (1991), aproxima ao rei um subordinado da frota de Cabral, como se esse acesso fosse esperado. Caminha era uma espécie de funcionário do reino português, com certa distinção, pois fora escolhido como “cidadão do Porto para redigir os capítulos reivindicatórios a serem levados do Porto às Cortes de novembro de 1497 em Lisboa” (SILVA *apud* Soto, 2007, p.126), com evidente capacidade de escrita e oratória. Em sua detalhada descrição de exaltação da natureza, como espaço garantido de exploração colonizadora, a população indígena é descrita em tom menor na qual se destaca a indolência. O tom de relatório, na verdade, tem como pano de fundo uma insinuada proposta de catequização como estratégia colonizadora, como se os indígenas estivessem à espera de salvação. Em termos práticos, “o escrivão é pouco mais que um forasteiro que aplica esquemas de orientação e interpreta o novo meio ambiente nos

termos de seu pensar habitual. [...]. A *Carta* oscila entre a descrição realista e a interpretação.” (SILVA *apud* SOTO, 2007, p.51).

A “Carta” de Caminha não é o único registro dessa visão, mas uma entre outras fontes difusoras do Brasil como lugar do maravilhoso. Junto com ela, outras vozes, do universo pragmático ao literário, partilharam dessa visão esplendorosa do país, incluindo Rocha Pita, consagrado como o primeiro historiador brasileiro, que em 1730 escreveu que “em nenhuma outra região se mostra o céu mais sereno, nem madrugada mais bela a aurora; o sol em nenhum outro hemisfério tem raios tão dourados” (PITA *apud* CHAUÍ, 2007, p.6). O texto faz lembrar imediatamente o poema “Canção do Exílio”, publicado nos “Primeiros Cantos”, de Gonçalves Dias, em 1847, no qual o Brasil, visto do exílio, é retratado como lugar privilegiado, de fauna e flora inigualáveis. O eu lírico do poema torna-se uma espécie de matriz romântica que ganha, depois, uma versão ironicamente moderna, retomada por Murilo Mendes.

2.2. Cartas jesuíticas: a ambiguidade cultural de uma elite

No rol de necessidades administrativas, religiosas e políticas, destacam-se as cartas-relatórios de José de Anchieta (1553-1597), cujo conteúdo trata principalmente sobre a relação com os indígenas, a partir da catequização efetuada pelos jesuítas em território brasileiro, tecendo um amplo panorama do modo de vida do indígena brasileiro. Nessas cartas se “entrecruzam informações e descrições de uma sociedade “primitiva” brasileira com a visão do homem ocidental, já de longa data, calcificado pela cultura e por princípios religiosos rígidos e imperiosos” (SANTOS, 1998, p.77).

Anchieta, que desembarcou na Bahia aos 19 anos e viveu no Brasil por 44 anos, foi enviado pela Companhia de Jesus, fundada na França por Inácio de Loyola (1491-1556). Os jesuítas chegaram em 1549, em missão comandada pelo padre Manuel da Nóbrega, junto com comitiva do primeiro governador-geral Tomé de Sousa. Como um dos fundadores da Vila de Piratininga, Anchieta rezou a missa de 25 de janeiro de 1554, marco inicial da cidade de São Paulo. O padre foi um dos mais hábeis articuladores do contato com os indígenas e, em pouco tempo no país, é atribuída a ele uma *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, como um observador atônito das diferenças culturais e de hábitos entre europeus e indígenas. Logo depois da fundação da vila, escreve a Inácio de Loyola:

Alguns índios de outras aldeias se vêm a morar conosco, com toda sua casa, e um principalmente, que de todo quer renunciar aos seus costumes e seguir o que lhe dissermos. Este e sua mulher são catecúmenos. Têm grande cuidado de guardar suas filhas virgens,

dizendo que não as hão de casar, a não ser com cristãos, o que é bem diverso do que fazem os outros, que não somente não as guardam, mas antes as dão a quem queira. Seja Deus por tudo louvado! (ANCHIETA *apud* MORAES, 2005, p.38).

As cartas de Anchieta são o testemunho de mudança drástica do modo de vida indígena, a partir da dominação portuguesa, expressando os impasses de uma elite diante do fascínio da cultura indígena. O padre Anchieta foi um desses agentes precursores da conversão cristã - que tinha como propósito inicial converter os muçulmanos na Palestina – em propagação pelas Américas, carregando, talvez, responsabilidade demais para seus ombros, mas promovendo habilmente uma aproximação aos costumes locais. Na citação acima, trecho da carta a Loyola, “percebemos, de um lado, a firme consciência cristã de quem pensava em salvar muitas almas, e de outro, a cultura indígena prestes a perder irremediavelmente as suas raízes” (MORAES, 2005, p.36). Se a catequização jesuítica servia aos propósitos de dominação comercial da Coroa Portuguesa, acaba por se converter em conflito de interesses ao discordar do regime de escravidão imposto aos indígenas, discórdia que alcançará seu ápice no século seguinte, com o padre Antônio Vieira.

A antropofagia dos indígenas, seu modo de vida que não adotava vestimenta, entre outros costumes, causavam espanto ao padre Anchieta, que mantinha sua lealdade aos preceitos da Contra-Reforma e do papa. Em suas cartas, Anchieta não apenas enviava relatórios detalhados do contato com os índios e de como assimilavam os ensinamentos cristãos, mas também fazia as vezes de paisagista e naturalista, fornecendo informações sobre a fauna, a flora e o clima, e “pintava um cenário selvagem e paradisíaco: pássaros de diferentes cores, vegetação exótica, animais desconhecidos, alimentos estranhos” (SANTOS, 1998, p.79).

As cartas jesuíticas adotaram, por orientação da Companhia de Jesus, um tom coloquial, “produzindo relatos diretos e simples, vívidos antepassados do jornalismo, no que toca à sua circulação, adotaram o sistema já usado pelas epístolas comerciais, que adotavam a expansão marítima incrementada pelos descobrimentos” (HUE, 2006, p.15). É curioso que essas cartas, manuscritas em sua primeira versão, foram depois editadas em livros impressos, ganhando popularidade e buscando atualidade, outro fator que as aproxima do caráter jornalístico.

Em 1541 Inácio de Loyola normatizou a prática epistolar, instituindo a *hijuela* (adendo), carta mais sucinta, de caráter pessoal, que acompanhava a carta principal, que tratava dos assuntos mais importantes (HUE, 2006, p.18). Essas normas, ao mesmo tempo em que procuravam separar o público e o particular, também constituíam uma espécie de

mecanismo de censura e controle no âmbito institucional. Em seu conjunto, essas cartas ultrapassam a função de serem relatórios detalhados destinados a seus superiores, mas surgem também como oportunidade única de desabafo para os padres para cá enviados, muitos deles doentes (inclusive Anchieta, que veio para a Bahia, direto de um hospital), sem oportunidade de melhor destino.

Os primeiros jesuítas empregavam métodos revolucionários de conversão, incluindo o uso da língua tupi em missas, sermões e cantigas, de intérpretes para confissões e adaptação de melodias indígenas com letras católicas (HUE, 2006, p.22). Ao aproximarem as duas culturas, esses religiosos promoveram com eficiência o cristianismo e, de alguma maneira, também empreendiam uma antropofagia cultural, assimilando a língua local, entre outros elementos. Já no século 17, a figura do padre Antônio Vieira (1608-1697) exacerbava a relação dos jesuítas com os indígenas e é, além disso, o jesuíta de maior destaque a influenciar nossa literatura, tanto por seus inspirados sermões quanto por suas cartas, em textos nos quais aborda desde questões universais a fatos de época, como um veemente cronista. Acolhido como conselheiro político de D. João IV, em 1641, na corte portuguesa, Vieira recebeu do rei, em 1652, a tarefa de chefiar a missão jesuítica no Maranhão e Grão-Pará.

A coroa tinha adotado, então, um decreto que determinava a libertação dos índios escravizados, e Vieira colocou-se como defensor ferrenho dos indígenas diante dos senhores de terras. Chegou a propor uma tutela dos índios a ser promovida pelos jesuítas, mas sua luta culminou com a expulsão da Companhia de Jesus do Maranhão, em 1641 (MORAES, 2005, p.41-2). Seu tom engajado e a linguagem sofisticada, influenciada pelas parábolas bíblicas, ainda surpreendem o leitor contemporâneo e fazem dele uma espécie de antecessor da idealização romântica do indígena brasileiro em relação à cultura portuguesa.

Em carta a D. João IV, sobre os desmandos dos capitães-mores que dividiam o governo do Pará, além de protestar contra a exploração dos índios, também narrava a desventura dos portugueses pobres:

Em uma capitania destas confessei uma pobre mulher, das que vieram das ilhas, a qual me disse, com muitas lágrimas, que, de nove filhos que tivera, lhe morreram em três meses cinco filhos, de pura fome e desamparo; e, consolando-a eu pela morte de tantos filhos, respondeu-me: “Padre, não são esses os porque eu choro, senão pelos quatro que tenho vivos sem ter com que os sustentar, e peço a Deus todos os dias que mos leve também [...] (VIEIRA *apud* MORAES, 2005, p.43-4).

É legítimo relacionar a estrutura das cartas jesuíticas no Brasil com a longa tradição da *Ars dictaminis*, destacando-se, sobretudo, - além do aspecto de testemunho de fatos ou conflitos ideológicos da primeira fase da colonização do Brasil, ou de elemento de reflexão

ética sobre o processo da Conquista - a “implicação hermenêutica” da abordagem formal das cartas (PÉCORA, 2001, p.17). Desta maneira, as cartas jesuíticas *não são* (grifo nosso) consideradas apenas como registro objetivo de representação da gente e terra do Brasil tampouco subjetivamente, como expressão do impacto da mentalidade católica europeia, ampliando a trajetória semântica da carta e propondo que as cartas jesuíticas sejam vistas como “um mapa retórico *em progresso* da própria conversão” (PÉCORA, 2001, p.18, grifos do autor).

Isso pode sugerir uma analogia com o desenvolvimento do Modernismo no Brasil, a partir das cartas de CDA e MA aqui estudadas. O envio de cartas dos jesuítas a seus superiores revela-se como antecedente do hábito de troca epistolar entre escritores, sobre o modo de vida no Brasil, em que está presente também o distanciamento (ou a consciência de pertencimento a uma elite) dos habitantes mais simples do Brasil.

No século XVIII na França, a carta ganhou estatuto de gênero autônomo para narrativas que, em geral, refletiam a vida social. Na primeira metade do século XIX, a prosa epistolar também se configurou como gênero literário independente, com destaque para a correspondência entre poetas no período de 1815 a 1830 (MIRSKY *apud* ANGELIDES, 2001, p.15). São inúmeros os exemplos de uso da carta como recurso literário em narrativas epistolares, como no célebre *Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos (1741-1803), que, em 1947, mereceu uma tradução de Carlos Drummond de Andrade sob o título *As relações perigosas*. Outro exemplo de narrativa epistolar é “As cartas Persas”, de Montesquieu, publicado em 1721.

O fenômeno que nos interessa aqui, no entanto, a partir da influência francesa, não é exaurir a citação de exemplos estrangeiros do uso literário da carta, mas sim, perceber, com Santos (1998), que nesse período “a carta não perde sua função pragmática” e “vai inserir-se na vida pública, diversificar os meios de atuação, ganhar a ‘praça’, buscando o diálogo com os homens como um meio de esclarecê-los” (p.69), num caminho oposto ao utilizado pelos viajantes e missionários.

Esse recurso chega ao Brasil no período do Arcadismo com a publicação das “Cartas chilenas”, de 1788, em que sob o pseudônimo de Critilo, um morador de Santiago do Chile (de fato, Vila Rica) escreveu cartas satíricas para comentar a atuação despótica do governador de Minas Gerais, Luís da Cunha Pacheco e Menezes. Atribuído a Tomás Antônio Gonzaga, o narrador Critilo se dirige a Doroteu (supostamente, Cláudio Manuel da Costa) e comenta os desmandos não apenas do governador, mas também de outras autoridades da cidade. Essas treze cartas circulavam avulsas e exibiam “uma bem-sucedida combinação de dados históricos

e elementos inventivos, com relato, evocações, monólogos e diálogos” (SANTOS, 1998, p. 95). Vale lembrar que ainda não existia imprensa no Brasil e que as “Cartas chilenas” exerceram um papel de incentivo ao debate social, colaborando com o clima de questionamento da Inconfidência Mineira, que colocou na berlinda as ações da Corte em Minas Gerais:

De pejo, e de vergonha os bons Monarcas,
Que pias intenções sempre alimentam,
De reger como filhos os seus povos
Tocados se verão. Prudentes, sábios,
Consultarão primeiro sobre a escolha
Daqueles Chefes, que a remotas terras
Determinam mandar, deles fiando
A importante porção do seu Governo.
(GONZAGA apud SANTOS, 1998, p. 90).

A troca de correspondência entre escritores, no entanto, só passa a ser um elemento da vida social brasileira no século XIX, impulsionada pelo individualismo romântico, como se vê a seguir.

2.3. Gonçalves Dias, matriz do eu lírico nacional

O movimento romântico brasileiro permanece até hoje uma das principais referências da criação artística nacional, tanto no que se refere à liberdade formal quanto às suas motivações temáticas, com autores fundamentais para a formação do cânone, ao mesmo tempo em que abre espaço para a epistolografia como uma escrita do sujeito. O Romantismo é a principal afirmação estética de brasileiros que vivenciaram a independência do país, que amplia a autonomia política em busca de sua expressão literária original, mesmo que à sombra da influência lusa. (CANDIDO, 1997). Durante o Romantismo brasileiro, a escrita íntima das cartas aparece como pano de fundo da relação entre o público e o privado, sendo mostrados aqui alguns exemplos de como isso acontece.

Se teoricamente o Romantismo brasileiro independe do nacionalismo, faz dele seu aliado decisivo, estilizando a influência estrangeira conforme as tendências locais. (CANDIDO, 1997). Dois nomes se destacam entre os poetas românticos tanto por sua expressão literária quanto epistolar, assumindo, em certas características, um caráter contrastante: Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo.

O lirismo e o indianismo de Gonçalves Dias (1823-1864) são os principais responsáveis por esse maranhense, filho de português e uma cafuza, ser personalidade de destaque na crítica como a melhor expressão de poeta nacional. Espécie de matriz do lirismo da brasilidade, a “Canção do Exílio” é, ao mesmo tempo, poema autobiográfico e manifesto de um eu lírico deslocado, errante, dependente da paisagem dos trópicos, pedra fundamental da criação artística nacional. O poema ecoa no próprio Romantismo, com o texto de mesmo título, publicado por Casimiro de Abreu, mas é uma espécie de glosa sem nota pessoal. Alfredo Bosi contrapõe essa visão de pátria idealizada dos poetas:

Compare-se a “Canção do Exílio” que abre as *Primaveras* com a peça homônima dos *Primeiros Cantos* de Gonçalves Dias: nesta, o tom é sóbrio até a ausência absoluta de adjetivos; naquela, apesar da imitação dos dados naturais (palmeiras, sabiá, céu...), o tom é lânguido e os motivos da pátria distante se diluem ao embalo das rimas seguidas e dos pleonasmos. (BOSI, 1987, p.127).

No artigo “Nacionalismo em Gonçalves Dias”, José Luís Jobim (2003, p. 497) afirma que “Canção do exílio” é “talvez o mais influente e famoso poema da literatura brasileira”, citando alguns autores que retomam o famoso poema:

Casimiro de Abreu:

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! Não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!
(ABREU *apud* JOBIM, 2003, p.497).

Oswald de Andrade:

Minha terra tem palmares
onde gorjeia o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá.
(ANDRADE *apud* JOBIM, 2003, p.497).

Jobim (2003, p. 498) observa que o jogo das formas pronominais da primeira pessoa do singular e do plural de “Canção do exílio” estabelecem uma relação que também englobam o leitor, aventando que talvez se possa dizer que “esta forma plural se dirige a um pretense sujeito coletivo, o povo brasileiro, razão pela qual este poema se tornou uma espécie de hino nacional, de canto à *nossa* nacionalidade” (grifo do autor).

Durante o Modernismo, nos poemas de História do Brasil (1932), Murilo Mendes retomará o tema de Gonçalves Dias sob uma visada irônica e surrealista, ampliando a perspectiva localista para um cenário mítico e feérico.

Minha terra tem macieiras da Califórnia
 onde cantam gaturamos de Veneza.
 Os poetas da minha terra
 são pretos que vivem em torres de ametista,
 os sargentos do exército são monistas, cubistas,
 os filósofos são polacos vendendo a prestações.
 (MENDES, 1979, p.31).

CDA, que abdicou de chamar seu primeiro livro de *Minha terra tem palmeiras*, retomou o traço etnográfico para inventariar uma Minas colonial: “Minha terra tem palmeiras?/ Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça/ e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto” (ANDRADE, 2002, p. 9), escreve em “Fazendeiros de cana”. Já em *Rosa do povo* (1945), ele publicou sua irônica “Nova canção do exílio”:

Um sabiá
 na palmeira, longe.
 Estas aves cantam
 um outro canto.

O céu cintila
 sobre flores úmidas.
 Vozes na mata,
 e o maior amor.

Só, na noite,
 seria feliz:
 um sabiá,
 na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
 e fantástico,
 só, na noite,
 seria feliz.
 (Um sabiá,
 na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
 voltar
 para onde é tudo belo
 e fantástico:
 a palmeira, o sabiá,
 o longe.
 (ANDRADE, 2002, pp. 145-6)

O poema original de Gonçalves Dias estende sua fascinação simbólica de paraíso natural sobre o Brasil que continua a ser desconstruído e parodiado por novos poetas. Isso inclui sua influência também na música popular, durante o período da ditadura militar, na qual se destaca a música “Sabiá”, de Antonio (Tom) Carlos Jobim e Francisco (Chico) Buarque de Hollanda, de 1968, que retoma o tema ironicamente na letra (de Chico) em que o sujeito lírico pensa em voltar ao país “e deitar à sombra/ de uma palmeira/ que já não há” (BUARQUE, 2011).

Por ter estudado em Portugal a partir dos 15 anos, desde o início de sua trajetória poética, Gonçalves Dias fez contato com a poesia romântica de traços nacionalistas de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano (que, anos depois, escreve um artigo elogioso aos *Primeiros Cantos*, estréia literária do brasileiro). Em suas idas e vindas à Europa, contando com D. Pedro II como mecenas, mas também atormentado por uma vida afetiva instável e pela tuberculose, Gonçalves Dias aprofundou-se nos temas nacionais e tornou-se um correspondente dedicado.

Em sua correspondência, o poeta inverteu o ponto de vista das cartas-relatório de Caminha e dos jesuítas e, em solo estrangeiro, descreveu o Velho Mundo para o imperador. Na verdade, o poeta lhe prestava contas de suas atividades de pesquisa e tradução na Europa, atuando como uma espécie de correspondente literário do que se passava na Alemanha, Inglaterra, Holanda e Portugal. Ele também enviava seus textos para o rei e ousou discordar dele em comentário sobre “A Confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães (SANTOS, 1998, p.102), que também seriam criticadas por José de Alencar no Diário do Rio de Janeiro, sob o pseudônimo de Ig (abreviatura de Iguaçu, personagem do poema).

Em carta ao poeta Teófilo Dias, seu sobrinho, o autor de “Canção do exílio” expõe sua fragilidade e necessidade de enraizamento, que a perda precoce da família lhe imputou:

E eu, que sou? – Alguém que sofre, e que não pode gemer, e que não tem sequer um recanto onde viva – que nem sequer pode fugir para outros climas entre gente desconhecida, que em o vendo perguntasse a si mesma: Esse quem é, que não chora e parece sofrer tanto! Triste foi a minha vida de Coimbra – que é triste viver fora da pátria, subir degraus alheios - e por esmola sentar-se à mesa estranha. Essa mesa era de amigos... embora! o pão era alheio – era o pão da piedade – era a sorte do mendigo. Compaixão! É um termo de expressão incompreensível – não a quero (DIAS *apud* SANTOS, 1998, p.104).

As cartas de Gonçalves Dias ao amigo revelam um escritor dividido entre as possibilidades de ascensão literária, com apoio imperial, e uma vida interior conturbada, correspondência que ainda pode ter muitos outros aspectos de relevância a serem destacados em pesquisas mais específicas.

2.4. Álvares de Azevedo, entre a vida e o sonho

Álvares de Azevedo (1831- 1852) destaca-se entre os nomes da chamada Segunda Geração Romântica, com uma obra na qual o vínculo do autor a seu texto ganha contornos jamais vistos na literatura brasileira até o Segundo Império.

A Segunda Geração Romântica, e nela, Álvares de Azevedo – impõe-se como a responsável pela permanência do conceito do que é romântico ou que se ficou concebendo como romântico, do contraste entre imagens de pureza e volúpia, questões contraditórias, que exprimem uma ambiguidade transitória entre a vida e o sonho. No lirismo de Azevedo, a dicção brasileira surge de maneira distinta, e, sua correspondência para a família e para o amigo, Luís Antonio da Silva Nunes, constituem expressão da vivência do poeta em São Paulo durante a cena literária, por volta de 1848, no qual o universo onírico estabelece uma relação direta com o plano concreto. “O sonho é nele tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes quanto o mundo concreto; e fantasia se torna experiência mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela.” (CANDIDO, 1997, p.161). A imagem pública de poeta de inspiração byroniana, habituado a extravagâncias, não aparece nas cartas à família tampouco ao amigo, por quem demonstra especial afeição:

Luís, há aí não sei que no meu coração que me diz que talvez tudo esteja findo entre nós. Será uma mentira, uma dessas gotas de fêl que se embebem no cérebro, com uma loucura? – ou um pressentimento – negro embora – verdadeiro, como o primeiro pio da procelaria aos prelúdios do vendaval por mar alto?

Tudo talvez esteja findo. Minha amizade, Luís, talvez tenha de viver de novo daquele meu passado de dois anos de saudades. Saudade! Exprime a mágoa da separação, o desejo de tornar a ver-te, talvez um laivo de luz de esperança de porvir mais belo... não, Luís? (AZEVEDO *apud* SANTOS, 1998, p.111).

Se em sua obra, distinguem-se as influências do byronismo, da procura de uma equivalência a um “mal do século tupiniquim” e do satanismo, também se conjugam a busca de distinção e de identidade como em nenhum outro poeta de sua geração. Ou seja: por ligar-se a padrões ingleses e franceses, muitas vezes, compondo supostos poemas de imitação de estilo, Azevedo parece exercer com mais veemência que outros contemporâneos seus, o desafio de não ser outro que não ele mesmo.

É certo que sua lírica de dileto filho de família burguesa paulistana caminhava à margem do processo de transformação política pelo qual atravessava o Brasil, refletida em poemas evasivos. Sua vida acontece em um dos períodos de maior instabilidade da história política do país: ele nasce no ano em que Pedro I abdica e vive durante as regências trina e una, as revoltas de norte a sul, que ainda continuarão a mexer com o país depois de 1840, quando começa o Segundo Reinado, culminando com a Guerra do Paraguai, quando já era falecido. Álvares passa ao largo da luta política e desde cedo tenta impor uma revolução particular, ainda que à moda burguesa e assombrado pela idéia da morte de um irmão mais novo, quando tinha apenas cinco anos.

Candido opta por decifrar as motivações, influências e interpretação de textos de Álvares de Azevedo, perfazendo as máscaras satânicas, mórbidas e algumas vezes irreverentes do poeta, a *la* Byron, facetas pouco explicitadas em sua correspondência, na qual emerge o contraste entre o estudante inseguro e o artista ousado, que traduz os arroubos de sua época.

3. CARLOS & MÁRIO: CARTAS SOBRE IDENTIDADE E NAÇÃO

3.1. A Semana de Arte Moderna e a retomada nacionalista na literatura

Realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, no mesmo ano do centenário da Independência, a Semana de Arte Moderna ganhou importância histórica como a experiência de artistas brasileiros mais significativa de busca de renovação na literatura, música e artes plásticas, sob forte influência experimental das vanguardas europeias.

Antonio Candido (2006, p.117-145) observa que a Semana foi o movimento artístico de retomada da veia nacionalista iniciada com a geração romântica, no qual o Indianismo idealizado do passado, influenciado pelo olhar colonizador português, cedeu espaço ao primitivismo, onde a herança lusa foi rejeitada em prol do resgate dos mitos pré-coloniais. Essa referência ao nacionalismo dos românticos, no entanto, não era valorizada pelos modernistas na Semana, cuja tônica vanguardista pregava a independência e, justamente, a liberação de influências.

É preciso a esta altura fazer um recuo ao século XIX, para rever os antecedentes românticos nacionalistas da Semana de Arte Moderna. Jobim (2003, p.22) explica que “um dos papéis desempenhados pela literatura no Brasil do século XIX foi o de configurar, consolidar e disseminar uma noção de identidade nacional”. O termo *nacionalismo*, no entanto, não é unívoco e pode abrigar proposições bastante diferenciadas, que, no Brasil dos anos 1920, não eram tão evidentes. Segundo o pesquisador, duas de suas vertentes mais relevantes são o nacionalismo como cidadania e o nacionalismo como identidade herdada. Ernest Renan (1823-1892) é a principal referência no conceito de nacionalismo como cidadania, especialmente no texto de influência iluminista, intitulado “O que é uma nação?”.

Essa concepção considera a nação um conjunto de cidadãos unidos politicamente, apesar de eventuais diferenças raciais, linguísticas e religiosas, legitimados por um governo escolhido por eles. Renan considerava errôneas as equiparações entre raça e nação ou a equivalência entre língua e nação:

A língua convida à reunião; não força a isto. Os Estados Unidos e a Inglaterra, a América espanhola e a Espanha falam a mesma língua e não formam uma só nação. Por outro lado, a Suíça, tão bem feita, já que foi feita pelo assentimento de suas diversas partes, possui três ou quatro línguas (RENAN *apud* JOBIM, 2003, p.24).

O próprio Mário de Andrade demonstra conhecimento, ainda que não digamos exatamente adesão exclusiva, às ideias de Renan, citando o autor no “Prefácio

Interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada* (1922), onde transcreve: “A linguagem admite a forma dubitativa que o mármore não admite” (ANDRADE, M., 1993, p.72). A própria ideia de união, pregada por Mário, parece ser um indício dessa influência do nacionalismo como cidadania nas concepções do autor paulista, adquirindo diversos matizes ao longo de sua trajetória, pois era de seu feitio não apenas assimilar conceitos, mas antes estudá-los, moldá-los, *naturalizá-los* ao solo brasileiro e ao seu estilo.

Em contraste a Renan, destaca-se a concepção de nacionalismo como identidade herdada, propagada por Johann Gottfried Herder (1744-1803), para quem “a nacionalidade é uma herança que se recebe ao nascer em determinada terra, pertencer à determinada raça e falar determinada língua” (HERDER *apud* JOBIM, 2003, p.23). Herder se contrapõe às pretensões universalistas da Ilustração depois de uma viagem à França, pátria do Iluminismo, em 1769, adotando a partir daí uma postura antiuniversalista e antiabstrata (RICUPERO, 2004). Considerado pai intelectual do nacionalismo adquirido, advém de sua obra a ideia de nacionalismo cultural, associando o desenvolvimento da nação à extensão da família e aos laços culturais que uniam os membros de uma nação em “energias vivas” (BARNARD *apud* JOBIM, 2003, p. 26).

Ao valorizar a língua e a cultura, Herder desenvolve o ideal de “público de linguagem”, tendo como modelo a sociedade hebraica retratada no Velho Testamento (HERDER *apud* JOBIM, 2003, p.26) e criando uma analogia entre o aprendizado de uma língua e o estudo de um grupo humano. Para ele, “para se compreender um grupo humano, deve-se proceder como quando se estuda uma língua, relacionando as partes ao todo e o todo às partes” (RICUPERO, 2004, p.17). Conforme esta visão, a chave de compreensão da nação seria a história e cada cultura deveria ser entendida nos seus próprios mecanismos, mas considerando a interligação entre todas elas. Em tal perspectiva, constitui-se uma visão pluralista em que a diversidade é bastante valorizada, como na antropologia moderna (RICUPERO, 2004, p.17).

Se outros conceitos de nacionalismo se combinam no Romantismo brasileiro, a influência de Herder é claramente perceptível, com “um nacionalismo organicamente cultural, herdado como energia viva pelos filhos de uma terra-mãe, gerando sentidos e sentimentos de uma alma coletiva comum” (JOBIM, 2003, p. 29-30). No Brasil oitocentista, o nacionalismo é invocado para “legitimar uma política de separação e diferenciação da antiga metrópole colonial”, na qual a herança ibérica é minimizada e ganha expressão literária no Indianismo, em busca de uma originalidade de população que ignorava as subsequentes imigrações europeias e africanas (JOBIM, 2003 p.32). Ora, retomando Antonio Candido (p.26), essa

negação lusa aparece com maior radicalismo na ocasião da Semana de Arte Moderna e se volta para a recuperação de mitos pré-coloniais, e não mais para um olhar europeizado sobre o índio. Busca-se a ruptura estética em termos mais efetivos, tendo em vista que o Romantismo se desenvolveu em território brasileiro durante o Segundo Reinado, em que o fantasma da metrópole ainda pairava sobre o processo de construção da nação. No entanto, isso não se desenvolve de maneira uniforme.

João Luiz Lafetá (2000), a partir da distinção efetuada pelos formalistas russos – de situar um movimento inovador dentro da série literária e a seguir com outras séries da totalidade social – articula uma visão especialmente significativa para avaliar o Modernismo, analisando duas instâncias do movimento, complementares, mas em constante tensão. Dessa maneira, Lafetá distingue o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções). Essa perspectiva é valorizada aqui, mas enfatizando as questões estética e ideológica como *tônicas*, porém não exclusivas para que se possa distingui-las completamente.

Alguns desses elementos podem ser identificados na abordagem da correspondência completa de CDA e MA, na qual se estabelecem diálogos a partir de questões estilísticas (sobre poesia), sociais (sobre o Brasil como nação) e filosóficas (o papel do poeta brasileiro e do intelectual, por exemplo). A correspondência passiva de Mário, de todas as cartas recebidas pelo autor paulista, incluindo as enviadas por Carlos, só foi completamente liberada para consulta em 1995, 50 anos depois da morte do autor, conforme seu pedido, como já dito na Introdução desta tese. A consulta a esse *conjunto* possibilitou, a partir de então, uma fonte multifacetada de estudos sobre o Modernismo, especialmente sua primeira fase, de 1924 a 1929.

Lafetá (2000) analisa como o Modernismo reflete a mudança na ordem social anunciada no país, e que se evidencia na Revolução de 30. Para o autor, ao assumir a modernidade dos procedimentos expressionais, “o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante, que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder” (p.21), abrindo caminho para as transformações amplas provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país).

Para Lafetá, a proposta ideológica do Modernismo de 1930 deriva da experiência da década anterior, na qual prevaleciam experiências vanguardistas. Ele propõe um exame comparativo do que chama “fase heroica” e do período imediatamente posterior a ela,

destacando na primeira as discussões sobre um projeto estético (com ênfase na linguagem) e enfatizando na segunda o projeto ideológico (com foco na função da literatura, no papel do escritor e nas ligações da ideologia com a arte) (LAFETÁ, 2000, p.28).

Ao promover a ruptura de linguagem e influenciado pelo experimentalismo das vanguardas europeias, o Modernismo brasileiro aproxima, a partir da década de 30, o estético do ideológico, destruindo barreiras de linguagem e “acrescentando-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular” (LAFETÁ, 2000, p.22). É um momento em que a prosa brasileira se amplia, especialmente por intermédio dos autores do romance de 1930, do qual o mais exemplar é Graciliano Ramos.

A correspondência entre Carlos e Mário é uma espécie de balão de ensaio dessa convergência entre a experimentação formal e o debate ideológico. Demonstra que a articulação entre o estético e o político começou bem antes da mudança política de 1930. Nessas cartas há uma convergência de gêneros textuais e de propostas estéticas, incentivando sua leitura como diálogos fundadores do Modernismo brasileiro. Ao lidar com o acervo completo da correspondência de Mário de Andrade, Marcos Antonio de Moraes chama atenção para os limites difusos da carta como gênero:

Tentar circunscrever o gênero epistolar, seguindo a práxis do autor de *Macunaíma*, significa defrontar-se com um discurso polimorfo, vincado pelo desejo de “servir”. Mário determinou a transformação do gênero epistolar para torná-lo difuso dentro dos limites daquilo que comumente conhecemos por carta – pragmatismo da comunicação, troca de novidades, aproximação sentimental (MORAES, 2007, p.111).

Esse *discurso polimorfo*, que assume formas variadas, é um território de aproximação do gênero epistolar com o “hibridismo de gênero” e com o “gênero de fronteira” (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p.16), onde as cartas do escritor paulista mantêm relação com o ensaio literário e filosófico. Nesse período, a discussão sobre o desenvolvimento do Modernismo no Brasil assume, para Mário, um caráter de *causa*, como estratégia de afirmação pessoal e de um caráter especificamente brasileiro. Para Carlos, ingressar nesse universo é um desafio que exige esforço maior, devido a sua origem interiorana.

Moraes destaca o viés pedagógico dessa epistolografia, um dos fatores condutores de sua correspondência com Carlos, na qual Mário “absorve os limites didáticos, e, como ‘professor’, faz da carta um instrumento de ensino”. Mário teria, assim, o papel de um facilitador que “aprofunda temas, instaura a hesitação, incita reações, dialogando com simplicidade: “O pedagogo é o doutrinador paciente dos colegas de geração, oferecendo o

conhecimento técnico e ideológico das tendências modernistas, assimilado de livros e revistas europeias” (MORAES, 2007, p.112).

Diante das argumentações de Mário ao longo dessa correspondência, Carlos reage com admiração ou discrição. No dizer de Marcos Antonio de Moraes,

Compunha-se assim uma correspondência “erçada de discordâncias”. E se o diálogo com o poeta modernista germinava em torno da literatura confirmando a natural tendência dos “jovens de vinte anos” que, com “um pouco de sensibilidade e um pouco de insatisfação”, se põem a escrever e recorrem a escritores seus modelos em busca de respostas e amparo –, esse colóquio à distância se ampliaria até a dimensão fraterna das relações de amizade, expressa pelo desejo de vivenciar as dificuldades do amigo (MORAES, 2007, p.55).

Na crônica “Amadeu Amaral”, Mário dimensiona a importância das cartas para o projeto modernista:

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 palavões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura (ANDRADE.; BANDEIRA, 2001, p.57).

É nesse texto que o escritor revela como a carta está ligada à gênese de sua produção como poeta. Mário narra que, entre 1916 e 1917, enviara correspondência com quinze poemas ao poeta Vicente de Carvalho, nome conhecido do Parnasianismo paulista, em que pedia que ele lhe dissesse “qualquer coisa, um ‘não’ que fosse” (ANDRADE, 2002, p.184) sobre seus escritos. Mesmo tendo certeza de que a carta chegara ao destino, a resposta não veio e Mário fez disso pretexto para sua produção vanguardista:

O que eu sofri, de angústia; de despeito, de humilhação, de revolta, nem se conta! E comecei a cultivar um complexo de inferioridade prodigiosamente feliz, que me deixava solto, livre irresponsável, desligado dos meus ídolos parnasianos, curioso de todas as inovações, sequeza incondicional de todas as revoltas (ANDRADE, 2002, p.184).

No contato pessoal com o poeta e folclorista, Amadeu Amaral, também paulista, que dá nome à crônica, Mário foi mais feliz, ainda que o encontro entre os dois tenha sido retardado, por temor do autor de *Pauliceia desvairada*, 1922, descrita em pormenores na crônica.

Se Mário de Andrade credita ao Modernismo a utilização da carta como recurso para discutir literatura, *A barca de Gleyre* é uma demonstração de que o espaço epistolar já era há muito tempo território de diálogos sobre a escrita brasileira. Lançado em 1944, o livro reúne quarenta anos de correspondência, de 1903 a 1943, entre Monteiro Lobato e o juiz e também

escritor Godofredo Rangel, pronunciando em alguns temas o debate sobre a relação entre vida e literatura empreendido nas cartas aqui analisadas.

Destacam-se a seguir distintos momentos do *diálogo epistolar* entre Carlos e Mário, com certeza um dos conjuntos de correspondência mais importantes da literatura brasileira, pela magnitude atingida pelos interlocutores. As circunstâncias de vida dos escritores afetam a constância dessa interlocução, com Mário, mantendo sua solitária posição de pensador e questionador de seu meio, e Carlos, envolto na inserção familiar e política, proporcionada pelo trabalho na imprensa mineira, depois assessor de Gustavo Capanema como interventor federal em Minas Gerais e em seguida como seu chefe de gabinete no Ministério da Educação e Saúde Pública, já no Rio de Janeiro.

3.2. Cartas entre o público e o privado

Ao folhear o volume *Carlos & Mário* (2002), no qual está reunida a correspondência entre os dois escritores, depara-se com duas questões amplas, que envolvem o público e o privado. A primeira delas envolve o próprio volume, que supostamente coloca em público a troca de informação *pessoal* entre os dois escritores, desde os primeiros anos do Modernismo brasileiro, em 1924, até 1945, pouco antes da morte de Mário. Todo esforço editorial é feito no sentido de construir uma *obra* que contenha os detalhes desse contato, com *fac-símile* de algumas cartas dos escritores em letra de forma, de modo a tornar *legível* a todos o que se destinava a apenas um destinatário.

A correspondência – de conteúdo diverso, iniciada por Carlos em 28 de outubro de 1924 com o intuito de consultar Mário sobre sua produção jornalística e literária – se dá no terreno do debate sobre literatura e se desloca para a vida pessoal de ambos na medida em que se aprofunda esse contato. Essa mobilidade entre o debate sobre a produção literária da época e o pessoal, no entanto, não abandona a perspectiva da criação literária, seja elaborando a pertinência do Modernismo ou os *modos de ser brasileiro* a partir da influência francesa em nossa cultura. A poesia ganha centralidade nessa discussão, por ser o principal ponto artístico em comum entre os correspondentes. O que era particular e privado, supostamente de interesse apenas das partes, ganha contorno de *obra literária*.

A troca de ideias entre os escritores é deslocada, portanto, para o debate público, tendo como única participação direta de um deles a prerrogativa de Mário de que sua correspondência passiva só fosse divulgada 50 anos depois de sua morte. O caráter da

interlocução se impõe ao leitor, ainda que a influência de Mário sobre Carlos se coloque inicialmente como um fator preponderante. É sobre a correspondência de outrem (Carlos Drummond de Andrade, no caso), portanto, que interfere a perspectiva de Mário, um antecipador de que esse conteúdo teria relevância geral.

O *caráter privativo*, no entanto, retorna ao leitor à medida que se conhece essa *obra*. Na leitura de cada uma dessas cartas, em ordem cronológica ou de maneira aleatória, recupera-se a escrita individual, as circunstâncias pessoais em que cada uma foi escrita, o tom veemente de Mário ou a discrição criteriosa de Carlos. O leitor é *devolvido* ao sujeito e a sua voz particular, a sua maneira de elaborar os cabeçalhos, de começar a conversa por escrito, de introduzir os assuntos no corpo da carta ou despedir-se. Retorna-se assim ao terreno da carta como espaço da dicção pessoal de cada um dos escritores, de sua liberdade de composição na qual se inserem desde os assuntos mais íntimos aos questionamentos sobre o papel do cidadão brasileiro e nuances de escolhas estéticas.

É nesse ponto que surge a questão: é lícito deslocar esses documentos privativos para a esfera pública? Philippe Lejeune (2008, p.252) ressalta que, “por definição, a carta é compartilhada”. Ainda assim, destaca a mão dupla que envolve sua propriedade, segundo a legislação francesa, da propriedade física da carta pelo seu destinatário e seus herdeiros, mas também uma questão de propriedade intelectual do remetente ou ainda de violação de intimidade de qualquer um dos interlocutores ou pessoas citadas. O direito de propriedade das cartas, sendo assim, é limitado pela propriedade do autor da carta e de seus herdeiros, que são os únicos que podem autorizar sua publicação (lei de propriedade intelectual de 1957), mas isso pode ser restrito se o autor e/ou herdeiros não tiverem mais posse da missiva ou de uma cópia da mesma. Outro aspecto que limita a propriedade física da carta na legislação francesa se dá quando a mesma expõe algum aspecto da vida privada de qualquer pessoa envolvida em seu texto, cabendo proibição de sua publicação ou divulgação (artigo 9 do Código Civil).

Em termos específicos, a lei brasileira trata principalmente do princípio de inviolabilidade da carta. A Constituição do Brasil de 1988, em seu artigo 5º, parágrafo XII, determina o sigilo da correspondência e das comunicações telegráficas, de dados e das comunicações telefônicas, com exceção de ordem judicial e nas hipóteses e na forma que a lei estabelecer para fins de investigação criminal ou instrução processual penal.

No Brasil, a carta se insere também na questão dos direitos autorais, regulados pela Lei 9.610/98, artigo 7. Embora não constem do referido artigo, as “cartas missivas” são equiparadas aos textos literários (artigo 34) como obras protegidas, com publicação condicionada à permissão do autor ou de seus herdeiros. Em resumo, cartas são textos

“protegidos tanto pelo sigilo, pela privacidade, pela intimidade integrante dos direitos da personalidade, como pelos direitos de autor” (ABRÃO, 2011).

No que se refere à correspondência de Carlos e Mário, os direitos patrimoniais se dividem entre duas instituições: 1) as 82 cartas de Mário enviadas a Carlos pertencem à Fundação Casa de Rui Barbosa – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira; 2) as 69 missivas (entre cartas, telegramas e bilhetes) e um aviso fúnebre enviados por Carlos a Mário estão depositados e catalogados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) (C&M, 2002, p.38). Os direitos autorais dessas cartas pertencem aos respectivos herdeiros de Carlos e Mário, que autorizam (ou não) a publicação das mesmas.

Reunida, essa correspondência coloca de maneira definitiva dois dos maiores escritores brasileiros no eixo central da discussão sobre a consolidação dos processos formais e temáticos da literatura brasileira. Em momento de afirmação inicial de sua poética, Carlos antecipa nas cartas seu olhar questionador. Por sua vez, a combatividade missionária de Mário por uma língua brasileira e o interesse pela pesquisa etnográfica ainda suscitam controvérsia.

Ao utilizar o livro *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981) em pesquisa de mestrado, foi observado que John Gledson procurou discernir as várias correntes de interpretação da poesia drummondiana, a partir da visão estilística (José Guilherme Merquior, Othon Moacyr Garcia, Hélcio Martins e Gilberto Mendonça Telles) e ideológica (Luiz Costa Lima e Affonso Romano de Sant’Anna), além de ser um dos pesquisadores pioneiros na observância do papel das cartas de MA sobre CDA. Gledson (1981, p.15) revê, principalmente, a interpretação da poesia drummondiana feita por Merquior a partir de *Verso universo em Drummond*, livro no qual o segundo utiliza o *Stilmischung*, que define como uma “mistura dos níveis de estilo”, conceito adotado nos livros de Erich Auerbach, levando a considerações tanto culturais e históricas como estilísticas”. No entanto, afasta, dessa maneira, o que chama de “conceitos exclusivos” para “penetrar os verdadeiros motivos desta poesia”. Assim, Gledson recusa a periodização pura e simples da poesia de CDA nas fases irônica, social e metafísica, destacando também o interesse dos textos do poeta escritos em jornais e revistas como indicadores de sua formação (LIMA, 2003, p.50).

Essa visão pouco exclusiva sobre a poesia de CDA parece ainda mais pertinente quando se leva em conta a análise de sua correspondência e a diversidade de suas influências, entre as quais Mário figura como destaque. Em *Suas cartas*, texto autobiográfico escrito em

1944 e publicado na *Folha Carioca*¹, Carlos deixa transparecer o caráter professoral de Mário de Andrade, não apenas para ele, mas para todos os escritores mineiros que com ele se correspondiam ou partilhavam a correspondência:

As cartas de Mário de Andrade ficaram constituindo o acontecimento mais formidável de nossa vida intelectual belo-horizontina. Eram torpedos de pontaria infalível. Depois de recebê-las, ficávamos diferentes do que éramos antes. E diferentes no sentido de mais ricos ou mais lúcidos. Quase sempre ele nos matava ilusões, e a morte era tão completa que só podia deixar-nos fendidos e infelizes. Então reagíamos com injustiças, tolices, o que viesse de momento ao coração envinagrado. Mário recebia sorrindo essas tolices, mostrava que eram simplesmente tolices, e ficávamos mais amigos (ANDRADE, 2003, p.199).

No olhar retrospectivo de Carlos, Mário emerge das cartas como o principal ideólogo do Modernismo, com a bandeira do nacionalismo como estratégia estética, num amálgama de emoções desencontradas que seu temperamento passional só fazia exacerbar. Moraes observa que MA teve a oportunidade de “visualizar um autorretrato urdido pelo discurso epistolar” a partir do ensaio *Suas cartas*, de CDA, refletindo sobre as questões discursivas e psicológicas a ele ligadas:

Essas ponderações tomaram forma na carta de agradecimento ao poeta mineiro, em 16 de março de 1944, na qual Mário conta ter sentido uma “comoção horrível” ao ler aqueles seus retalhos de cartas [...]. O “horrível” não encerrava em seu campo semântico o medo, a repulsa ou qualquer afeto censurável nessa escritura; nascia, na realidade, do tumulto das recordações ligadas às circunstâncias da redação das cartas [...] (MORAES, 2007, p.67).

Calada a voz do amigo, desaparecido em 1945, sua presença continuou a ecoar na obra de Carlos, em especial no poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, de “A rosa do povo”, publicado no mesmo ano, no qual a ironia do título contrasta com a figura magnânima e nacional que o poeta saúda, percorrendo as paisagens brasileiras, recurso recorrente na obra do homenageado. No poema, Carlos promove uma estilização dos motivos brasileiros resgatados por MA em toda a sua trajetória na música, literatura e pesquisas folclóricas, apesar de nunca terem concordado completamente. A carta surge como elemento de síntese da linguagem, na qual MA é cantado como arauto dessa postura de desbravador da cultura pensada de maneira integrada a partir das diferenças regionais. Em sua fase de preocupação social, a poesia de CDA é solidária, mais do que nunca, aos ideais do amigo paulista, como expressa na terceira parte de “Mário de Andrade desce aos infernos”:

O meu amigo era tão
de tal modo extraordinário,

¹ Segundo Marcos Antonio de Moraes em seu livro *Orgulho de jamais aconselhar: A epistolografia de Mário de Andrade*, 2007, CDA dizia ter escrito o texto originalmente para um número comemorativo dos cinquenta anos de MA, projeto jamais concluído. O texto publicado na *Folha Carioca* aparece depois no livro *Confissões de Minas* (1944).

cabia numa só carta,
 esperava-me na esquina,
 e já um poste depois
 ia descendo o Amazonas,
 tinha coletes de música,
 entre cantares de amigo
 pairava na renda fina
 dos Sete Saltos,
 na serrania mineira,
 no mangue, no seringal,
 nos mais diversos brasis,
 e para além dos brasis,
 nas regiões inventadas,
 países a que aspiramos,
 fantásticos,
 mas certos, inelutáveis,
 terra de João invencível,
 a rosa do povo aberta...
 [...]

(ANDRADE, 2002, p. 218-9).

É a partir do engajamento social que a poesia de Carlos vê a ausência do amigo missivista, em que louva Mário, mas não deixa passar a ironia com seu título, destacando a humanidade do desaparecido. E foi nas cartas que começou a se tornar perceptível esse encontro/ desencontro entre Carlos e Mário, que o poema celebra.

3.3. Os modos de ser brasileiro

Apesar do caudaloso repertório de missivas de MA, foi Carlos quem tomou a iniciativa de começar a correspondência com ele, após ler uma de suas cartas para o escritor mineiro Martins de Almeida, em 28 de outubro de 1924, seis meses depois de tê-lo conhecido no Grande Hotel de Belo Horizonte, junto à comitiva modernista que visitou Minas durante a Semana Santa daquele ano. CDA elogia as ideias de MA e sua “força desabusada” (*C&M*, Carta 1, p.40), enviando em anexo um artigo pouco elogioso a Anatole France, uma respeitável influência na época. A literatura produzida no Brasil é, desde o início do contato por escrito, um dos focos de interesse:

Estou convencido que a questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual. Ou por outra: é preciso convencer-se a gente de que *é* brasileiro. E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. Aliás, você sabe disso melhor do que eu (*C&M*, carta 1, 28/10/1924, 2002, p.40).

No trecho citado, Carlos, além de se dirigir a Mário, parece exercitar o solilóquio, tentando convencer a si mesmo da “originalidade delirante” de “ser brasileiro”. A resposta do

escritor paulista, ao mesmo tempo provocativa e amistosa, elogia o artigo e identifica as influências de que o jovem Carlos, ao que tudo indica, ainda não tinha se dado conta:

Está muito bom [o artigo]. Mas nele ressalta bem o que falta a você – *espírito de mocidade brasileira*. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com grande espírito de justiça. Pois eu preferia que você dissesse asneiras, injustiças, maldades moças que nunca fizeram mal a quem sofre delas. Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. [...] 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. [...] Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso 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 (C&M, carta 2, 10/11/1924, 2002, p.50).

Ao tomar iniciativa dessa correspondência, Carlos já conhecia Oswald de Andrade desde 1923, depois de ter feito uma crítica no *Jornal Diário de Minas* sobre “Os condenados”, e de ter recebido um agradecimento direto do autor. Ao visitar Belo Horizonte tempos depois, Oswald procurou por Carlos (C&M, nota 1, 2002, p.43). No entanto, essa aproximação não levou o autor mineiro a procurar Oswald como *referência* no Modernismo paulista ou mesmo como colega no ofício da literatura. Carlos também já mantinha contato por carta com Manuel Bandeira que, poucos dias antes, em 21 de outubro de 1924, tinha lhe escrito sobre a questão nacional:

Pensando bem, creio que fundo estão todos [Graça Aranha e Oswald de Andrade] de acordo e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos [primitivismo e universalismo]. O Mário de Andrade, que me parece ser o nosso maior poeta atual e o segundo grande poeta brasileiro (o primeiro foi Castro Alves) parece ter resolvido o problema nos seus últimos poemas, sobretudo no “Noturno de Belo Horizonte”, que é todo o Brasil, ou pelo menos, um pedaço enorme de Brasil, sentido com larga emoção por um espírito de alcance e de cultura universais (BANDEIRA. In: C&M, nota 6, 2002, p.44).

A leitura da carta de Manuel Bandeira ao jovem mineiro faz pensar que a iniciativa de Carlos ao procurar Mário tem forte influência do poeta pernambucano e que a discussão sobre nacionalismo antecede, no meio literário brasileiro, o aprofundamento que mereceu na correspondência dos autores aqui estudados. Carlos, dessa maneira, já tinha uma recomendação a respeito de Mário como alguém que já tinha resolvido o “problema” de “situar a vida nacional no ambiente universal”.

Havia, sendo assim, desde o início, uma expectativa por parte de Carlos em relação ao *retorno* a ser dado em carta por Mário, na perspectiva deste como uma influência, o que faz

pensar na teoria de Harold Bloom (2002), segundo a qual um poeta é influenciado por um autor renomado que o precedeu, em certa medida o imita e, de alguma maneira, o supera.

Em “Cartas a um jovem poeta”, o poeta Rainer Maria Rilke (1989) escreve ao jovem aspirante às letras Franz Xaver Kappus, de maneira direta, devolvendo ao interlocutor suas dúvidas e a missão de desvendar sua existência pela escrita. À maneira paradoxal de Mário para com Carlos, Rilke passa adiante sua própria experiência como negatividade: diz não aconselhar ao mesmo tempo em que recomenda um mergulho do jovem poeta em suas próprias motivações:

Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? (RILKE, 1989, p.22).

Entre Rilke e Kappus subsiste a idealização romântica, com o mestre convidando o discípulo às investigações metafísicas. No caso de Carlos e Mário, fica evidente desde o início da correspondência a admiração do jovem mineiro do interior pelo experiente paulista da metrópole, solicitando “resgate” para sua visão provinciana de mundo. Carlos Drummond de Andrade dá início a essa troca epistolar e escreve a primeira carta para Mário poucos dias antes de completar 22 anos; Mário acabara de completar 31. Mário, cujo olhar sobre o passado faz abolir sua própria juventude, adota o tom de poeta experiente, mas que instiga o outro a segui-lo na *aventura* de “devotar-se ao Brasil” (*C&M*, carta 2, p.51). Havia, em Mário, desde o momento da viagem modernista a Minas Gerais, a intenção de conhecer o Brasil do interior (que Manuel Bandeira bem percebeu como sendo uma contradição modernista: buscar o moderno justamente na paisagem colonial das cidades históricas de Minas) e nele buscar motivos para seus projetos.

Essa intencionalidade de perseguir uma identidade brasileira se manifesta claramente nesse primeiro período da correspondência de Mário e Carlos, no qual o primeiro instiga o segundo a: 1) “dedicar-se ao Brasil”; 2) abandonar o passadismo e a influência francesa, aderindo ao Modernismo. Hobsbawm (2004, p.24-56) explica que, nas línguas românicas, a palavra “nação” é vernácula, mas que a identificação nacional “não é tão natural a ponto de preceder a história”. Segundo o autor, o conceito de nação moderna é uma novidade e não é uma entidade social originária ou imutável, reflexão partilhada nesta tese. Assim, a discussão da correspondência de Carlos e Mário tem como pano de fundo a questão crucial apontada por Hobsbawm, a partir do ideário de Renan: “O que é uma (ou a) nação?”

Iniciada em 1924, depois da Semana de Arte Moderna e com a atuação das vanguardas europeias em pleno vigor, o nacionalismo discutido por Carlos e Mário se dá sob o signo da transformação, mesmo que os autores nem sempre tenham isso sob perspectiva. Chama atenção a importância que a discussão sobre o nacionalismo tinha para a personalidade cultivada de MA que, com sua produção artística e intelectual, pretendia compor um trabalho que fizesse parte dessa nação moderna, por mais incipiente que ela ainda fosse no Brasil dos anos 1920. A determinação de relação com o Brasil e de escolha estética eram elementos que faziam parte dos próprios questionamentos de Carlos, “um interlocutor respeitoso, mas obediente” segundo seus próprios critérios. O escritor paulista propõe a Carlos deixar os traços simbolistas para trás, adotando uma generosidade maior para com o Brasil que pulsava fora dos livros, como descreve Silviano Santiago:

Mário aclara sua arte poética ao descrever a gênese do poema “Carnaval carioca”. O poeta tinha se deixado contaminar pelo espetáculo do folião negro carioca; neste se combinam arte e espírito religioso (ou seja: vida, felicidade). Mário não é niilista. O não-modelo só pode se propor como modelo se for capaz de dar a conhecer ao discípulo o comportamento dum terceiro, que afinal é o verdadeiro modelo. Este é a negação do que Mário é na realidade. Mestre e discípulo, na negatividade, passam pelo mesmo processo de desinstrução. Este, no entanto, só é positivo ao adquirir as formas autênticas de instrução (SANTIAGO. In: *C&M*, 2002, p.15)

Como observa Antonio Candido (2006), ao retomar o nacionalismo, iniciado no Brasil durante o período romântico, o Modernismo o faz como ruptura, em busca de autonomia que diferenciasse o Brasil de sua origem portuguesa. Não há mais o indianismo paternalista dos românticos, que europeizava a imagem indígena (vide *O Guarani*, de José de Alencar, publicado em 1857), as deficiências brasileiras passaram a ser colocadas como superioridades em busca do primitivismo pré-colonial. Para Candido, “o nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (CANDIDO, 2006, p.126-7). Para ele, o movimento artístico caracteriza-se por um “sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal”, relegado ao esquecimento, “e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular” (CANDIDO, p.126).

Candido, defendendo a ideia de que a cultura brasileira é regida pela “dialética do localismo e do cosmopolitismo” (p.117), chama atenção para a ação modernista no sentido de se afirmar diante das vanguardas europeias, ainda que esta fosse por elas influenciado. O autor identifica, na atitude libertária dos modernistas brasileiros, um “desrecalque localista” (p.129) como sinônimo de assimilação da vanguarda europeia, sublinhando

o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas (CANDIDO, 2006, p.129).

Para Fisher (2011), Candido “restringe sua crítica e ponto de vista por estar estabelecido no ângulo modernista de leitura do mundo”, argumento que procura relativizar o olhar paulista sobre o Modernismo brasileiro. “Os dois pontos cegos mais relevantes são os que dizem respeito a totalidades que Candido naturaliza: Brasil e Europa. Onde se lê Europa, quase sempre se deve ler França” (p.1). Junto a Candido, Fisher coloca MA como agente de “uma visão centralista, centrípeta, excludente, que está no DNA da organização do Brasil desde Portugal”.

Se é inegável a necessidade de ampliação de estudos da literatura brasileira, a partir de olhares periféricos a São Paulo e a todo o Sudeste, a obra de Antonio Candido permanece atual em sua amplitude crítica sobre o Modernismo. A propósito da centralização na qual Fisher adiciona MA, a correspondência com CDA abre espaço justamente para refletir como uma forma de expressão híbrida registrou o debate sobre a literatura brasileira não apenas na metrópole paulistana e a partir dela, mas apesar dela. Se a dedicação epistolar de MA era fundamental à constituição da identidade do autor paulista, também se anuncia, à medida que comparada com sua correspondência passiva, como um fator decisivo para sua desconstrução.

3.4. “Noturno de Belo Horizonte”: poema de integração nacional

O tema do nacionalismo é um dos primeiros motes da interlocução a se impor nas cartas de Carlos e Mário, já que a cultura local era um fator de afirmação para os modernistas e praticamente uma obsessão para o escritor paulista (“reflita bem no que eu cantei no final do ‘Noturno’ [de Belo Horizonte] e você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalismo que eu prego”, recomenda Mário em carta sem data a Carlos, de 1924) (*C&M*, Carta 4, s/d, 2002, p.70).

Ao mesmo tempo em que instiga a discussão intelectual em termos mais elevados, reprovando em Carlos a influência de Anatole France (“O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices, abstrações em letra de forma, sabedoria de papel, filosofia escrita: nada prático, nada relativo ao mundo, à vida, à natureza, ao homem”), Mário provoca o escritor mineiro com uma intimidade instantânea: “Te incomoda?”

Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar”.

Essa longa conversa tinha como chave poética, o “Noturno de Belo Horizonte”, espécie de salvo-conduto desse projeto andradino de literatura devotada ao Brasil. Mas, afinal, o que há nesse poema que o faz uma espécie de ponto de partida poético desse “nacionalismo universalismo” visto como modelar por Manuel Bandeira e enfatizado por sua “grandeza” pelo próprio Mário? “Noturno de Belo Horizonte”, escrito em 1924 durante a viagem dos modernistas a Minas Gerais e publicado em 1927 em “O Clã do Jabuti”, faz da capital mineira pretexto para um passeio imagético pelo Brasil e suas diferenças, na qual as características dos estados são idealizadas e convocadas a participarem de um país uno e multitalentoso. O título é uma influência da formação musical de Mário e remete ao tipo de composição contemplativa inspirada na noite, gênero esse criado pelo músico irlandês John Field, a partir do livro de poemas românticos de Edward Young (1683-1765) e depois popularizado por Frédéric Chopin.

Em outra relação com a música, desta vez como influência, o poema “Noturno de Belo Horizonte” antecipa a mesma vibração de passeio regional, promovida anos depois por “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, composta em 1939. Se o título do poema incorpora a influência romântica de um processo de interiorização, os versos se articulam na busca da alteridade brasileira, mas nem sempre com a mesma intensidade nas imagens. João Luiz Lafetá, em “Figuração da intimidade – Imagens na poesia de Mário de Andrade”, percorre a obra do escritor e relaciona essa busca pela alma brasileira a uma relação com a própria identidade, que se metamorfoseia em máscaras literárias, num desdobramento típico do autor:

[...] o poeta aplicado do *Clã do Jabuti* condensa uma inquietação que já estava em Euclides da Cunha, e que os anos vinte potenciam e aprofundam: a divisão entre a orla atlântica, “civilizada”, e o sertão interior, “bárbaro”, precisa desaparecer. [...] Esse desejo de unidade resulta numa tentativa de identificar-se pelo canto, pela linguagem da poesia, aos vários diferentes aspectos da vida brasileira (LAFETÁ, 1986, p.23).

O poema faz ironia à arquitetura da cidade – “*Minas progride./ Também quer ter também capital moderníssima também...*”, dizem os versos 23 e 24, em um tom datado – mas zomba da metrópole paulistana: “*Afinal Belo Horizonte é uma tolice como as outras./ São Paulo não é a única cidade arlequina/ E há vida há gente, nosso povo tostado.*” Em termos gerais, o texto se estrutura como um território onde se debate a tradição, a natureza e a cidade moderna, com 406 versos que perseguem essa perspectiva de mapear todas as diferenças regionais.

O tom exaltado às vezes exaure a leitura em um excesso de reticências (resquícios simbolistas?) e exclamações, convidando à união entre as diferentes regiões do país. Entre os versos 364 e 375, a seguir transcritos, Mário compõe um manifesto em que são enumerados os “brasileiros auriverdes”, juntamente a elementos da fauna e da flora, como em um desfile de celebração ao universal, deixando de lado as distinções expressas pelos sotaques de cada região brasileira. Nessas estrofes de “Noturno de Belo Horizonte”, pode ser identificado o que Manuel Bandeira identificou como síntese do nacional-universal, depois citado como autoelogio por Mário:

E abre alas que Eu quero passar!
 Nós somos os brasileiros auriverdes!
 As esmeraldas das araras
 Os rubis dos colibris
 Os abacaxis as mangas os cajus
 Atravessam amorosamente
 A fremente celebração do Universal!

Que importa que uns falem mole descansado
 Que os cariocas arranhem os erres na garganta
 Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais?
 Que tem si o quinhentos réis meridional
 Vira cinco tostões do Rio pro norte?
 Juntos formamos este assombro de misérias e grandezas.
 Brasil, nome de vegetal!...
 (ANDRADE, 1993, p. 188-9).

Na verdade, o próprio Mário, em carta a Manuel Bandeira de 6 de abril de 1927, antecipa a recepção crítica do *Clã do Jabuti*, em uma contraposição entre nacionalista e brasileiro, que soa problemática em sua generalidade:

Vão julgar meu livro nacionalista, que eu entrei também na onda, sem não ter ninguém capaz de perceber uma intenção minha, que sou o que sou, nacionalista não, porém brasileiro “et pour cause” desde Pauliceia onde eu falava que escrevia brasileiro e inventava as falas de Minha Loucura e das Juvenilidades Auriverdes, vão me confundir com os patriotas de merda, gente que odeio, eu, sujeito que faz muito mandou pra... as pátrias todas deste mundo de imbecis, vão falar todas as bobagens deste mundo e de mim mesmo (ANDRADE *apud* LAFETÁ, 1986, p.24-5).

Mas por que marcar tanto essa discussão sobre “Noturno de Belo Horizonte”? Em primeiro lugar, nas várias referências bibliográficas consultadas sobre esse assunto, o poema é mencionado, ainda que não seja destacado seu papel precursor de expressão poética da influência nacionalista no Modernismo. Como segundo ponto, conforme a troca de cartas de MA com Manuel Bandeira, é possível perceber a intencionalidade que marca a estética de Mário e foi várias vezes criticada em análises de sua obra (como a de Lafetá e Álvaro Lins), intencionalidade essa referida pelo escritor paulista como “pragmatismo” estético e social.

Essa intencionalidade merece atenção em vários trechos de cartas de MA a outros escritores e também em seu artigo “Do cabotinismo” (1939), analisado depois por Anatol Rosenfeld em “Mário e Cabotinismo” (1973). Se o artigo de Mário se torna interessante para pensar como o próprio escritor faz uma autoavaliação psicológica da atitude artística como máscara, Rosenfeld leva isso um pouco adiante e relaciona o conceito de máscara à dissociação artística. Nas Américas, na visão de Rosenfeld, isso seria particularmente problemático, devido à colonização e conflitos com as populações indígenas originais.

Na perspectiva de Lafetá, interessa na obra de MA a combinação de sinceridade e intencionalismo, “sua consciência do momento histórico vivido, daquilo que era preciso fazer para provocar modificações no ambiente literário” (LAFETÁ, 1986, p.11). A consciência histórica do momento em que vivia e seu papel precursor em várias áreas, leva a pensar que em MA muitas vezes o intelectual se sobrepôs ao escritor, buscando não apenas compor uma obra artística, pessoal, mas elaborar um pensamento. Dessa maneira, faltava ao poeta paulista perspectiva para pensar em sua discussão sobre o Brasil, além do hercúleo esforço pedagógico que soava criativo demais para ser didático. Em carta ao filólogo Souza da Silveira, essa intencionalidade transparece nitidamente ao discutir a “língua brasileira” utilizada por ele:

Ora, eu lhe contei que além desta volúpia de viver e gozar o momento que passa, eu amo apaixonadamente a humanidade. Há em mim uma íntima demagogia que procuro disfarçar o mais possível. Foi dentro dessa ordem de ideias, sentimentos, e tendências, que organizei meu “nacionalismo”. Sentindo que não tinha forças suficientes pra me universalizar, sem aquele gênio, ah! que me imporia como brasileiro ao mundo, doutra forma me abraçarei: dentro da ordem das minhas tendências artísticas, me fiz brasileiro para o Brasil. Resolvi trabalhar a matéria brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim (sic) e na complexidade dela. O caso linguístico não é senão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo “de mim” e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente desde o princípio, que se tratava de dar a minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo realizar o sentido e a imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em São Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte. Não havia um tratado de poética, moderno, adaptável ao tempo. Fiz um. Não havia História da Música em nossa língua. As existentes eram simplesmente porcas. Fiz uma, bem melhor que as outras. Etc. (ANDRADE *apud* LAFETÁ, 1986, p.26).

Em entrevista a Maria Zilda Cury, em outubro de 1985, CDA, com a vantagem da perspectiva histórica, teceu uma comparação entre Oswald de Andrade e MA, contrastando as duas personalidades e sua importância literária, adjetivando Mário, além de sua criatividade, mas algo que o distingue em sua geração: o caráter normativo:

Não há dúvida: [Mário de Andrade] foi a grande figura do Modernismo brasileiro. Não só ele procurava inovar, como também tinha interesse em aprofundar o conhecimento da matéria literária, da estética literária. Então, a conversa com o Mário de Andrade era muito *produtiva*. Como Oswald a conversa era *divertida*. (grifos nossos) O Mário era também divertido e alegre, mas era sério. Tinha alguma coisa para nos dizer e, na realidade, ele mesmo acabou confessando, numa das cartas que o Prudente de Moraes está publicando; “no fundo eu sou é

professor”. Aí está a grandeza do Mário, compreendeu? Porque ele era um espírito criativo e ao mesmo tempo um espírito normativo. Ele orientava, ele discutia... Não impunha os seus pontos de vista, mas debatía com você, ele provocava você a reagir contra os argumentos dele, despertava em você um *espírito crítico*. Isso era muito bom e foi muito bom (ANDRADE *apud* CURY, 1998, p.143, grifo nosso).

Ao partir dessa complexa equação de sedução intelectual, Mário amealha numerosos interlocutores, principalmente por carta, mesmo ao preço do sacrifício de vida pessoal, que aparece na forma de queixas sobre doenças em cartas a diferentes destinatários. O trecho da carta a Souza da Silveira, citado acima, dá a dimensão de várias frentes culturais nas quais o escritor atuou, colocando a nação brasileira como semióforo para a cultura. Semióforo é entendido aqui, segundo a visão de Marilena Chauí (2007, p.12), como um signo que relaciona o visível e o invisível e “não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica. Esse semióforo público fundamental é construído pelo poder político e será “o lugar e o guardião dos semióforos públicos” (p.12). Desta maneira, “o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade uma e indivisa” (p.14).

Mário de Andrade se coloca nos anos 1920 como agente precursor dessa empreitada de unificação brasileira pela produção artística, que persiste de maneira fragmentada no modo de produção cultural do país ao longo do século XX e XXI, impulsionado a partir dos anos 1970 pela expansão dos meios de comunicação, em especial a televisão, incentivados pela ditadura militar, e, em fins da década de 1990, pela chegada da internet às fronteiras mais distantes do país.

Ao empunhar a bandeira do nacionalismo, Mário faz isso de maneira bastante particular, moldando à sua personalidade cultivada as referências políticas, ou como diria ele, “abrasileirando” influências estrangeiras, numa antropofagia menos irônica que a de Oswald de Andrade. Durante o Modernismo, até sua morte em 1945, invariavelmente, Mário assume um papel de liderança, impulsionado talvez por quase sempre demonstrar mais interesse e leitura do que seus companheiros, assumindo máscaras sociais adequadas aos debates (muitas vezes embates), como uma estratégia para buscar a adequação à linguagem do interlocutor.

A própria insistência de Mário em manter uma ortografia própria, mais adequada ao Brasil, é um esforço que diz respeito à identidade nacional e, que hoje, em tempos de questionamento de cartilhas nas escolas públicas, que mantêm a escrita cotidiana, suscitariam grandes questionamentos. Neste sentido, mantém uma postura similar a outro grande autor da língua portuguesa, Fernando Pessoa, para quem “a palavra escrita é um produto da cultura, cada um tem o direito a escrever na ortografia que quiser”, completando que “o único efeito

presumivelmente preferencial que estas divergências ortográficas podem ter é o de estabelecer confusão no público” (PESSOA *in* CAVALCANTI FILHO, 2011, p.187)

Na perspectiva de Lafetá, a trajetória poética de MA se delinea como uma tensa procura pela afirmação da identidade, na qual emergem diferentes máscaras. Assim, o *trovador arlequinal de Pauliceia desvairada* - na qual a identidade se expressa em um lirismo hostil, provocado pela cidade cosmopolita - será substituído pelo “*poeta aplicado*[...], o estudioso que pesquisa, em manifestações culturais do país todo, um jeito de ser com o qual se identifique” (LAFETÁ, 1986, p.22-3, grifos do autor).

A propósito da insistência de Mário sobre a questão do Brasil e do aprofundamento de suas avaliações críticas, constata-se que, à medida que avançou em seus estudos, a figura do intelectual em certa medida se sobrepôs à figura do escritor, que emergia em arroubos de criatividade como no processo de escrita de *Macunaíma* (1928), escrito em poucas semanas na fazenda do *tio* Pio, em Araraquara (SP), com quem também manteve correspondência, publicada recentemente com o título *Pio & Mário: Diálogo da vida inteira*, 2011.

Na leitura das cartas de Carlos e Mário, a discussão se desloca do privado para o social e vice-versa, como o texto de um diário que se abre a um interlocutor determinado ou como o discurso que baixa a voz e reduz seu público para uma confidência. Mário, de uma dedicação assombrosa à definição do caráter brasileiro, às vezes se deixa levar pela ambivalência de renegar sua liderança entre os modernistas, da mesma maneira que, sob a máscara do sujeito lírico, toma emprestado o verso de Chiquinha Gonzaga de 1899 e o adapta em um verso do “Noturno de Belo Horizonte”: “E abre alas que Eu quero passar!”. Em uma entrevista publicada por ocasião do “Mês modernista” no jornal *A Noite*, em dezembro de 1925, ele nega o rótulo de futurista que o jornal tenta insistentemente lhe impingir: “O Futurismo ficou matando o luar até agora e não achou uma saída humanamente artística” e defende uma atitude modernista, ainda que de maneira crítica e atrelada a uma espécie de “Constituição cultural”:

Ora o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para com a humanidade. *Nós só seremos de deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura.* O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia. E muito, juro para você (ANDRADE *in* LOPEZ, 1983, p.18, grifos nossos).

No trecho grifado, fica nítida a postura de Mário diante desse papel original e nacional de cultura atribuído ao Modernismo e como o escritor se coloca teatralmente no meio da cena

literária. Essa atitude à dianteira da vida cultural brasileira é assumida na correspondência com Carlos. Logo na fase inicial do contato epistolar dos dois escritores, a liderança de Mário é problematizada pelo próprio caráter disperso que assumiu o Modernismo brasileiro desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

3.5. O fantasma da influência francesa

Em sua primeira resposta para CDA, datada de 10 de novembro de 1924, MA aceita a correspondência com o jovem autor, mas incentiva o debate, elogiando a “sólida inteligência” de Carlos, ainda que “muito bem mobiliada... à francesa” (C&M, 2002, p.50). Seu tom generosamente crítico não pode ser confundido com condescendência em relação à falta do que chama de “espírito de mocidade brasileira” (p.50). Mário, que sairia do Brasil apenas nas fronteiras do Peru e da Bolívia, já tinha, a essa altura, uma noção bastante definida do que o país significava para ele.

Ao analisar o nacionalismo literário na América Latina sob a perspectiva do paradoxo, Leyla Perrone-Moisés adverte que depois da conquista da autonomia política restaram ainda a dependência econômica e outra

[...] ainda mais insidiosa porque incorporada: a dependência cultural, vivida pelos latino-americanos como uma fatalidade, na medida em que a cultura e as próprias línguas que lhes restaram foram as do colonizador (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.36).

Apona-se, nesse caso, como “as literaturas latinoamericanas foram forçadas, desde o início, a enfrentar a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.29). A autora mostra essa atração pela França, da qual participava Carlos, como um dos paradoxos da complexa relação entre as literaturas latinoamericanas, destacando algumas justificativas para isso. Entre elas, especifica que justamente “a França não foi nossa colonizadora histórica, e isso permitiu todas as idealizações a respeito” (p.37), o que é bastante significativo, levando em conta que o país manteve sua influência cultural sobre o Brasil, de maneira relevante, pelo menos até a década de 1950, com um momento de grande visibilidade durante as comemorações da Independência, em 1922.

Outro motivo apresentado pela autora é a França ter representado, no século XIX, “a pátria da Revolução e da Liberdade, que escolhemos como opostas às metrópoles ibéricas” (p.37), destacando que as próprias metrópoles espanholas e portuguesas estavam

afrancesadas. É preciso lembrar que, em sua resposta a Carlos, Mário renegou a “adesão francesa” do amigo, mas não deixou de reconhecer nele mesmo, em outra ocasião, traços da influência europeia: “Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi” (ANDRADE, M. *apud* PERRONE-MOISÉS, 2007, p.36). Em tom mais irônico, Jorge Luís Borges também declarou em uma conferência em Paris: “Sou um europeu nascido no exílio” (BORGES *apud* PERRONE-MOISÉS, 2007, p.31).

No famoso artigo “Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade”, de 1873, Machado de Assis já ligava o nacionalismo à afirmação literária: “A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor próprio” (ASSIS, 1986, p.801). Ao perceber que o instinto de nacionalidade da literatura brasileira ultrapassara o Romantismo, Machado observa que uma literatura, “sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam” (ASSIS, 1986, p.804).

Machado constata que, “interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto material de inspiração”, mas ao mesmo tempo observa que “esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga” [...]; não será obra de uma geração nem duas [...] (p.801). O escritor - para quem a passagem do tempo destacou a abordagem universalista de sua obra - reconhece “as tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães”, mas não sucumbe a uma atitude de negação do passado, sem censurar os poetas coloniais, mesmo que destacando “o mau gosto dos poetas arcádicos” (p.801-2). Machado aproxima-se de um “nacionalismo com perspectiva universal”, ainda que isso incluísse uma contradição em termos. Essa perspectiva, nos anos 1920, perpassará as cartas de Carlos e Mário, mesmo que não seja referência direta. O Indianismo de Gonçalves Dias é valorizado por Machado, por chamar atenção para a história e os povos pré-coloniais, mesmo destacando que “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, [...] apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (p. 803). Para ele, “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1986, p.804).

José Luís Jobim observa que a postura crítica de Machado de Assis se alinha ao texto de Borges, intitulado “O escritor argentino e a tradição”, publicado no século seguinte, onde se lê que “a ideia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz seria relativamente nova, como também seria nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas de seus países” (BORGES *apud* JOBIM, 2008, p.96). Mesmo

em séculos e pátrias diferentes, Machado e Borges confluem na concepção de que para ser um autor brasileiro ou argentino não é preciso “seguir o chavão da *cor local*” (p.96). Ainda assim, o uso desse recurso é um item comum ao processo de elaboração da nacionalidade na América do Sul e em outros lugares. A própria ironia borgeana observa que um livro árabe por excelência, o Alcorão, não desmente sua origem, simplesmente por não mencionar camelos. (BORGES *apud* JOBIM, 2008, p.96). Por outro lado, às vezes, o que parece tipicamente nacional está impregnado de referências estrangeiras, como o “chá das cinco”, tradição britânica, que na verdade “importou” seu hábito de países orientais de onde provêm a erva (JOBIM, 2008, p. 96).

Pois bem: chegar a esses limites sobre como a literatura brasileira deveria abraçar a causa nacional consome várias páginas das cartas de Carlos e Mário. CDA inicia o contato de uma maneira mais reverente do que MA (que, afinal, ficou bastante conhecido depois da Semana de Arte Moderna), enquanto o escritor paulista o inclui no que poderia ser chamado de *grande diálogo epistolar* sobre o Brasil, já mantido com outras pessoas, em especial escritores.

Na resposta à carta de Mário, carta 3, de 10 de novembro de 1924 o poeta mineiro expõe seu “desajuste”, para usar termo adotado por Silviano Santiago na introdução ao livro *Carlos & Mário*, (2002, p.24). A carta é particularmente precisa para demonstrar a relação de Carlos com esse período da década de 1920, em que dava os primeiros passos no Modernismo. Ou melhor: era oficialmente convocado por Mário a ser um deles. Escreve Carlos na carta:

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado (C&M, carta 3, 22/11/1924, 2002, p.56).

Ainda que a *confissão* da admiração pela mentalidade francesa tenha rendido muitos comentários críticos de Mário, um trecho da carta de Carlos dá a dimensão do que iria frutificar entre eles, tendo Manuel Bandeira como referência

O que nós todos queremos (o que, pelo menos imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou, como diz Manuel Bandeira, “enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos” (C&M, carta 3, 22/11/1924, 2002, p.57).

Em trecho posterior, Carlos justifica seu espírito dividido entre o que chama de “apertado dilema”: “O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites” (C&M. Carta 3, p.60). O escritor mineiro se mantém atento aos argumentos de Mário, mas, no geral, não é um seguidor puro e simples da opinião do paulista.

Ao tentar chegar a um consenso sobre o que é nacionalismo, Mário de Andrade contrapõe, em carta de 1924, sem data, que “não há oposição entre nacionalismo e universalismo”:

O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional (C&M, carta 4, [s/d], 1924, 2002, p.70).

A pesquisa de Eduardo Jardim (2005), no livro *Mário de Andrade – A morte do poeta*, que se dedica a estudar o período em que o escritor passou no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1941, acaba por fazer um inventário das filiações estéticas de Mário, o que se destaca aqui para se ter mais clareza sobre suas influências. A partir de *Romantismo musical* e *O artista e o artesão*, textos de Mário sobre música, Jardim demonstra que Mário, desde os anos 20, vinha pesquisando preceitos sobre *atitude estética*, conceito que remonta a teóricos do século XVIII, como Kant e Schiller.

Por meio da atitude estética, que converte a técnica a uma perspectiva materialista, Mário de Andrade pretendeu liquidar toda forma de individualismo. Isso era possível porque as iniciativas do artista eram subjugadas pela força da matéria. Todo tipo de autointeresse era anulado em um procedimento que envolvia a destruição do eu (JARDIM, 2005, p.81-2).

A gênese da atitude estética de Mário transparece nas cartas escritas a Carlos e na quase obsessão por uma identidade nacional, instigando o poeta mineiro a uma *tomada de posição*. “Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase de criação” – diz Mário (C&M. Carta 4, p.71). Ele “acusa” Carlos do “mal de Nabuco”, que nada mais é do que os suspiros tardios pela civilização francesa. A inflamada resposta de Carlos sobre o Brasil ganha primeiro plano:

Voltemos à realidade brasileira, nua e crua (Oh! Tão crua!) que você transfigura, e que eu ainda não posso aceitar. “Moléstia de Nabuco”, eis, excelentemente expresso, o meu mal. Será incapacidade congênita, será má vontade, será hipocrisia, será estupidez, mas não sei, não posso achar o remédio do Brasil. Cheirando a nacionalismo, acabou-se: eu protesto. Devido ao mau nacionalismo, como você supõe? Não sei se haverá bom ou mau nacionalismo, principalmente em literatura. Como fazer com esta o que já se fez com a pesca: nacionalizá-la? Como obrigar as inteligências a situar a sua atividade na paisagem mais ou menos restrita da sua pátria? Uma pátria é um acaso como os outros, ou, como você lindamente diz de Belo Horizonte: “uma tolice como as outras”. Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja ser? Um dia, eu *serei*, e acabou-se... Se não *for*, é porque sou um

cretino irremediável, e de nada me valerá recorrer aos enternecimentos patrióticos (C&M, carta 5, 30/12/1924, 2002, p.77-9).

Na carta seguinte (carta 6, jan/1925, p.88), Carlos dá sinais de arrefecer sua rebeldia (“Sou hoje brasileiro confesso. E graças a você, meu caro!”) e envia o recorte de um artigo para Mário (supostamente, “Poesia brasileira”, publicado no *Diário de Minas* em 17 de outubro de 1924, no qual elogia os experimentos modernistas). Mário, por conta de problemas no estômago, só retoma a discussão sobre nacionalismo em 18 de fevereiro de 1925, em um tom veemente, no qual esclarece sua relação com a pátria, dizendo que sua intenção é “criar uma linguagem *culta* brasileira” (C&M, 2002, p.101), colocando-se como alguém que não é mais artista: “Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. [...] Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração (C&M, 2002, p.103).

Mesmo reclamando de seu próprio estado de saúde, MA não se furta de comentar as mudanças que CDA fez em seus poemas anteriormente enviados, em especial “Nota Social” e “Passa uma aleijadinha” (que o poeta terminou por não incluir em *Alguma poesia*), prometendo recomendar alguns para a revista *Estética*, publicada no Rio de Janeiro.

No caso de “Nota Social”, Mário chama de “ignomínia” (C&M, 2002, p.100) uma alteração do primeiro verso feita por Carlos (“O poeta chega na estação.” se convertera em “O poeta chega à estação.”). À sua maneira polida, mas veemente, MA critica a importação da gramática praticada em Portugal, em atitude condizente com a política literária da Semana de Arte Moderna, aproveitando para discorrer sobre sua “aventura” de “estilizar o brasileiro vulgar”. Na verdade, aconselha a exclusão de galicismos, como a inclusão de artigos definidos, indefinidos ou pronomes possessivos, o que, lido hoje, soa bastante pertinente na busca de um texto sem excessos e bem editado. MA, no entanto, entra em desacordo com a proposta estilística de Carlos, mesmo que este não se mostre fechado à discussão. O tom usado por MA é o do manifesto, tão caro às vanguardas europeias e que também chega ao Brasil pelo viés dos modernistas:

Não pensem vocês, aí de Minas, que sou um qualquer leviano e estou dando por paus e por pedras sem saber bem o que estou fazendo. 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 da noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se de uma estilização *culta* (grifo do autor) da linguagem popular da roça como da cidade, do passado e do presente (C&M, carta 9, 18/02/1925, 2002, p.100).

Em uma digressão sobre o trabalho jornalístico de Carlos, exercido em Belo Horizonte desde o início dos anos 20, fica evidente que já existia também nele a preocupação com o binômio literatura e nação. Assim, Carlos encontrou em Mário o interlocutor sob medida para debater suas precoces teorias sobre o tema, que padeciam de um incontornável provincianismo que o levava a ter a cultura francesa como referência elevada acima dos valores locais.

Apesar da cautelosa discordância em muitos momentos de sua correspondência, Carlos e Mário apresentam nessa fase uma confluência de propósitos, o que pode ser comprovado por artigos do autor mineiro no *Diário de Minas*, para o qual colaborava desde 1921, escritos no período anterior ao início da correspondência. A atitude do escritor mineiro, no entanto, reflete a postura de quem quer amadurecer seus próprios pontos de vista estéticos antes de aderir ao Modernismo, uma certa desconfiança tão folclorizada, quando se fala do povo mineiro. O que se percebe em Carlos, através das cartas, é que, à parte sua admiração por Mário, não aceitava passivamente tudo o que esse lhe propunha. Ele não estava em São Paulo ou Rio de Janeiro, cidades centrais do desenvolvimento da modernidade brasileira, o que implicava limitação de informação, ainda que com uma dose de liberdade. Maria Zilda Cury (1998) observa com pertinência que

[...] é preciso considerar que o Modernismo, enquanto movimento polifacetado e ocorrendo quase simultaneamente nas diferentes regiões do país, expressava, sobretudo tendências em construção. Assim, antes de 22, já havia nacionalismo e regionalismo de matizes diferenciados (CURY, 1998, p.117).

Em 1925, a inquietação do grupo de escritores mineiros, integrado por CDA, levou à publicação de um veículo que procurava traduzir o caráter diferenciado de suas ideias: assim, surgiu *A Revista*, impressa nas próprias oficinas do *Diário de Minas*, onde o autor trabalhava como redator. À frente da publicação estão CDA (que escreve o editorial do primeiro número, intitulado “Para os céticos”), Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo. Mas a publicação atinge apenas três números:

Nessa última [A Revista], além dos temas literários, da transcrição de crônicas, poemas e críticas, saliente-se o posicionamento político assumido pelo grupo no que se referia a vários aspectos candentes nas discussões da época: nacionalismo, religião, educação, cultura, imigração. Por outro lado, à revelia ou não dos grupos no poder, respondendo a seu modo às condições modernizantes da cidade e às influências literárias modernistas, o grupo de Belo Horizonte teve presença renovadora. Criou e divulgou produções modernistas, auscultou o clima renovador que se respirava em outras capitais e a ele deu resposta própria e original (CURY, 1998, p.34)

O grupo de escritores mineiros contemporâneos do autor também suscitou uma discussão sobre o nacionalismo, tanto na esfera da criação quanto da crítica:

De uma forma ou de outra, o grupo modernista mineiro se posicionou diante do nacionalismo: de uma colocação mais ou menos explícita nos artigos do DM [Diário de Minas] para tomada de posições claramente manifestárias nos artigos de A Revista, e para uma influência posterior na consolidação da mineiridade. [...]. O nacionalismo do grupo pode ser percebido principalmente nas críticas literárias, em certos trechos de crônicas. A busca da identificação escritor/ natureza e a temática da natureza exuberante e luxuriosa como traço definidor de brasilidade aparecem nos seus comentários e poemas [...] (CURY, 1998, p.117).

Um texto escrito por CDA em 1921, no *Diário de Minas*, é revelador do momento paradoxal vivido por ele nos anos 20, evidenciando sua crise com a questão do lugar. A crônica, escrita quando o autor tinha 18 anos, exhibe pretensão e ingenuidade:

Olhe, eu não viajo mais. Sei que há romarias em Portugal, touros em Espanha, moinhos em Holanda. Sei que Florença é um paraíso espiritual. E que Bruges tem canais cantados pelo suavíssimo Rodenback. Também não ignoro o Reno, tão querido de Heine. Ora, se eu tenho tudo isso, integral e perfeito, na geografia, nas brochuras e nos papéis públicos, porque, diabo, irei vê-los através de peregrinações longas e fastidiosas (ANDRADE *apud* CURY, 1998, p.119).

Os textos do poeta para o *Diário de Minas* permitem identificar elementos contraditórios e um anseio de universalização, uma vontade de ir além do lirismo individual. Isso transparece, por exemplo, em uma crítica de Carlos sobre o livro *Senhora de engenho*, 1921, de Mário Sete, analisada em *Horizontes modernistas*, na qual Cury percebe que a

[...] posição contrária à influência estrangeira que “abastarda” nosso gosto, a “civilização europeia” que “decerto esculhamba a inteireza de nosso caráter” (como diria Macunaíma, alguns anos mais tarde) foi traço contraditório que perpassou as ideologias nacionalistas, tanto as mais progressistas, como as mais conservadoras (CURY, 1998, p.120).

Ou seja, além de textos ainda de influência simbolista, evidenciados por seus artigos no *Diário de Minas*, Carlos vive nos anos 1920 uma fase de intensa transformação em suas propostas teóricas e literárias, nas quais a correspondência com Mário de Andrade tem papel pedagógico. Em pouco tempo, Carlos aceita o convite de Mário para descobrir o Brasil, na notícia, na crônica, no poema, ainda que essa aceitação nem sempre signifique aceitação total de seus procedimentos.

É no período posterior a novembro de 1924, ou seja, exatamente quando se dá a discussão mais calorosa sobre nacionalismo entre Carlos e Mário, que Moraes (2003) identifica como época em que se consolida o desejo de ser “útil”, do escritor paulista, mencionado em suas cartas para Manuel Bandeira. Dessa maneira, no contato epistolar de MA, sobretudo com jovens escritores, artistas plásticos e músicos, “a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico” (p.58-9). Tal “perspectiva didática”, espécie “plano de sedução intelectual”

(p.58) de MA para com seus correspondentes, teoria justificável pela monumentalidade da correspondência do autor (“Eu sofro de gigantismo epistolar”, avisou ele em sua primeira carta dirigida a Carlos, em novembro de 1924). “Carta, para o autor de *Macunaíma*, é o lugar de experiência e partilha, além do terreno do desvelamento do eu, da (auto)biografia, inerentes a esse gênero testemunhal” (p.59.)

Uma dimensão particularmente sutil na escrita epistolar de Mário, citada por Moraes (p.59), é o caráter de “encenação” desse “eu epistolar”, que forja uma “ilusão de presença”², transferindo para a carta “engenhos de cumplicidade” captados da língua falada (p.59). Na correspondência de MA e Manuel Bandeira, também organizada por Moraes, destaca-se o desvelamento dessa característica em uma carta de 1926, do poeta pernambucano:

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 (ANDRADE.; BANDEIRA, 2001, p.14).

A contragosto, mesmo dez anos depois, em carta a Murilo Miranda, Mário admitia ser “de uma reserva e duma cerimoniosidade inglesa” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p.15). Tal circunspeção, se for este o termo mais adequado, surgirá com mais clareza no contato pessoal que MA manteve tanto com Manuel quanto com CDA, no período em que morava no Rio de Janeiro, nos anos 1930.

Ao ter nesta tese o diálogo proporcionado pela interação por carta, é preciso considerar também como essa troca se dá, do ponto de vista do autor mineiro, levando-se em conta que a visão de MA, devido a seu “gigantismo epistolar” (C&M, 2002, p.52), já mencionado na primeira resposta a CDA, é privilegiada em outros trabalhos acadêmicos. Ora, ao iniciar o contato com Mário, aos 21 anos, CDA fez dessa correspondência, em sua instância mais imediata, um ritual de passagem da escrita poética e crítica para uma fase de maior maturidade, que culminaria com a publicação de *Alguma poesia*, em 1930, uma das mais promissoras estreias literárias brasileiras em toda a sua história.

Além disso, sob a influência do autor de *Paulicéia desvairada* (1922), Carlos reviu o caráter passadista de sua produção intelectual e artística. Também passou a fazer sua leitura do Brasil, uma leitura menos afrancesada e convertida em irônico lirismo.

² Marcos Antonio de Moraes esclarece em *Orgulho de jamais aconselhar* (2007, p. 93) que o termo “ilusão de presença” é emprestado de Geneviève Haroche-Bouzinac: “*La lettre est souvent présentée comme bienfaitrice parce qu'elle met en oeuvre une illusion, illusion de présence, illusion de dialogue, voix récréée dans le silence d'une lecture muette. Sa force est celle de la compensation: l'expression 'tromper l'absence' revient sous la plume de plusieurs correspondantes*”. *L'Épistolaire*, 1995, p.70.

3.6. Cartas de notícias: a vida nos jornais

A questão da felicidade abordada por Mário de Andrade suscitou muitas linhas da correspondência com Carlos. Para refletir sobre a questão da *carta como um território de discussão da própria literatura* também é abordada aqui a correspondência entre Clarice Lispector e Fernando Sabino no período de 1946 a 1969. A abordagem dessa correspondência não ocorre apenas porque o tema da felicidade surge como foco de discussão, mas, principalmente, pela carta emergir como peça importante para a troca de idéias entre os autores sobre seus próprios textos, a amizade e sua época. Em vários trechos o diálogo de Clarice e Fernando mantém uma relação estreita com o que é discutido por Carlos e Mário, sendo que este último é muitas vezes citado por Fernando Sabino, levando a pensar nessas cartas mais recentes como um recurso comparativo no que se refere aos temas, à questão da correspondência e ao contato epistolar entre escritores como fator decisivo de sua formação crítica e artística.

Em carta de 8 de fevereiro de 1947, enviada de Berna, Clarice Lispector interrompe sua narrativa sobre acontecimentos que cercam sua nova vida na Suíça, ao lado do marido, o diplomata Maury Gurgel Duarte, para elaborar uma espécie de pensamento em voz alta:

Fernando, estou tentando terrivelmente escrever uma carta de notícias, mas não consigo mesmo. No dia em que eu conseguir escrever uma carta de notícias talvez possa escrever uma história com um verdadeiro enredo. Leram minha mão e disseram que não sou feliz. E que não vou ser muito feliz. Que coisa. Muitas coisas não quiseram me dizer e é isso que está me incomodando. Disseram também que sou uma pessoa muito controlada (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 82).

Em carta de 25 de outubro de 1954, Clarice escreve a Fernando um *post-scriptum* em que adota novamente o distanciamento de sua própria escrita:

Com o maior tato e *savoir-faire*, informo-lhe que deve existir à venda nas boas casas do gênero algum “manual de perfeito correspondente” e que ajuda muito nas missivas sobretudo quando não se tem o que dizer (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 123).

As expressões *carta de notícias* e *manual de perfeito correspondente* são observações intuitivas da escritora para aspectos que, de fato, envolvem a gênese da questão epistolar e acompanham subliminarmente tanto sua troca de cartas com Fernando Sabino quanto a correspondência de Carlos e Mário. Na visão de Clarice, era difícil enviar a Fernando informações (“notícias”) dos fatos de sua nova vida, ao mesmo tempo em que se preocupava também com o desenvolvimento de suas obras, pedindo sempre a avaliação do amigo distante. A grosso modo, era como se Fernando fosse o mestre, e ela, a discípula, reproduzindo a

mesma analogia de Mário em relação a Carlos, mas com uma relação de proximidade menos reverente do que a desses escritores. Clarice e Fernando partilhavam de uma intimidade em que seus cônjuges também estavam envolvidos, proporcionando uma atmosfera menos reverente a esse convívio.

Há na expressão *carta de notícias* um resquício da função informativa da carta que, desde os mundos helênico e romano, tornaram-se comuns entre famílias (BAZERMAN, 2009, p.87). As cartas pessoais familiares da Antiguidade, dominadas pela fala e nas quais essa função informativa podia ser notada, no entanto, não foram muito valorizadas pelos teóricos da Retórica Clássica, tampouco seu caráter de ampliação de laços entre amigos e associados (MALHERBE, 1988 *apud* BAZERMAN, 2009, p.87). Apenas o caráter particular dessas cartas chamou atenção da Retórica, e as cartas se tornaram também um meio de realizar vários negócios e diversos tipos de transações comerciais e administrativas (WHITE, 1986 *apud* BAZERMAN, 2009).

Ainda na Antiguidade dois tipos de cartas ganharam o estatuto de documentos eruditos: as cartas sobre temas técnicos - que reuniam postulados de filosofia, retórica, profecias, matemática e medicina – e as cartas-ensaios – que ganharam a extensão de tratados (BAZERMAN, 2009, p.87). As cartas de Aristóteles e as de Platão (essas últimas estudadas por Michel Foucault) são exemplos do primeiro tipo.

Bazerman (2009) relaciona a carta à formação de diferentes gêneros textuais, incluindo jornais e outros periódicos, assim como instrumentos financeiros como letras de câmbio e cartas de crédito, além de livros do Novo Testamento, encíclicas papais e romances. O autor especifica que a introdução da impressão com tipos móveis no século XV multiplicou cópias de textos para audiências amplas e desconhecidas. Nesse sentido, a carta teria servido como uma forma transitória de comunicação para permitir a emergência de gêneros com uma função comunicativa definida e de relações sociais precisas. Desse modo, com sua comunicação direta entre indivíduos que compõem uma relação e circunstância específicas (nela, “tudo pode ser comentado diretamente”), a carta constitui “um meio flexível no qual muitas das funções, relações e práticas sociais podem se desenvolver – tornando novos usos socialmente inteligíveis, enquanto permite que a fora de comunicação caminhe em novas direções” (BAZERMAN, 2009, p. 83).

De acordo com Bazerman (2009), após a última metade do século XV, correspondentes profissionais reuniam-se nas imediações das antigas escolas de Direito londrinas (*Inns of Court*) para escrever boletins informativos (*newsletters*), enviando-os aos habitantes das províncias. Nos anos 1620, surgiram na Inglaterra os Corantos (corrente de

notícias), que valorizavam a continuidade da informação, em oposição ao panfleto. Além disso, relatórios comerciais referiam-se regularmente à correspondência como uma fonte de informação. O surgimento dos jornais na Inglaterra, em 1643, levava para uma esfera mais ampla de público as informações das escolas de Direito. No jornalismo contemporâneo, resíduos do estilo da correspondência pessoal ainda permanecem, sendo observados em publicações como a revista *New Yorker*, que publica relatórios longos com títulos de “Carta de...”, além de manter o estilo informal de carta na coluna “Talk of the Town” (p.94-5). Acrescente-se a essas observações que a própria primeira página dos jornais diários mantém o cabeçalho em que se lê o nome da cidade de publicação do jornal, assim como a data em que é publicado, como um resquício de sua relação com as cartas noticiosas. Em revistas de interesse geral, é comum que o título “Carta ao Leitor” ocupe espaço editorial.

Na verdade, três tipos de escrita que floresceram na cultura impressa mantiveram conexão com a carta: o jornal, a revista científica e o romance. O primeiro caso interessa particularmente às cartas de Clarice e Fernando e Carlos/ Mário. A partir da pesquisa de diferentes origens (Raymond, 1996, p.5; Andrews, 1968; Bourne, 1887 *apud* Bazerman, 2009, p.92) constatou-se que as fontes orais e escritas do jornal parecem múltiplas, incluindo baladas, relatos diários romanos e italianos, assim como cartazes e panfletos renascentistas.

Em dissertação de mestrado, pesquisei a relação entre a poesia narrativa de Carlos Drummond de Andrade e a notícia (LIMA, 2003) e alguns itens evocam a relação de carta e jornalismo. Nessa pesquisa, ficou evidenciado que a invenção da tipografia por Gutemberg, no século XV, possibilitou a publicação de livros e a expansão da escrita como conhecimento. A oralidade ganhou uma face documental.

O jornal impresso chegou às ruas somente século e meio após o surgimento da tipografia, graças à combinação com outros fatores históricos, como a criação do papel e do correio. Ou seja, não apenas existiam condições favoráveis à manufatura do jornal, como também à sua divulgação. Porém, antes dele havia jornais feitos a mão, cujas melhores representações são as gazetas manuscritas européias dos séculos XV a XVIII. Assim como hoje a internet reúne recursos de várias outras mídias, o jornal também incorporou outras formas de escrita, inclusive elementos da literatura e da escrita íntima, como a carta e o diário, ainda que diluídos em escritos para o grande público. “[...] A imprensa deu materialidade aos processos e produtos de jornalistas e de escritores, formatando nesta materialidade, a rivalidade que (até hoje?) marca as relações entre estes profissionais da escrita” (LAJOLO, 1999, p.1).

Marlene de Castro Correia (2002a) também se dedicou a pesquisar a relação de CDA com o jornal. Em texto para os anais do congresso “O mundo, vasto mundo de Drummond”, como parte das comemorações do centenário de nascimento do poeta, em 2002, ela menciona os estudos de Walter Benjamin sobre o narrador e observa que a lírica moderna problematizou sua relação com a imprensa, enfrentando o desafio proposto pela mesma: “o de converter a informação em narração, a notícia em experiência, e assim resgatar a função do poeta-narrador, que imprime no poema o selo de sua singularidade” (CORREIA, 2002a, p.37).

Em sua pesquisa sobre a apropriação do *topos* jornal pela poesia modernista, Correia destaca que a primeira ocorrência se dá no poema “A caçada”, de *Paulicéia desvairada*, “e se inclui no amplo programa levado a cabo por MA de representar poeticamente o cotidiano da cidade de São Paulo em seus múltiplos aspectos” (CORREIA, 2002a, p.38).

Correia refere-se também à produção de Oswald de Andrade citando o Manifesto Pau-Brasil, no qual estariam sintetizados o valor e a significação do *topos*, válidos para os *modernistas em geral*: “No jornal anda todo o presente”. Ela indica que,

no bloco final do seu texto Oswald enumera traços que lhe parecem caracterizar psicológica e culturalmente o brasileiro e propõe que a poesia os assumira sem pudor: ‘Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil (CORREIA, 2002b: p.38).

O Modernismo procurava aí, ainda em seu momento inicial, livrar-se das influências artísticas anteriores, negar o passado, em identificação com a postura renovadora das vanguardas europeias. Como escreveu Oswald, no mesmo texto: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”. O texto do manifesto, “onde é fácil descobrir uma série de marcas estilísticas européias fazendo fundo a uma teoria da literatura nacional” (TELES, 1996, p.69), por sinal, teve sua gênese no primeiro número da revista *Klaxon* (1922), com um texto intitulado “Pau-Brasil”, mostrando como a imprensa adquiriu status de vitrine das manifestações literárias e expressão diluída de escritas íntimas como a carta.

Na correspondência de Carlos e Mário, encontra-se igualmente essa dificuldade da parte de ambos em escrever uma carta de notícias, como escreveu Clarice Lispector. É como se houvesse nessa afirmação da escritora uma ânsia por uma objetividade descritiva dos processos literários e da própria existência. Ao julgar a capacidade de escrever uma “carta de notícias” como pré-requisito para “escrever uma história com verdadeiro enredo”, a escritora elabora um autoquestionamento sobre a própria capacidade de encenação. Não deixa de ser, ainda, um pensamento sobre a necessidade de adequação ao presente, tão evidente nos

escritos pessoais da autora. Clarice não cabia na própria época nem nos lugares em que vivia, cultivando a sinceridade de não ser adequada.

Ora, essa observação de Clarice sobre *carta de notícias* evidencia em suas cartas, assim como nas de Fernando, Carlos e Mário, uma tendência epistolar entre escritores a deixar os fatos imersos em um conjunto maior discursivo no qual as informações têm menor relevância. Essas *notícias* são apenas um dado a mais e misturam-se a outros, como em períodos históricos no qual os gêneros não estavam tão diferenciados quanto na sociedade moderna, que propiciou a especialização dos discursos e promoveu limites mais precisos entre a esfera pública e a privada. Nas cartas, essa liberdade permanece, como que desafiando a ordem estabelecida, mas sendo coerente com a Modernidade ao permitir a livre expressão individual.

Ao narrar acontecimentos pessoais ou empreendimentos literários, a escrita de Carlos e Mário logo descortinou uma reflexão nascida na solidão, mas aspirando o compartilhamento com o Outro, seu autor-semelhante. Na carta de 19 de julho de 1925, Carlos agradece o esforço do amigo paulista em apoiá-lo no casamento com Dolores, em um texto que é praticamente a resposta de um aluno dedicado ao professor de boas maneiras (para lembrar Clarice novamente). Literatura e comportamento adquirem assim uma mesma feição pedagógica e a carta é citada como uma dádiva:

Deus te pague o bom *presente* (grifo nosso) que foi tua carta, chegada aqui justamente um dia depois do meu casamento. [...] Nenhuma palavra me comoveu tanto ao longo da minha aventura (porque foi uma aventura, e complicadíssima) como aquela de sua carta: ‘Antes de ser artista, seja homem.’ Corrigi um pouco o meu *modo de ser* (por onde eu vi que o modo de ser é coisa adquirida, produto de educação e vontade), mandei ao diabo as atitudes literárias, e hoje... estou casado e feliz (C&M, 2002, carta 14, 19/07/1925, p.131).

Carlos cede à tentação de falar de si e do casamento com Dolores, mas sem recair em considerações filosóficas como o amigo Mário, voltando às *notícias* sobre o lançamento de *A Revista*, elogiando a colaboração de Mário: “Teu magnífico Capítulo salvou a nossa honra literária, comprometida pelo inevitável passadismo de alguns colaboradores” (C&M, 2002, Carta 14, p.133). O mineiro não sucumbe pura e simplesmente à *superioridade* paulista, precursores do Modernismo à brasileira: pede a franca opinião de Mário, suas sugestões e conselhos, além de outras colaborações e intermediação para envio de textos de amigos como Tácito Rubens de Moraes e Oswald de Andrade. Comenta ainda – dizendo estar consternado – as últimas crônicas de Tristão de Ataíde (p.133). Talvez por uma questão de temperamento, Carlos soubesse bem mais do que Mário, escrever uma *carta de notícias*.

Em sua obsessão quase didática pelo tema felicidade, Mário volta ao tema na Carta 15, com considerações sobre seu condicionamento ao Outro (talvez uma justificativa psicológica para sua compulsão epistolar): “[...] eu sou tão não-eu, tão os outros que tenho a certeza de ter falado a coisa mais certa de minha vida o dia em que afirmei não mais pra quem que a minha felicidade é feita de poucadinhos de felicidade alheia” (C&M, 2002, p.135). Isso é apenas o início de novas considerações ensaístas sobre o tema, em diferentes voltagens de composição na qual a autocomiseração contrasta com o assumido cabotinismo que ele mesmo confessa ao comentar *A Escrava que não é Isaura*, escrito em 23 e publicado em 1925. A abordagem não é ingênua:

[...] Considerado no sentido comum popular, popular não, no sentido burguês de infelicidade eu não sou feliz. Minha vida é uma dificuldade horrível. Não sou nem um pouco rico e como paulista tenho alma de nababo. [...] (C&M, Carta 15, 2002, p. 135).

[...] Você deve ter reparado que esta carta vem sempre falando no sentido prático de vida e não de arte. Deixemos arte pra depois ou pra amanhã. Você por acaso já desassociou a palavra felicidade da palavra prazer e a palavra infelicidade da palavra dor? Desassocie e você compreenderá o que se passa em mim. O prazer e a dor são concomitâncias ou melhor são resultantes da felicidade e da infelicidade porém nunca jamais em tempo algum a felicidade e a infelicidade resultaram do prazer ou da dor. Sem nunca dar às minhas odres um caráter espetacular que acho indigno, dada a minha humanização inerente e constante (e vigilante e ativa), eu encaro a dor ou observo a dor eu crítico a dor e sobretudo quando ela me é inútil (porque tem casos em que a dor é útil, as dores que me provierem da publicação de Paulicéia por exemplo, as dores que me fazem cultivar a memória de meu pai e que me obrigam a ser mais honesto do que a minha fraqueza de caráter me indica etc.) [...] (C&M, carta 15, 23/08/1925, 2002, p. 137).

Ao desvincular felicidade/ prazer e dor/infelicidade, Mário coloca em primeiro plano a valorização da experiência, seja ela qual for, sugerindo, talvez, uma postura estóica diante do destino individual, mas nunca nomeando referências, o que reflete uma tendência a se colocar ele mesmo como norteador de postulados, mesmo que negue essa característica. Ronaldo Lima Lins (1993) aponta que Saint-Just, durante o processo revolucionário francês, proclamou a felicidade como uma *ideia nova* na Europa e que a mesma palavra aparecera, com uma conotação política, na constituição norte-americana, evidenciando um estado de espírito desencadeado por uma ânsia de renovação típica do final do século XVIII. A ideia nova comportava uma destinação coletiva que, no entanto, preservava o sonho individual.

Lins observa que o debate político não poupou Saint-Just da guilhotina e o diálogo, “maior ou menor segundo a pessoa ou a época”, é um “lugar de proteção”, ou seja, “o espaço social no qual se realiza a partilha da aventura individual, em grande parte intransferível” (LINS, 1993, p.35). Platão é um exemplo citado “ao optar pelo diálogo para pensar”, lembrando que o diálogo assume a função de ser mais do que um meio de expressão que se

conserva nas “Declarações de Direito do Homem” e nas constituições democráticas, ainda que em crise no rol das expressões individuais.

No período entre guerras em que Mário escreveu sua carta ainda parecia subsistir uma espécie de ideal de objetividade da existência, ou ainda, uma neutralidade diante do próprio destino ou do contexto em que se insere. O Brasil se afirmava como república, território de luta entre a tradição e o moderno, e a própria organização da Semana de Arte Moderna era uma ação que buscava a afirmação de identidade da cultura local. Para Mário, as cartas, no entanto, eram a oportunidade de maior viabilidade de diálogo que encontrava, mesmo porque depois da Semana ele não atuou no sentido de aglutinar pessoas, ao contrário, até mesmo se distanciou de vários escritores, cujo exemplo mais conhecido é seu afastamento de Oswald de Andrade.

Na frase “Você deve ter reparado que esta carta vem sempre falando no sentido prático de vida e não de arte”, do primeiro trecho citado, MA se propõe a manter uma simultaneidade na criação artística e também na conceituação do Modernismo e, ainda, no estabelecimento de uma epistolografia de tal ambição que pode ser estudada como um gênero específico em sua produção. No período de 1925, ele sugeria uma total separação entre vida/arte, o que parece ter mudado nos anos 1940, destacando-se a mudança de foco do autor sobre o processo de criação ao longo dos anos. Em carta ao jornalista Carlos Lacerda, datada de 5 de abril de 1944, Mário refere-se à elaboração do poema “Num filme de B. de Mille” de maneira analítica: “Principiei dando atenção mais cuidadosa aos meus processos de criação. Não pra modificar coisa nenhuma, não por reconhecer a menor insinceridade nos meus processos de criação, mas para verificá-los” (MORAES, 2007, p.3). Se o olhar sobre o próprio processo criativo chama atenção, também fica evidenciada uma tendência a fechar o cerco sobre o que é possível dizer sobre ele, como uma aspiração ao fazer, ao mesmo tempo, a criação e a própria fortuna crítica.

Em 1926, sob o pseudônimo Antônio Crispim, CDA publicou no terceiro número de *A Revista* o texto “Faze da tua dor um poema”, “fantasia dramática inspirada na célebre frase de Goethe. Por intermédio de MA, o escritor parecia já ter uma ideia de como combinar escrita e dor.

3.7. A amizade além da literatura

Carlos não era exatamente o mais ágil dos correspondentes: sua resposta à carta de Mário, datada de 23 de agosto, é escrita em 6 de outubro de 1925. Começa logo assumindo

sua ausência: “Ora viva! Demorei canalhamente a te responder, mas aqui estou” (*C&M*, Carta 16, 06/10/1925, 2002, p.144). À parte, considerações sobre a edição do número 3 de *A Revista*, além de agradecimento sobre uma referência a seu nome, feita por Mário em artigo sobre Blaise Cendrars na revista *Estética*, do Rio de Janeiro. A carta de Carlos é sobretudo uma *resposta*, tendo como tema *a questão da amizade pura e simples e a amizade literária*, para usar os termos exatos de Carlos. O poeta, ao comentar os elogios que Tristão de Ataíde fez sobre *A Revista* em *O Jornal*, aproveita para falar da amizade com Mário, ponderando, de modo um tanto brusco, que a distinção cultural influía no afeto entre os amigos:

Se fosse você que fizesse de minha poesia um juízo menos exato eu ficava triste pra burro, porque era sinal de que não havia ainda entre nós uma simpatia suficiente pra nos estimarmos, e que portanto nossa amizade era no máximo uma hipocrisia. Nisso não vai confusão entre amizade pura e simples e amizade literária. Eu posso gostar dum indivíduo absolutamente analfabeto, pelo indivíduo mesmo, pelo que ele tem de amável, de nobre ou de generoso. Mas quando gosto dum indivíduo inteligente e cultivado – digamos um intelectual, o conhecimento que eu tenho de seu espírito, a admiração que ele me causa entram com um tanto por cento nas razões dessa amizade. Estou errado? Antes de conhecer o teu coração, Mário (coração que verdadeiramente só me apareceu inteiro e batendo forte nas tuas duas últimas cartas) eu conhecia apenas os teus escritos, e gostei tanto deles, amei tanto a eles que fiquei amando a você também. Assim este amigo que te escreve foi conquistado pela Paulicéia desvairada, aquele livro feio e bravo, que te fez tantos inimigos... (*C&M*, carta 16, 2002, p.144-5).

Em *A escrava que não é Isaura* (que ironiza o título do romance de Bernardo Guimarães, mineiro como Carlos, publicado em 1875), Mário faz uma revisão conceitual da Semana de Arte Moderna. Ou, pelo menos, um *ajuste* conceitual de sua participação na Semana. Na verdade, o autor não estava satisfeito com a recepção dada à produção artística ao evento do Theatro Municipal de São Paulo e encontra uma maneira de *traduzi-la*.

No fundo, seu [de Mário] programa estético, *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925, mas redigido em abril e maio de 1922, representou o acerto de contas do poeta brasileiro com as correntes então em voga, sobretudo ou quase exclusivamente europeias, embora Mário também tenha incluído a literatura norte-americana em seu cardápio de leitor onívoro (ROCHA in ANDRADE, 2009, p.337).

Com *A escrava que não é Isaura*, Mário buscou avaliar como os modernistas de 1922 foram tomados por futuristas e recolocou sua posição diante das vanguardas, estabelecendo no mesmo patamar as influências europeias e também as de origem brasileira. Em termos artísticos, ele ampliou sua responsabilidade, mas distanciou-se do papel confortável de criador para o de avaliador de sua própria atuação e de seus companheiros.

O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade foi simplesmente um erro tolo de unilaterização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da

geminção obrigatória a que o sujeitou a humana estultice (ANDRADE, 2009, p. 239).

Para completar o circuito sobre essa atitude de esclarecimento que o livro de Mário trouxe à cena, o escritor se alonga na explicação sobre sinceridade e cabotinismo, o que, talvez, promova uma auto-redução de seu texto a um expediente de política literária. *A Escrava que não é Isaura* é, no mínimo, um exercício de auto-definição modernista brasileiro. Ao pensar em como uma carta de Mário sobre o assunto esclarece (ou confunde) a recepção da obra, cabe dizer, pelo menos, que evidencia uma menor reverência em relação ao próprio trabalho:

Acho ridículo a gente não ser compreendido e acho mais que não ser compreendido é culpa da gente e não dos que não nos compreendem. Pois principalmente com as minhas últimas evoluções sou ferozmente incompreendido até pelos meus amigos que me acham orgulhoso e insincero tentando “criar língua brasileira”. Nunca tive essa vaidade, esta veleidade: dou minha solução, que os outros tenham a coragem de fazer o mesmo e pronto: não dou vinte anos teremos uma língua não diferente porém bastante inversa da portuguesa e, o que é muito importante, afeiçoada ao nosso caráter e condições.[...] A preocupação de falar como brasileiro fala já vem de Paulicéia, onde pus isso no prefácio. *A Escrava* foi uma quebra na evolução. Explica-se perfeitamente. Na *Escrava* fui conscientemente cabotino, os meus amigos daqui sabem disso. Tinham falado pelos jornais e por toda a parte que eu era um ignorantão... Quis mostrar que não era e mostrei. (*C&M*, carta, 15, p.137).

Em meio ao excesso de citações de *A escrava...*, de afetação enciclopédica, destaca-se pelo menos um curto trecho aberto à atualidade: “Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo esses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico” (ANDRADE, M, 2009, p.239).

Com a perspectiva de ultrapassar os órfãos da Semana, Mário sinalizou que incluía Carlos e seus companheiros de Minas no ideal de fortalecimento de uma crítica mais efetiva da literatura brasileira:

Eu tenho uma esperança brutaça em vocês que me parecem a coisa mais séria do Brasil literário de hoje. Não é elogio besta, é verdade: não vejo em parte alguma do Brasil um grupo tão bem cheio harmonioso e exato como o de vocês. Vocês são tão naturais, tão equilibrados tão inteligência sensível e sobretudo sem diletantismo literário, tão sem extraordinarices. Pois então façam. Não se merdifiquem que será o maior desgosto da minha vida. E vocês não hão de querer desgostar um amigo como eu, batuta de deveras. (*C&M*, carta 17, 16/10/1925, p.152).

Ao comentar algumas cartas de Mário, Carlos escreveu que o autor paulista deve ter ficado decepcionado muito com ele, já que nenhum se aprofundou no caminho da crítica. Como bem expressou Moraes ao estudar a correspondência de MA e Manuel Bandeira,

O “comungar da carta se espelha no desejo de estar junto [...], na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas e na irreconciliável discussão em torno da língua “brasileira” intentada por Mário. O “outro” no diálogo epistolar concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação ou ainda se firmando como

alter-ego. A carta é laboratório da criação, espaço da experimentação lingüística e lugar do desvendamento confessional (MORAES in ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p.14).

A longa interação epistolar de Carlos e Mário os aproxima, mas também concorre para colocar os dois em um nível de exposição pública de sua produção artística, o que nem sempre é fator de proximidade. A identificação entre ambos a partir da criatividade literária é o motor dessa troca, mas também um território movediço no qual se projetam expectativas raramente satisfeitas. Mas quais são os fatores que contribuem para essa aproximação literária e também para essa amizade? Nos dois estados que dominavam a cena política brasileira da Primeira República – São Paulo e Minas Gerais -, eles estabeleceram um diálogo que demonstra, sobretudo, estratégias diferentes de afirmação na cena literária e política brasileira, com alguma vantagem para Carlos, nove anos mais novo do que o amigo, com senso de adequação social (ou de conveniência) um pouco mais apurado do que Mário.

3.8. O rapaz da cidade e o moço da roça

No meio deste texto, como no caminho de CDA tinha uma pedra, cabe pensar na biografia³ de Carlos e Mário não como maneira de justificar isso ou aquilo, mas de refletir sobre suas primeiras influências e contexto em que se afirmaram. As referências culturais do paulista ou a base tradicional da família mineira, de várias maneiras, inclusive como tema literário, serviram aos correspondentes como ferramentas em sua trajetória literária, aparecendo aqui e ali de maneira problematizada nas cartas que eles trocavam de ambos.

Nos idos de novembro de 1925, Mário já era um nome muito conhecido nas letras nacionais, impulsionado pela participação no grupo dos “avanguardistas” de São Paulo, ao lado de Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Guilherme e Tácito de Almeida e Di Cavalcanti. Filho de Carlos Augusto de Andrade, tipógrafo de origem modesta que ascendeu no jornalismo e no comércio, Mário cresceu em um ambiente cultural favorecido. Sua mãe, Maria Luísa de Almeida Leite Moraes de Andrade, era filha de Joaquim de Almeida Leite Moraes, três vezes deputado da Assembléia Provincial de São Paulo e depois presidente da Província de Goiás, onde Carlos Augusto foi seu secretário particular. Os dois se conheciam desde 1880, quando Carlos Augusto entrou para a redação de *O Constituinte*, diário de propriedade de Leite Moraes e de Brasília Machado. Em 1887, Carlos Augusto, ao casar-se em segundas núpcias com Maria Luísa, tornou-se genro de Leite Moraes.

³ As informações principais são baseadas em *Drummond: Frente e verso (fotobiografia de Carlos Drummond de Andrade)* (MONTEIRO; KAZ, 189, p.9-13) e *A imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade* (LOPEZ, 1998, p. 18-27).

O casal teve seis filhos, sendo Mário o quarto deles, tendo perdido dois irmãos ainda bebês (Carlos e Maria Augusta) e outro (Renato) aos 14 anos, o que significou um grave abatimento para toda a família. Mesmo assim, Mário teve uma infância rodeada de primos e parentes. Desde 1920, começou a coletar documentos sobre folclore, relacionados principalmente à música. Sua participação na Semana de Arte de Moderna de 1922 expandiu a projeção começada com a publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917). Com o lançamento de *Paulicéia desvairada* (1922) e a colaboração em diversos jornais e revistas de São Paulo (*Papel e tinta*, *Jornal do Commercio* e *Klaxon*, entre outros) e do Rio de Janeiro (*Ilustração Brasileira*, *Revista do Brasil* e *Estética*, para citar alguns) pode-se mensurar a abrangência de sua atuação nesse período. Isso sem falar na importante atuação como professor de piano do Conservatório Dramático e Musical, que ocupava boa parte dos seus dias. A vida na cidade de São Paulo, que se industrializava velozmente, era um território fértil para seu espírito sedento de novidades, com uma curiosidade que mantinha o olhar para o interior do Brasil, mas também para o restante do mundo. Como habitante da metrópole, sua existência parecia desde cedo ter espaço para o novo, como alguém que já traz em si a promessa do *moderno*.

Nessa época, Carlos também já estava bem encaminhado. Ao contrário de Mário, sua origem era a interiorana Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais, nono filho do fazendeiro Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta Drummond de Andrade. Desde o período colonial, a cidade encantou os naturalistas com seu minério de ferro, depois fonte de exploração. Se a origem de Carlos era rural e diversa da de Mário, a inquietação era semelhante. Como não havia jornal em sua cidade, o irmão Altivo inventou um, que Carlos colaborava. Depois, ele mesmo um jornalzinho particular e desde cedo demonstrou interesse pela escrita, antes mesmo que tivesse a ideia de cursar Farmácia em Belo Horizonte, por influência familiar. Em 1920, a família mudou-se para a capital mineira.

A atuação de CDA como jornalista em Belo Horizonte entre 1920 e 1934 é decorrência de sua extensiva ligação com a imprensa. Antes de fazer parte de uma redação, ele cumpriu, na infância e adolescência, o papel de leitor de jornais e revistas, entre elas as semanais cariocas *Fon-Fon!* e *Careta*, que “a par de frivolidades, distribuíam os últimos ecos do simbolismo” (ANDRADE, 1986, p.17). Iniciou-se aí, além de sua colaboração regular com a imprensa, a ligação com o grupo de modernistas mineiros. Nos dois ambientes, que se confundem, CDA se torna figura fundamental, assumindo um papel de liderança na questão funcional da redação de notícias e como crítico, ao equacionar questões literárias em artigos jornalísticos.

É a partir desse pano de fundo que se dá o início da correspondência de Carlos e Mário. Se o contexto cultural brasileiro não era dos mais efervescentes, eles se colocavam de maneira que o tornasse vibrante. Cabe a Mário, rapaz da cidade, ter mais contatos para trabalhos que envolviam a literatura e é assim que nasce o “Mês Modernista”, série de artigos proposta pelo jornal carioca *A Noite*, na qual se revezaram Manuel Bandeira e Prudente de Moraes (no Rio), MA e Sérgio Milliet (em São Paulo), Martins de Almeida e CDA (em Minas Gerais). Carlos, moço da roça, mas paradoxalmente cultivado pela leitura, aceitou imediatamente a proposta que, além do mais, para um estudante de Farmácia sem luxos, lhe renderia no total 200 mil-réis por quatro textos. A proposta inicial, feita pelo escritor Viriato Correia, então redator-chefe de *A Noite*, surgiu durante uma entrevista feita em São Paulo com Mário. A ideia inicial era editar uma página sob o título “Mês Futurista” e ter MA como um dos autores, mas ele rechaçou de pronto o título, convertido em “Mês Modernista”. O texto de Viriato, um tanto irônico é publicado em 12 de dezembro de 1925, sob o título “Assim falou o papa do Futurismo” e integrou depois o volume *Mário de Andrade: Entrevistas e depoimentos* (LOPEZ, 1983).

MA levou a sério a tarefa de arregimentar colegas e escrever os artigos, pedindo compromisso aos que dela participaram. A despeito de terem todos cumprido a missão com pontualidade, nenhum deles superestimou a publicação. Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira revela: “Não levei muito a sério o ‘Mês Modernista’: o que fiz foi me divertir ganhando cinquenta mil-réis por semana, o primeiro dinheiro que me rendeu a literatura” (C&M, nota 110, p.160).

As missivas sobre questões práticas envolvendo o “Mês Modernista” consomem várias cartas dos amigos. Mário, como sempre, estava à frente do contato com o jornal, mas aproveita também para falar de um livro novo inspirado no *Vita nuova*, de Dante Alighieri, afinal não terminado. Também narra vagamente episódios mal explicados: “Estive num desastre de automóvel de manhã. Não sei como não levei a breca. Pois nem um arranhãozinho pra enfeitar mais o caso...” (C&M, carta 20, 29/11/1925, p.162).

O precoce CDA às vezes deixa transparecer a idade, 23 anos. Em certo trecho, diz a Mário que enviou um *troço* sobre Oswald de Andrade para *A Noite*. Não deixa de pedir sempre o retorno de MA sobre seu trabalho: “Você não se esqueça de mim, me mande conselhos” (C&M, Carta 22, sem data, p. 165), diz na carta sem data, mas com certeza escrita no final de 1925. Ousado, ele discorre sobre *Memorial de Aires*, sobre o qual MA tinha lhe pedido opinião:

[...] comprei o Memorial para reler. Corri os olhos e agora ponho óculos pra te afirmar que não gostei. Um sentimento muito ralo, uma espécie de bocejo e de arrotto choco em cada página, uma ternura enfiada, pigarro, sobrecasaca e desconfiança: eis o que me parece o estilo de Machado, principalmente no Memorial. Machado é o tipo do galo capão, você não acha? Deus me livre falar mal dos mortos, mas... (C&M, carta 22, sem data, p.165).

Se o excerto acima diverge do lirismo reverente do poema “A um bruxo, com amor”, publicado por CDA, 33 anos depois em *A vida passada a limpo* (um título que é também uma justificativa), o que merece atenção aqui não é a mudança de tom de CDA, afinal assumida pelo autor, mas sim o exercício da crítica literária feita na própria carta. Na atualidade brasileira, é relativamente comum que poetas, romancistas e autores de diversos gêneros textuais artísticos exerçam a crítica literária e/ou atividade acadêmica, com a análise de texto constituindo-se em trabalho cotidiano na forma de críticas jornalísticas, ensaios ou como atividade pedagógica. Nos anos 1920, a atividade crítica, especialmente no que se refere à crítica literária, era restrita a um círculo bastante reduzido, tendo como referências os precursores nomes de Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916), citados em várias cartas de Carlos e Mário. Para Silviano Santiago, essa atividade crítica das cartas de Carlos e Mário é, antes de mais nada, um “processo de legitimação de qualidade” (SANTIAGO, 2010), referindo-se à leitura que os modernistas faziam entre si de seus próprios textos. Ora, é indubitável que a leitura mútua das obras servia praticamente como uma avaliação prévia dos textos dos autores ou, pelo menos, como um laboratório da recepção de suas escritas, em que sintaxe, vocabulário, ritmo e outros elementos da escrita eram comentados.

Mais do que uma avaliação fechada de suas próprias obras, Carlos e Mário se envolviam em um processo de troca de pareceres de originais, o que incluía também a avaliação (ou reavaliação) de nomes consagrados do cânone, como é o caso de Machado de Assis, que mobilizou a atenção de CDA também no primeiro número de *A Revista*. No artigo “Sobre a tradição em literatura”, Carlos se dedicou ao repúdio da obra de Machado de Assis e de Anatole France:

Sua obra [de Machado de Assis] tem sido o cipó em que se enredou e perdeu mais de uma poderosa individualidade, seduzida pela sutileza, pela perversidade profunda e artilosa desse romancista tão curioso e, ao cabo, tão monótono. [...] O escritor mais fino do Brasil será o menos representativo de todos. Nossa alma em contínua eferescência não está em comunhão com a sua alma hipercivilizada. Uma barreira infinita nos separa do criador de Brás Cubas. Respeitamos sua probidade intelectual, mas desdenhamos a sua falsa lição. E é inútil acrescentar que temos razão: a razão está sempre com a mocidade (C&M, nota 119, p.166).

No artigo “Taí”, escrito para “Mês Modernista” do jornal *A Noite*, CDA volta a criticar a tradição e Machado de Assis. Mário discorda em termos do artigo, mas não entra em detalhes sobre o assunto (C&M, Carta 26, 01/01/1926, p.180). Em “A permanência do

discurso da tradição no Modernismo”, Silviano Santiago observa que “estamos mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura” (SANTIAGO, 1989, p.95), tendo Octavio Paz como referência. Ele defende o uso do termo moderno como referência ao movimento estético gerado dentro do Iluminismo, e modernismo como “nossa crítica do passadismo, concretizada na Semana de Arte Moderna de 22”. Moderno, assim aparece como um termo universal e abrangente, enquanto modernismo tem uma conotação mais localizada. Em busca de uma síntese, adota-se aqui a ideia que a Modernidade é histórica e o Modernismo é estético, defendendo-se também que sua grafia seja com inicial maiúscula, como nomes próprios, inseridos em períodos específicos.

Santiago relembra que o paradoxismo modernista já era observado por Brito Broca, que relembrou a viagem dos modernistas a Minas Gerais em companhia do franco-suíço Blaise Cendrars:

E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. [...] Havia uma l[ogica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? (BROCA *apud* SANTIAGO, 1989, p.105).

Na correspondência de Carlos e Mário é latente que “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 1989, p.96). Mário, ao negar o rótulo de futurista, percebeu essa influência no processo modernista brasileiro, promovendo uma espécie de correção de rumo nos propósitos vanguardistas de 1922, avessos à influência portuguesa. Carlos, em sua aversão inicial a Machado de Assis, reavaliada nos anos posteriores, reconhecia que os ecos desse passado nacional ressoavam na sua própria obra. Mas, durante o ano de 1925, especialmente junto ao grupo de escritores de Belo Horizonte, havia uma resistência quase adolescente ao passadismo, resistência essa que parece ter quase um caráter persecutório para o escritor que tentava se afirmar pela via jornalística mineira, como se observa num comentário casual de sua última carta de 1925 para Mário:

Minha última carta de 1925 é pra você. Um apertado abraço com todos os votos que faço a Deus pela tua felicidade no Ano Novo. Não sei se isso é passadismo. Sei que é sincero. E com os meus votos vão também os de Dolores. (C&M, carta 25, 31/12/1925, p. 172).

Esse caráter de auto-observação aproxima os dois autores, o que é especialmente notório nas cartas de Mário. Se no escritor paulista a obsessão conceitual e de interação epistolar o acompanham durante toda a vida, em Carlos persiste a atração pela “vida presente, o tempo presente” que ele canta no poema *Mãos dadas*, publicado em 1940 no livro

Sentimento do mundo (ANDRADE, 2002, p.80). O passado, no entanto, é recorrente como tema de Carlos, seja revendo figuras nacionais como nos poemas “Antônio Conselheiro” e “Canudos”, enviados datilografados para Mário em 1925, assim como – e especialmente – na relação com a família e com Itabira do Mato Dentro, onde nasceu. E é para lá que ele vai em 1926, depois de formado como farmacêutico, mas disposto a se transformar em fazendeiro.

Na fase de preparação para essa volta às origens, Carlos dá retorno a Mário, que acabara de lhe enviar sua obra mais recente, *Losango cáqui*. Na carta, o mineiro faz várias observações que revelam melhor sua opinião sobre a obra de Mário, estabelecendo também uma relação estreita entre a obra e o autor, mesmo alegando dificuldade em analisar o livro. É curioso perceber como Carlos avança na percepção crítica e, ele que no início da correspondência pedira uma avaliação de Mário sobre seus textos, passa a ser o avaliador:

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 da vida militar. [...] Não vejo nenhum poeta brasileiro dagora que fosse capaz de fazer o mesmo que você com esse mês de exercícios militares. E aí descobro os “porquês de você saber alemão.[...].

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 mais continua ele mesmo? Não sei, Mário; só sei que esse milagre você o realiza intensamente e diariamente, com as riquezas inumeráveis do seu imenso coração brasileiro (C&M, carta 30, 31/01/1926, p.187-8).

Tal carta denota uma aproximação com o lirismo de Mário, sendo que Carlos dedica um longo parágrafo a considerações sobre seus poemas preferidos no livro, algumas exceções a “Tabatingüera” e “Jorobabel” e “Flamingo” (“serão sonetos?”) (C&M, Carta 30, 31/01/1926, p.188). Essas considerações no entanto, não vão além do gosto pessoal e não entram em detalhes críticos específicos, nem demonstram detalhamento de sugestões, como acontecia quando era ele quem enviava originais para Mário. Para quem demonstrava em público tanta resistência à tradição, Carlos se mostra conservador ao acolher com receptividade apenas o que lhe é esteticamente familiar. O próprio Carlos, que em seus artigos já se arriscava a tecer considerações críticas mais rigorosas, porém, se mostrava modesto:

Em poesia, como em tudo mais só gosto daquilo que eu desejaria ter feito, e que portanto me pertence um pouco. Graças a Deus sou capaz de inveja e admiração. Assim aqueles versos me tocaram com coisa sentida e feita por mim. Confesso que sou duma pobreza crítica incomensurável, mas tenho uma sensibilidade exagerada por demais (C&M, carta 30, 31/01/1926, p.187-8).

Com a poesia como elo, Carlos e Mário estabelecem sua amizade literária, ainda que o tempo acentue as características pessoais de cada um, levando o paulista para uma trajetória intelectual cada vez mais profícua, mas com desacertos pessoais, e a Carlos para uma rede de contatos que o deixarão bastante próximo do poder. No “Prefácio Interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada* (1922), Mário parece antever esse porvir de muitos interlocutores, mas de profunda solidão, que fazia da carta seu refúgio:

Canto da minha maneira. Que mi importa se me não entendem? Não tenho forças bastantes para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa d’óculos, frei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo (ANDRADE, 1993, p.75-6).

A partir de sua formação, Mário escolhe um instrumento musical, o alaúde, como símbolo de seu canto que amalha “algum, alguma” para embalar-se com seus versos. No inventário que faz da obra poética de MA, Marlene Castro Correia observa que o famoso verso de Mário “Sou um tupi tangendo um alaúde!” é “grito de identidade cindida”, no qual se “escancara o conflito pátria natural/ pátria cultural que, escamoteado ou assumido, perturba e problematiza a consciência do escritor brasileiro” (CORREIA, 2010, p.64). Além da poesia e da prosa, MA lança mão da escrita íntima da carta para uma aproximação mais direta com aqueles que poderão fazer parte de sua tribo. Na virada de 1925, CDA reúne todas as características de partícipe desse grupo de escolhidos que MA instrui, apadrinha e acompanha. Mas, no meio do caminho tinha uma “pedra reluzente”: Itabira do Mato Dentro, para onde CDA se transfere no início de 1926.

4. CARTAS DA VIDA BESTA E DA METRÓPOLE

4.1. Entre Itabira e São Paulo

A transferência de Carlos e Dolores para Itabira marca uma segunda fase na correspondência dos amigos escritores em que emerge o contraste entre a metropolitana São Paulo e a “vida besta” do interior mineiro. O próprio Carlos coloca em primeiro plano as diferenças entre o meio rural e a capital Belo Horizonte. Itabira - palavra derivada do tupi [*ita* (pedra) + *bira* (que brilha)], em função da montanha de minério de ferro que brilhava ao sol – se converteu por quase um ano no novo lar do casal Andrade. De volta à cidade natal, Carlos enfrentou uma crise vocacional, sofrendo o estranhamento em seu próprio lar.

Vinte anos depois, voltando à cidade, não encontrei vestígio algum da aventura individual. Só a velha casa continuava, espetacularmente azul na rua deserta, de onde haviam desaparecido o tabelião Barnabé e o coletor Quina Custódio, mas onde restava o inesgotável Fernando Terceiro, ainda ereto, fazendo sempre o comentário sarcástico dos acontecimentos e dos homens, no qual incluía o seu vizinho e também humorista Minervino Betônico (*C&M*, nota 25, p.198).

Carlos e Dolores – que se instalaram na casa do irmão dele, Altivo – depararam-se com uma série de dificuldades práticas, a começar pela chegada em Itabira em lombo de burro, já que a Estrada de Ferro Central do Brasil só chegava até a vizinha Santa Bárbara. Era assim também que chegavam as cartas, raras, de Mário e de Martins de Almeida, único da turma de Belo Horizonte a manter o contato epistolar com Carlos nesse período. Mário não poupava as especulações sobre Itabira:

Não sei o que é Itabira... Deve de ser naturalmente uma dessas cidadinhas perdidas e mortas de Minas onde o trem chega sem barulho onde ao meio-dia a tarde já começa a cair e não acaba mais de cair até meio-dia do dia seguinte... Não sei mas imagino que em Itabira a alma de você deve se sentir sozinha enquanto o corpo vai se sentindo amando a terra, amando a terra, amando a terra cada vez mais e por demais até que o espírito principia a se acabar e desaparece chupado pela terra boa mas traiçoeira... (*C&M*, carta 35,10/3/1926, p. 202).

Causa espanto que Mário, precursor da pesquisa etnográfica no Brasil, tivesse um olhar tão pouco generoso sobre o interior mineiro. A partir disso, percebe-se que a “aproximação” com o restante do Brasil além das fronteiras de São Paulo ainda era para o escritor muito mais de imagens no papel do que uma mentalidade consolidada, que ele só descobriria gradualmente, principalmente depois das incursões ao Norte e ao Nordeste relatadas posteriormente nos textos de *O turista aprendiz*, entre 1927 e 1928. Um exemplo curioso dessa perplexidade de Mário diante da alteridade de outros brasileiros se dá em “Dois

poemas acreanos”, nos quais o poeta discorre sobre seu espanto diante da figura do seringueiro, com trechos destacados a seguir:

I
DESCOBRIMENTO

Abancado à escrivadinha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friume por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus!
Muito longe de mim,
Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uam pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...

II
ACALANTO DO SERINGUEIRO

Seringueiro brasileiro,
Na escuriza da floresta
Seringueiro, dorme
Ponteando o amor eu forcejo
Pra cantar uma cantiga
Que faça você dormir.
Que dificuldade enorme!
Quero cantar e não posso,
Quero sentir e não sinto
A palavra brasileira
Que faça você dormir...
Seringueiro, dorme...

Como será a escuriza
Desse mato-virgem do Acre?
Como serão os aromas
A macieza ou a aspereza
Desse chão que é também meu?
Que miséria! Eu não escuto
A nota do uirapuru!...
Tenho de ver por tabela,
Sentir pelo que me contam,
Você, seringueiro do Acre,
Brasileiro que nem eu.
Na escuriza da floresta
Seringueiro, dorme
[...]
(ANDRADE, 1993, p. 203-4).

Nos poemas de Mário, sujeito lírico e autor compartilham do mesmo ar atônito diante da alteridade do seringueiro amazônico. A organização estabelecida na escrivadinha da casa da rua Lopes Chaves é quebrada por um “friume” à guisa de epifania, sintetizado no último verso do poema: “Esse homem é brasileiro que nem eu...”. O verso reticente que se expressa

em choque ecoa e se repete no “Acalanto do seringueiro”, no qual o lirismo dialoga com o etnográfico. Nas palavras de Marlene Correia, o segundo, no conjunto da literatura brasileira,

[...] destaca-se como poema em que mais se dramatiza a condição do poeta (e, por extensão, a do escritor e a do intelectual) num país subdesenvolvido de cultura dependente – o seu dilaceramento entre a formação européia e o país de origem, o seu despauamento enfim, e a distância que o separa do povo, coisificado pelo trabalho alienante [...] (CORREIA, 2010, p.88).

A linguagem não traz o radicalismo das vanguardas européias, como poderia se esperar de um poema composto logo depois do grito modernizante paulista de 22, mas é bastante livre na composição formal, como se fizesse um esforço de ser compreendido por todo brasileiro. É sobretudo na ignorância do eu lírico sobre a vida e a identidade do seringueiro que se fundamenta o primeiro poema. A apresentação do personagem amazônico, que Mário indica ter uma longa jornada de trabalho “depois de fazer uma pele com a borracha do dia” se dá em tom dramático, cauteloso, mas ele não ultrapassa os limites de uma cena e logo recua ao seu espanto de ver nele, de longe, um outro brasileiro, seu semelhante.

No segundo texto, sob o pretexto musical do acalanto, em seu hábito de transpor para a poesia as formas musicais, surge um tom intencionalmente paternalista, que busca decifração “na escuridão desse mato-virgem do Acre”. O eu lírico implora ao final da primeira e segunda estrofes: “Seringueiro dorme”. Na terceira estrofe é proposta uma aproximação: “Seringueiro, seringueiro,/Queria enxergar você...”. A partir do verso 62, porém, a semelhança é convertida em diferença:

Seringueiro, eu não sei nada!
E no entanto estou rodeado
Dum despotismo de livros,
Estes mumbavas que vivem
Chupitando vagarentos
O meu dinheiro o meu sangue
E não são gosto de amor.. [...]
(ANDRADE, 1993, p. 203-4).

Ainda que o tom poético seja sedutoramente demagógico, o sujeito lírico reconhece os limites da cultura letrada, mesmo que excessivo na pontuação de espanto, repleta de exclamações e reticências. Estes poemas parecem resultado do “método de observação humana” descrito por MA e que emerge em carta de 10 de março de 1926, a pretexto de consolar o amigo Carlos sobre a solidão que ele pode sentir em sua própria terra:

Você aí procure se dar com toda gente, procure se igualar com todos, nunca mostre nenhuma superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com colonos e gente baixa que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito que aprender embora não pra bancar o primitivista, é lógico. Porém nessa vida você deve de ser terrivelmente egoísta, ame os companheiros de vida mas nunca deixe de por

dentro estar observando eles. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, não pra espetáculo e pra obter prazeres infamemente pessoais porém pra recriá-los pra aproveitá-los em sublimações artísticas, verso ou prosa, a vida de você e seu destino (C&M, carta 35, 10/3/1926, p. 204).

MA expõe ao amigo CDA seu aprendizado contínuo, que se assemelha a um laboratório dramático, no qual a observação do outro dá base a uma encenação de si mesmo. Com o retorno provisório de CDA a Itabira em 1926, fica estabelecido entre ele e MA a discussão sobre o campo e a cidade. Essa tensão aparece de maneira intensa na poesia do autor mineiro, em construções poéticas bastante diversas, mas, que, em geral, indagam sobre seu espanto diante da cidade, da família e da falta de sentido de estar em Itabira (no mundo). A primeira estrofe do poema “No país dos Andrades”, que CDA publicou em *A rosa do povo*, de 1942, é uma espécie de síntese dessa perplexidade diante da própria origem e da procura de sentido:

No país dos Andrades, onde o chão
É forrado pelo cobertor vermelho de meu pai,
Indago um objeto desaparecido há trinta anos,
Que não sei se furtaram, mas só acho formigas.
(ANDRADE, 2002, p. 194).

No artigo “O *aleph* de Drummond”, a propósito do centenário de nascimento de CDA, analisei o papel de Itabira na obra do autor:

A cidade natal de Carlos Drummond de Andrade emerge em sua obra como o território explícito das inquietações do poeta moderno, simultaneamente morada e exílio, espaço de afirmação e sofrimento diante da própria identidade em crise e da incomunicabilidade de seus semelhantes. Itabira, Nova Friburgo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro – não foram numerosos os endereços do poeta e é particularmente relevante o destaque que a cidade mineira merece na criação do autor, de poemas a crônicas (LIMA, 2002, p.63).

Ter nascido no interior de Minas Gerais no início do século XX, um local distante dos grandes centros urbanizados do país e movido basicamente pela produção rural e extrativismo mineral, evidentemente limitou os primeiros anos de convívio intelectual de CDA, mesmo que ele tenha sempre sido motivado pela leitura de livros, jornais e revistas. Como se ausentou em períodos mais longos da cidade, entre 1918 e 1919, para estudar no Colégio Anchieta, internato de jesuítas em Nova Friburgo (RJ), de onde acabou expulso por “insubordinação mental” – e, depois, no período que foi para Belo Horizonte estudar Farmácia, CDA desenvolveu um olhar crítico em relação a Itabira, comparando-a a outros lugares mais urbanizados. Por ironia, a cidade se torna praticamente onipresente em sua obra e esse ponto de referência que faz lembrar a obra de Jorge Luís Borges:

Itabira é o *aleph* borgiano de Drummond: a partir dela se vislumbram todos os pontos do universo. Esse foco múltiplo, doloroso, possibilita a reflexão do autor sobre seu “estar no mundo” como itabirano, filho de fazendeiros e, a partir da transferência para o Rio de Janeiro, em 1934, como mineiro, brasileiro e simplesmente cidadão do mundo. O poeta é portador de todas as angústias inerentes a um artista inconformado, em diálogo constante com o mito de origem (LIMA, 2002, p. 63).

Nesse processo de readaptação a Itabira, em 1926, Carlos precisou esperar passar a estação das chuvas para, aí então, elaborar uma maneira de trabalhar na fazenda que tinha como herança, em parceria com o irmão Altivo. Enquanto esperava, trabalhou como professor de geografia, envolvido pelo tédio.

O certo é que acho zozzo diante da vida, e à mercê dos acontecimentos. [...] Estou tudo, menos desanimado. [...] Estou ficando burro. Sua carta já me encontrou emburrecido. Neste mês de março não li um só livro. Li revistas de cinema e jornal. Não tive uma pessoa com quem pudesse conversar sobre os nossos ideias modernistas. Não escrevi uma linha de literatura. Não fiz nada (*C&M*, carta 35, 10/03/1926, p.207).

Na verdade, Carlos estava à beira do desespero porque, como em relação à Farmácia, não se via minimamente talhado para o trabalho no campo. E elocubrava até mesmo que a literatura deixaria de fazer parte de sua vida, como se isso fosse possível:

É possível que a literatura naufrague. Isso não faz mal, por mais que você diga o contrário. O Brasil perdia um literato, mas não perdia um homem. E talvez eu não tenha nascido mesmo para escrever livros, e nesse caso me contentarei em ler os livros dos outros (*C&M*, carta 35, 10/03/1926, p.208).

Mário, que problematizara a aproximação de amizade literária mencionada em carta de Carlos de 06 de outubro de 1925 (carta 16 da correspondência; ver citação no subitem item 4.4), lhe propõe ser “seu amigo sem piedade”, mesmo com restrições um tanto exageradas sob o ponto de vista do amigo:

Nunca me esqueci das palavras ameaçadoras que você escreveu e que além de ameaçadoras estou certo que estão erradas. [...] Eu perdoei e fiquei bem caladinho sofrendo quieto. Você é muito moço e tenho a impressão pela pouca confiança com que você inda encara a vida que só sofreu coisas que vinham dos eu espírito e não da vida verdadeiramente. Que engano que existia nessas frases de você (*C&M*, carta 35, 10/3/1926, p.202).

Nesta réplica a Carlos observa-se que Mário - ao colocar a amizade em primeiro plano em detrimento da questão literária - proporciona uma idealização desse contato como um consolo, à maneira dos filósofos da Antiguidade. A expressão de Mário não parece desinteressada, mesmo que proponha a tudo suportar. Antes disso, porém, ele faz uma série de considerações sobre o caráter de sua amizade com Carlos:

É certo que a nossa amizade começou literariamente e literariamente as nossas relações têm continuado geralmente porém sinto que em você também ao lado dessas relações por carta e por convívio de ideais e correspondência nas verdades, uma outra coisa foi nascendo e que está bem forte agora e que não depende absolutamente da continuação das nossas relações

literárias, a amizade. Hoje nós somos amigos e se é certo que deixarmos de nos cartear de corresponder em ideais e idéias, as nossas relações literárias se acabarão, morra todo o nosso convívio, uma coisa ardendo sem doer permanecerá em nossas almas, um carinho todo especial e feliz (C&M, carta 35, 10/3/1926, p.202-3).

Ora, se o período em Itabira é de aridez espiritual para CDA, é nele que afirma de maneira mais veemente sua ligação com MA e também de organização do livro “Minha terra tem palmeiras” que será lido, relido e analisado por Mário, resultando no livro *Alguma poesia*. Não seria exagero dizer que, nesse período, CDA aprende com MA algumas lições sobre o moderno. Paradoxalmente, ele se encontrava no interior de Minas Gerais, em sua própria cidade, onde a tradição se fazia expressar em detalhes mínimos. Como escreve o também mineiro Ivan Marques, do isolamento de “estado interior” é que se origina

[...] em parte a perpetuação das formas primitivas e o declínio de uma economia que não chegou a ser bafejada pela contribuição dos imigrantes. Daí teria advindo também o apego à tradição, com a população das Minas preservando um legado severo de sinos e oratórios, letras e latim, “estagnadas ausências”, como exprimiu Guimarães Rosa (MARQUES, 2001, p.34).

Em sua “mineiridade”, tida como sinônimo de circunspeção, CDA confia a aflição da dependência paterna e da dificuldade desse relacionamento, que ele vai esmiuçar em várias criações poéticas ao longo de sua trajetória:

Até hoje não ganhei um vintém com a minha mão, a não ser aquele cobre da Noite e um outro menor ainda em Belo Horizonte. ATÉ HOJE VIVO À CUSTA DE MEU PAI. Procure sentir o que há de doloroso nesta confissão dum homem de 23 anos, casado. Me diga se não tenho motivo pra ser um homem triste [...] Ah Mário, não sei por que essa minha incapacidade de trabalhar. Talvez devido à criação cheia de mimo, às doçuras amolecidas de minha mãe e à condescendência, disfarçada em *secura*, de meu pai (C&M, carta 36, 01/04/1926, p. 207).

Observe-se que, em 1926, CDA já era colaborador do *Diário de Minas*, em Belo Horizonte, mas isso não era computado como trabalho nem mesmo para ele que, conforme a tradição patriarcal, sobrevalorizava o sustento paterno e colocava em segundo plano a produção intelectual. O interessante é que essa limitação prática repercute em MA:

Acabo de reler a carta tristonha de você. Mais desanimada que tristonha, gostei não. Ou por outra, gostei sim. Gostei porque afinal são crises e você me descreveu todo um pedaço da minha vida passada. [...]. O mais engraçado é que sem querer você me deu a solução dum problema que tem preocupado toda a minha vida. Eu nunca tinha percebido bem o caráter psicológico de meu pai em relação a mim. Quando principiava a matutar nisso vinha um mistério grande escurecer meu julgamento e eu não decidia por nada. Acontecia que acabava sempre com não sei se posso falar ingratidão porém com toda severidade e franqueza julgando mal dele. Agora você falou do seu que tinha pra com você uma “condescendência disfarçada em *secura*”. É isso mesmo, foi também o que o meu teve pra comigo (C&M, carta 37, 08/05/1926, p.214).

Desde *Alguma poesia* (1930), CDA indicava seu interesse pela memória, com a família e Itabira emergindo do baú de referências. O poema “Lanterna Mágica” subdivide-se em várias seções, entre elas “Caeté” (nome da tribo que povoou a região) e “Itabira”, iniciada pelo verso “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê”. O pico transformou-se em cratera graças à exploração de minério de ferro na região, súbita metáfora de uma municipalidade usurpada e adequada ao poeta, que não raramente se propôs a nomear a inquietação da falta. No poema “Infância”, ele estabelece o paralelo entre o mundo masculino e feminino:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 Lia a história de Robinson Crusóé,
 Comprida história que não acaba mais.
 (ANDRADE, 2002, p.6).

“No meio do caminho”, à parte seu caráter de experimentação formal, mantém a semântica intrigante provocada pelos versos permutacionais e pode ser lido como um enfrentamento do poeta diante da tradição e de sua própria origem (Itabira, em sua acepção mais usada, quer dizer pedra reluzente). Transpor o obstáculo que se interpõe diante do poeta virou referência de tarefa elaborada em um “tempo presente”, contaminado pela memória, da qual as “retinas fatigadas” se ressentem.

Mário não se propôs ao mesmo enfrentamento da origem em sua obra, é ao meio social brasileiro que ele dirige suas expectativas e também sua decepção. A propósito de *Macunaíma*, ele constata que o livro, contrariando suas intenções, “é a constatação de que a síntese pau-brasil exprimia na verdade uma série de carências: a nossa profunda falta de caráter, de forma, de organização, de projeto” (MARQUES, 2011, p.13).

Na fase das cartas entre Itabira e São Paulo, no entanto, o escritor paulista instiga o amigo a lhe enviar o material de “Minha terra sem palmeiras”, atuando como uma espécie de editor informal e crítico dos poemas de Carlos. O rapazola franzino, caipira, no entanto, seria bem mais ousado do que poderia supor inicialmente o autor de *Macunaíma*.

4.2. De um caderno de poemas à prática social

No terceiro volume de sua *História da sexualidade*, denominado *O cuidado de si*, Michel Foucault (2009, p.45-50) se dedica a estudar a moralidade sexual no Império Romano,

relacionando-a com a mesma questão na Grécia Antiga. No capítulo “A cultura de si”, analisa um certo “individualismo” que prosperou nos mundos helênico e romano, abrindo espaço aos aspectos “privados” de uma “arte da existência” cuja origem é *Alcibíades*. Nessa obra, Platão narra o diálogo de Sócrates com Alcibíades, que é convencido a não buscar o governo dos outros sem atingir o governo de si mesmo, deixando de rivalizar com os reis de Esparta e com os soberanos da Pérsia. Sócrates leva-o, assim, a acreditar que, antes de arriscar-se a conquistar o poder, Alcibíades deve antes de tudo governar a si próprio.

A partir da perspectiva contemporânea, Foucault defende que a filosofia “ainda é o que foi no passado, isto é, uma ‘ascese’, *askesis*, um exercício de si na atividade do pensamento” (FOUCAULT *apud* OKSALA, 2011, p.115). O autor francês reflete sobre as propostas éticas de si como estreitamente vinculadas, nomeando essa vertente como “estética da existência”, na qual a própria vida é concebida como obra de arte.

Foucault (2009, p.45-73) observa em sua pesquisa que o cuidado de si ganha abrangência bastante geral entre doutrinas filosóficas da Antiguidade. À maneira dos epicuristas – defensores da filosofia como um exercício constante dos cuidados consigo – também os estoícos, por meio da virtude, recomendavam o zelo individual. Dessa maneira, Foucault dá destaque à *epiméleia heautoû* (cuidado constante consigo, semelhante ao cuidado com a própria vida). Foucault esclarece que o *gnôthi seautón*, o *conhece-te a ti mesmo* de procedência délfica, na verdade, se relaciona a um imperativo geral de *prudência* e não de conhecimento de si, do que se perguntava ao oráculo e também no que se refere à percepção da própria mortalidade. A *epiméleia* é citada como um traço comum a várias doutrinas filosóficas desse período, expressa especialmente na forma de cartas (como já visto aqui no capítulo 2). Por que reiterar essa questão para discutir cartas de escritores do Brasil durante os anos 1920? Na verdade, a própria pesquisa de Foucault relaciona o antigo e o moderno no que se refere à ética moral, estabelecendo uma relação com a época atual.

A correspondência, especificamente, é um dos instrumentos mais utilizados para esse diálogo proposto a partir do *Alcibíades* e que se propaga especialmente nos dois primeiros séculos da era cristã, relatados por Foucault como a idade de ouro da cultura de si. Ao avançar na leitura diacrônica das cartas de Carlos e Mário, apreende-se que, como na correspondência dos estoícos (Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio, por exemplo), a questão do cuidado de si à moda dos antigos está mais arraigada nas entrelinhas da correspondência dos autores modernos do que se poderia supor, da mesma forma que a tradição literária servia de pano de fundo às diatribes vanguardistas brasileiras nos anos 1920.

Para Foucault (1992, p.134-160), esse cuidado se expressou entre os antigos gregos como *escrita de si* em forma de *hypomnemata* (cadernos de anotação entre os antigos) e da correspondência, com o qual esse episódio do envio do caderno de Carlos a Mário tem vários pontos de analogia. O caderno de “Minha terra tem palmeiras” não é exatamente um *hypomnemata*, pois se dedica à poesia, mas é ali que o poeta faz o exercício de amadurecimento do seu *pathos* em *ethos*, como um aperfeiçoamento de seus primeiros versos adolescentes diante do moderno (o eterno presente) que se descortina diante dele. Na correspondência com MA, essa “escrita etopoiética”⁴ se depura e emerge na obra *Alguma poesia*, lançada em 1930 por CDA, acolhendo várias sugestões de Mário, mas também com supressões e acréscimos, consagrando-o como seu leitor mais qualificado, e a quem dedica a edição.

O ano de 1926, do qual CDA passa a maior parte do tempo em Itabira, tentando estabelecer uma base econômica é, paradoxalmente, um momento de tédio, mas também período de um ritual de passagem para a cena modernista brasileira, na qual MA atua como preceptor. Esse cuidado de si, moderno, engloba as questões de saúde, leituras, confidências e outras questões que merecem atenção pessoal nas cartas dos dois escritores investigados nesta tese. Como entre os antigos romanos, para os modernos CDA e MA a correspondência é canal de expressão privilegiado dessa atividade

[...] onde se expõe o estado da própria alma, solicita-se conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita – o que, aliás, constitui um exercício benéfico até para aquele chamado preceptor, pois assim ele os reatualiza para si próprio: em torno dos cuidados consigo toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem (FOUCAULT, 2009, p.57).

É nessa “comunicação com outrem” que se chega aqui a um ponto de maior interesse para este texto: nessa atividade de consagrar-se a si mesmo, a carta é uma importante forma de expressão e “não constitui um exercício da solidão, mas uma verdadeira prática social” (FOUCAULT, 2009, p.57). Com a troca de ideias sobre a literatura, o Brasil e a própria existência⁵, Mário e Carlos se transformaram mutuamente e aperfeiçoaram suas vozes literárias, segundo a estética modernista – ou melhor, se recriaram junto com ela – em

⁴ Foucault (1992, p.134) define a escrita poética como um termo que se encontra em Plutarco e que significa “um operador da transformação da verdade em *ethos*”. A partir de documentos dos séculos I e II, a escrita etopoiética se manifestou em duas formas utilizadas para outros fins: os *hypomnemata* e a correspondência.

⁵ MA faleceu em 25 de fevereiro de 1945, em São Paulo, de infarto do miocárdio, em sua casa da rua Lopes Chaves (LOPEZ, 1998, p.27). Tinha 51 anos. CDA viveu mais 42 anos, e, segundo sua biografia *Os sapatos de Orfeu* (CANÇADO, 1993, p.358), falecendo de insuficiência respiratória provocada por um infarto, em 17 de agosto de 1987, no Rio de Janeiro, 12 dias depois do falecimento de Maria Julieta, sua única filha com Dolores.

especial, o segundo, que avançou junto com ela e teve a sorte de ser mais longevo do que o primeiro.

No contato epistolar com Mário, Carlos se descobre escritor modernista, ou melhor, promove um refinamento de seu estilo de acordo com a liberdade proposta pelo Modernismo. As cartas dos dois atuam como veículo da escrita de si, ou seja, como uma função etopoiética, em que a verdade de cada um se expressa em *ethos*. As reflexões de MA sobre o Brasil e o Modernismo serviram como estímulo ao processo de criação do escritor mineiro CDA (e também no sentido inverso, como será visto posteriormente). Esse papel preceptor de Mário também remonta aos antigos filósofos romanos. Em Roma, particularmente nos meios aristocráticos,

[...] essas diferentes funções, a de professor, a de guia, a de conselheiro e a de confidente pessoal não eram sempre distintas, muito pelo contrário: na prática da cultura de si, os papéis eram, frequentemente, intercambiáveis e podiam ser alternadamente desempenhados pela mesma personagem (FOUCAULT, 2009, p.58).

Se o cuidado de si ganhou inúmeras formas no percurso da História, especialmente com a expansão do Cristianismo e toda a mudança comportamental envolvida em seus preceitos morais, muitas delas chegaram até a Modernidade e se traduziram na epistolografia. As cartas de Carlos e Mário reproduzem essa prática do cuidado de si como prática social na qual cabem ensinamentos pedagógicos, conselhos, consolos e confidências de ambas as partes.

O envio do caderno de versos - dedicado “A Mário de Andrade, meu amigo” - e a avaliação dos poemas de “Minha terra tem palmeiras” constituem um ponto alto dessa troca epistolar que mimetiza os diálogos dos filósofos e seus discípulos, ainda que de maneira entrecortada, pois é feita por escrito e a intervalos que dependiam do correio e do tempo de resposta do destinatário. Antes de 1926, CDA já tinha reunido versos em cadernos, intitulados *Teia de aranha*, *Poemas da triste alegria* (localizados em 2009 por Antonio Carlos Secchin) e *Preguiça*, mas todos se perderam por motivos diversos.⁶ Carlos envia seu “caderno de versos” para Mário em 03 de junho de 1926, e o assunto ocupa boa parte da correspondência dos dois amigos durante três meses. Esse volume integra hoje o Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, é dedicado a Mário e pede o olhar generoso do mestre, além de seu consolo:

⁶ Os detalhes sobre o sumiço de cada um dos exemplares dessas obras artesanais são narrados minuciosamente em *C&M* (2002, p.222), nota 57, com trechos de uma entrevista de CDA em que se mostra pouco preocupado com isso, mas revelando que muitos textos foram preservados.

A primeira parte é só por amizade que te comunico. Sei que são versos inferiores, até penumbriados; só valeu como documentação. Tem muita lagrimazinha besta e muito estrepê sentimental nesses papéis. Você dê o devido desconto e me queira sempre bem. Obrigado pelas boas, pelas grandes palavras da última carta. 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 (*C&M*, carta 38, 03/06/1926, 2002, p.220).

Nesse período, talvez devido ao momento transitório que atravessava, CDA tende a ser mais direto, escrevendo cartas nas quais a pressa fica evidente e os assuntos são enumerados como em um relatório. MA também adotava esse caráter relatorial em trechos de suas cartas (de quem responde item por item o que o remetente perguntou), mas era evidente seu investimento na correspondência como uma atividade nobre em seu cotidiano, tanto que até 17/2/1945, oito dias antes de sua morte, em carta a Guilherme de Figueiredo, Mário escreve os famosos versos:

Guardar as cartas consigo,
Nunca mostrar a ninguém.
Não as publicar também.
De indiferente ou de amigo
Guardar ou rasgar. Ao sol
Carta é farol.
(ANDRADE apud SANTOS, 1998, p.143).

Na carta em que envia seu caderno de versos, Carlos pede também notícias sobre o encontro de MA com o futurista Marinetti (afinal, Mário lhe responde com um perfil desfavorável do italiano, chamado de “oportunista”), pergunta sobre enquete acerca do Modernismo para *O País* e comenta recortes de crítica de *O Jornal*, assinada por Tristão de Athayde sobre *A Revista*. Como se fosse pouco, solicita ainda um conto de Mário “sobre casamento” (*C&M*, Carta 38, p.220-1). CDA admite que tem muita coisa para contar, mas que nessa carta só escreve “duas palavras”. Há uma profusão de assuntos, e o jovem mineiro se esforça para dar conta de tantos interesses intelectuais em meio à indefinição de seus meios de vida em Itabira.

Se Carlos pede “consolo” a Mário (“cartas de consolação”, para os antigos, promoviam o conforto diante de um infortúnio, a partir do exemplo pessoal), este lhe solicita “paciência” para lhe enviar sua avaliação dos poemas. Mário escreveu logo depois mais uma carta a Carlos, acusando recebimento dos poemas e concordando com ele sobre a importância de Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) como crítico e tecendo observações nada elogiosas sobre dois encontros que teve com Marinetti - “sem vivacidade nenhuma, maníaco, mau recitador gritalhão” (*C&M*, 08/06/1926, p.224). Carlos ainda esperaria até agosto para receber as observações do amigo sobre seus versos.

4.3. Reparos a uma certa poesia

Ao enviar seu caderno de versos a Mário, Carlos possibilita ao autor fazer uma análise ampla de sua produção poética, como o próprio paulista reconhece. MA também deixa claro que já esteve antes na mesma posição de avaliado ao ter seus textos lidos e analisados por Manuel Bandeira, a quem chama de Manu. À maneira do filósofo romano que podia se revezar em vários papéis, MA faz em sua carta uma longa preleção sobre a importância de que os originais de CDA (com 63 poemas) sejam publicados, ainda que o próprio precise pagar a edição (aliás, como vem a acontecer, quatro anos depois, já sob o título de *Alguma poesia*, em Belo Horizonte, com desconto do trabalho gráfico em folha de pagamento do *Diário de Minas*, no total de 49 poemas, sendo que muitos deles não constavam do caderno). Passado o tempo em que Mário convidava Carlos a “devotar-se ao Brasil” com ele, depois de exaltar a amizade e a felicidade quase como um epicurista, o tom torna-se mais amplo, aberto para o mundo:

Como poetas a gente não se pertence mais, amigo, tem que se entregar às miserinhas dos homens das sociedades. É o caso de você. [...]. O homem se refletir bem dentro de si e com seriedade verá que tem uma espécie de concerto tácito entre ele e o mundo social e que desse concerto derivam pra ele uma porção de contribuições morais a que não pode furtar-se (*C&M*, carta 40, 01/08/1926, p. 226).

MA é enfático sobre a qualidade do livro e na necessidade que seja publicado. Em alguns momentos dessa e de outras cartas parece não dizer tudo o que gostaria, como por exemplo, no trecho citado, quando se refere a “miserinhas”. É surpreendente como procura comunicar Carlos, de modo incansável, sobre tudo o que faz, e comenta um a um todos os poemas enviados por ele no caderno “Minha terra tem palmeiras”. Como este texto não se dedica a considerações de crítica genética, que exigiriam o exame do referido caderno, agora no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, as considerações levam em conta o que a carta de MA apresenta. Na verdade, as observações sobre os poemas são enviadas ao final da carta, depois do nome de Mário, sob a denominação geral de “reparos”.

O que diz MA sobre esse primeiro conjunto de poemas de CDA? Além das elogiosas observações gerais feitas na carta propriamente dita, ele realiza um mapeamento detalhado sobre os poemas, norteados principalmente pelo gosto, mas não se alonga em comentários críticos definidos, indicando, antes de tudo, o que sua predileção pessoal recomenda. Dessa

maneira, tece seus comentários principalmente com adjetivos (horrível, vulgarzinho, sensualíssimo, lindo, gostoso, pesado, ruim, delícia, perigoso e decadente – entre muitos outros), usados para explicitar sua desaprovação ou entusiasmo pelo uso que Carlos faz do léxico, ordem gramatical indireta nos versos, ritmo, clareza e recursos retóricos, entre muitos outros. MA também recomenda a CDA excluir de galicismos no texto, um de seus “horrores”, como no poema “Sensual”, do qual orienta retirar do trecho “qualquer coisa mais forte”, porque o “desagrada” (C&M, 2002, p. 226-34).

O escritor paulista faz observações bastante diretas sobre cada poema, mas evita utilizar vocabulário acadêmico para expressar sua leitura. Essa informalidade talvez possa ser justificada pelo fato de MA não ter tido formação acadêmica superior⁷, no entanto, indica antes de tudo mais uma evidência de que MA procurava fazer tudo à sua maneira, o que atraía para ele muita admiração, mas também várias discordâncias.

O ensaio “O psicologismo na poética de Mário de Andrade”, de Roberto Schwarcz (1965), avalia a poética do autor a partir do atrito com o Parnasianismo, detalhando a “prisão de noções” que o autor cria para si mesmo. Schwarcz identifica três atitudes fundamentais na poética de MA, nas quais ficam evidentes 1) um momento individualista, no qual a poesia equivale a uma grafia do subconsciente (lirismo); 2) momento antiindividualista, em que a poesia se aproxima da grafia do inconsciente transformado em arte e tornado socialmente significativo pela interferência técnica, na qual se encaixa a preocupação nacionalista; 3) superação e síntese dos momentos anteriores, resultando num lirismo específico, apoiado em técnica consciente (SCHWARCZ, 1965, p.2-3). As observações de MA sobre os poemas de CDA acontecem nesse segundo momento, em que o antiindividualismo se torna o mote prático para a realização poética, o que muitas vezes reduz sua avaliação a ajustes de uma postura social, em detrimento do autoral. Muitas vezes, no entanto, ao analisar suas anotações sobre os poemas de CDA, MA “realiza crítica estética a despeito dos termos psicologistas”, como relativiza Schwarcz (1965, p.10).

Quando fala sobre ritmo no poema *Ainda um noturno*, por exemplo, ainda na Carta 40, MA faz sugestões sobre a reunião de versos, sempre com uma sintaxe peculiar, em que as frases muitas vezes parecem incompletas, tiradas diretamente da fala cotidiana, escrevendo: “Como os versos se desenrolam longos bem flexíveis. Por isso que não gosto dos cortes

⁷ Segundo Lopez (1998, p.20), MA ingressou no curso de Contabilidade em 1910, mas permaneceu apenas dois meses; na mesma fase Faculdade de Letras e Filosofia do Mosteiro de São Bento (ligada à Universidade de Louvain), mas permaneceu apenas um ano no curso, demonstrando dificuldade nas disciplinas de filosofia, ainda que tenha sido lá que, de fato, passou a se interessar mais profundamente por literatura.

forçados em ‘E abraça-me com mais força. Calados. Nenhum verso entre nós.’ *Una isso tudo de qualquer jeito numa frase só*” (grifo nosso).

Outro poema merece uma observação que vale a pena ressaltar. Diz Mário: “‘Quase noturno em voz baixa’ pode ser penumbrista, o que você quiser, é lindo. Também “A beleza da vida na alegria da manhã’ gostei bem” (*C&M*, carta 40, p.229). O que chama atenção aqui é, mais do que a louvação de Mário ao amigo, sua observação sobre características do penumbrismo, das quais CDA tentava se livrar.

Essas considerações de MA poderiam ser levadas para a sala de aula e comparadas a preceitos posteriores que nortearam a crítica estética e sua aspiração à leitura da poesia moderna brasileira, conduzindo, por contraste, a que se possa identificar elementos menos subjetivos de análise poética. Ou seja: até em momentos de observações bastante subjetivas MA parece ter “cumprido” sua proposta de ter *utilidade*.

Mas, a partir dessa carta de reparos, como age CDA? Ao poema “Infância”, que depois se tornaria um dos mais conhecidos de *Alguma poesia*, Mário propõe uma mudança verbal bastante convencional e realista: “‘Comprida história que não acabava mais”. Tem alguma razão especial pra referir o verbo ao presente do poema aqui?...” (*C&M*, carta 40, p.234). CDA, em sua resposta a observações do amigo, faz outra pergunta: “‘Infância’”: o verso “‘comprida história que não acaba mais”, que você propõe modificar para acabava, deve ser suprimido totalmente, na opinião do [Manuel] Bandeira. Diz ele que não acrescenta nada ao poema. Eu digo que acrescenta. E você? (*C&M*, carta 44, 31/08/1926, p.241). Como se sabe, CDA manteve não apenas o verso, mas também da maneira como tinha originalmente sido escrito por ele. Este exemplo mostra que CDA também submeteu seus poemas a mais de uma avaliação além da de Mário, seu consultor predileto. Mesmo assim, desde o início de sua trajetória como poeta, manteve a independência, procurando, astutamente, tirar o melhor de cada influência.

Pessoas influentes que lhe abriam as portas para o labor literário não eram um fato novo para CDA. À medida que amadurecia e cursava sem interesse o curso de Farmácia, em Belo Horizonte, Carlos tinha se aproximado da estética penumbrista por intermédio de Álvaro Moreyra, editor da revista *Para Todos*, em 1923, na qual publicara seu primeiro ensaio com referência ao Modernismo, intitulado “Sobre a arte moderna”. Os textos produzidos por ele no período, em especial os publicados em *Para Todos*, constituem exercícios da escrita drummondiana para o Modernismo, exercícios pelos quais chegaria também ao tema do nacionalismo, inquietação que debate intensamente através de artigos e também da produção jornalística. Como observa John Gledson,

Drummond fora atraído pelo ar culto e exclusivo do penumbrismo do qual Moreyra era chefe, e esta atração trouxe consigo muita parafernália; as mulheres esguias, os ambientes crepusculares e melancólicos e os jardins misteriosos que eram as marcas da fábrica penumbriata, repetidas *ad infinitum*. Escreveu vários poemas em prosa, epigramas etc. nesse teor, todos muito imitativos – tão imitativos, de fato, que quase não merecem o nome de obras originais (GLEDSON, 1981, p.28).

Mais do que justificar a admiração que o jovem Carlos sentiu pela estética ultrapassada de Moreyra, é útil perceber duas propostas feitas por Gledson (1981, p.29). A primeira delas vê que essa admiração “é testemunho da penúria da vida literária em 1920, coisa freqüentemente comentada, até naquela época”. A outra opção identifica a influência de Moreyra sobre o autor como “conflitos permanentes dentro da personalidade literária de CDA, resolvidos temporariamente nesta imitação servil”. Esses conflitos teriam relação com o fato de Carlos ver uma “filosofia implícita” nos escritos de Moreyra, relacionada a um ceticismo que o poeta mineiro, em maior ou menor grau, manteve posteriormente. A mídia impressa teve decisiva importância para solidificar a influência da produção do autor gaúcho sobre CDA. Era sobretudo pela imprensa que lia Moreyra e, ansioso por se sentir menos isolado, o poeta se dedica a textos que expressam essa admiração.

Marques (2011) aponta que, na passagem do penumbrismo ao modernismo, como em todas as mudanças de rumo que depois ocorreriam na obra do poeta, há muito espaço para a dúvida. Dessa maneira, defende que ao invés das muitas fases em geral apontadas pela fortuna crítica de CDA, seria mais conveniente pensar em múltiplas faces em cada uma dessas fases, com uma permanente alternância de polaridades: o sério e o incendiário, o trágico e o irônico, o individualista e o público, o urbano e o rural etc. Como marca dessa proposta, Marques lê o “Poema de sete faces” como “prefiguração da obra inteira do poeta” (p.53). O poema, que não aparece no caderno enviado a Mário, inclui um termo que vai acompanhar toda a trajetória posterior de CDA: o *gauche*. Em uma tradução livre mais condizente com a obra de CDA, *gauche*, habitualmente ligado ao desajustado, torto, sem lugar, poderia ser lido como “do contra”: contra o outro, contra si mesmo, contra toda a sociedade, sujeito da revolta, inquietação que não envelhece. Ora, a primeira estrofe do texto é ardilosa, pois cria desde o início do livro uma aura de maldito, nem sempre verdadeira, com a qual o autor flerta a vida inteira, porque já prenuncia um poeta que não está disposto a seguir todas as regras nem da tradição religiosa nem da vida política.

Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida
 (ANDRADE, 2002, p.5).

Para Marques (2011, pp. 58-66), que desafia as referências do poema à *Bíblia*, a Tomás Antônio Gonzaga (que já teria escrito o verso “Eu tenho um coração maior que o mundo”) e a “O albatroz”, de Baudelaire (“*comme Il est gauche et veule!*”), entre outras, a figura cômica do Arlequim (personagem do *Cinquecento* italiano, evocada em *Pauliceia desvariada*) se aproxima da origem diabólica do *gauche*. Dessa maneira, observa que entre MA e CDA “o campo de afinidades é tão amplo que não seria exagerado ver no amálgama das sete faces uma contrafação do traje arlequinal” (MARQUES, 2011, p.56).

Gledson (2003) compõe uma aproximação das obras de CDA e MA em *Influências e impasses – Drummond e alguns contemporâneos*, redigida a partir de sua tese de doutorado e artigos escritos entre os anos 1970 e 1980, na qual aponta possibilidades comparatistas da obra do autor mineiro com Jules Supervielle e Paul Valéry, além de MA. Mesmo sem a perspectiva das cartas de CDA – liberadas para o público apenas em 1995 –, o texto do pesquisador inglês estabelece relação entre as cartas de MA enviadas a Carlos, a poesia de ambos e artigos do autor mineiro. Gledson dá relevo à influência que o texto epistolar do paulista, em especial suas sugestões nos anos 1920, suscitou na produção literária do jovem escritor mineiro. Também observa que nem sempre Carlos seguiu os conselhos de Mário, característica que abraça desde o princípio da correspondência dos dois.

Essa é, então, uma forma de influência muito direta e detalhada (Drummond enviava a maior parte de seus poemas, se não todos, para que Mário os comentasse), paralela à influência mais genérica do estilo de Mário sobre Drummond. Vale insistir, talvez, que nem todos os seus conselhos tinham um espírito iconoclasta. Mário recomendou, por exemplo, que Drummond devia pontuar “Coração numeroso”, originalmente publicada sem pontuação (GLEDSON, 2003, p. 61).

Gledson (2003) identifica *Pauliceia desvairada* (1922) como o livro de Mário que mais afetou Carlos intimamente, por seu estilo peculiar e “veículo de uma *persona* tão notável quanto estilo” (p.74), analisando relações temáticas e de composição semelhantes entre *Pauliceia* e vários poemas de *Alguma poesia*, como “Europa, França e Bahia”, “Belo Horizonte”, “Sabará”, “São João Del Rei”, “Rio de Janeiro”, “Nota social”, “Coração numeroso”, “Jardim da Praça da Liberdade” e “Explicação”. Em *Pauliceia*, o destaque fica com o ritmo:

Mesmo deixando de lado elementos adotados de uma vanguarda mais ampla a “libertação” das palavras de seu contexto sintático, a *construção caótica e impressionista* dos poemas, o uso de “citações” da vida real (falas, cartazes, etc.) -, a *linguagem de Mário é extraordinariamente vital, se não idiossincrática. O principal efeito que ele procura atingir é de velocidade e intensidade*, de transmitir o caos tanto da cidade como dos pensamentos e sensações que atravessam a mente do poeta, desordenados e mesmo sem serem assimilados por ela (GLEDSON, 2003, p. 73, grifos nossos).

Mesmo nas cartas esse caráter idiossincrático muitas vezes se repete, com algumas observações que Mário diz fazer parte da *Gramatiquinha da fala brasileira*, anunciada em 1924 (no *Clã do jabuti*) como “em preparação”, mas que, na verdade, nunca chegou a ser escrita. Na carta em que avalia os poemas de “Minha terra tem palmeiras”, por exemplo, faz uma referência a essa “obra” no trecho que dá suas impressões sobre o poema “Cisma das Secretarias” (*C&M*, carta 40, p.232).

Tal aproximação entre *Pauliceia desvairada* e *Alguma poesia* – levando-se em conta a leitura das cartas de CDA, além das de MA – poderia ser amplamente enriquecida do ponto de vista da crítica genética, ou seja, considerado o acesso às cartas originais, eventuais rascunhos, inclusões e todas as mudanças que o processo de leitura pudesse proporcionar.⁸

4.4. Os poemas-respostas de Carlos

O retorno de Carlos sobre a leitura de seu caderno de poemas feito por Mário, no entanto, não seria imediato, a ponto de o escritor paulista lhe escrever um bilhete para Belo Horizonte, relatando a remessa da carta da avaliação poética para Itabira. Em bilhete de um cartão de visitas datado de 20 de agosto de 1926, Carlos explica que está em Belo Horizonte com a esposa, a tratamento médico devido a problemas de gestação, e por isso ainda não tinha lhe enviado réplica. Na carta seguinte de Carlos, datada apenas como de agosto de 1926, CDA envia a MA explicações sobre seu silêncio. Entre outros assuntos menos extensos e sequenciais de cartas anteriores (esclarecimento sobre pedido do conto “Nísia Figueira, sua criada”, novos comentários sobre a enquete acerca do Modernismo em *O País*, pedido de notícias de Manuel Bandeira), CDA conta a Mário que montou casa em Itabira e, surpreendentemente, aparenta estar bem adaptado, ainda que sem detalhes sobre trabalho:

Minha vida ficou simples de repente, sem sustos, sem especulações, sem inquietação. Tudo influência do cenário novo sobre a sensibilidade sequiosa de novas formas repousantes. É possível que amanhã eu acorde com um gosto ruim na boca dizendo diabo! E maldizendo a vida (*C&M*, carta 43, ag/1923, p. 237).

Logo adiante, na mesma carta, parece totalmente rendido aos encantos da vida no interior, em que fala do cotidiano com se não fosse afetado por ele, enquanto a esposa

⁸Como o caderno “Minha terra tem palmeiras” foi remetido juntamente com a carta de CDA para MA, a edição do livro “Carlos e Mário”, que está no centro da discussão desta tese, deveria incluir, para ser completa e justa com o material original da correspondência completa dos dois escritores, um fac-símile dos manuscritos do caderno, que é um dos temas principais de toda a correspondência. Isso possibilitaria a leitura integral dos poemas enviados a Mário e também o cotejamento com suas observações.

melhorava de saúde: “Itabira é coisa deliciosa, gostosa na boca... Tem dois partidos políticos, mosquitinhos e borrachudos. Eu sou borrachudo. Toda a gente boa é borrachudo [sic]. [...] Tudo é admirável. Tudo é gostoso e bom. Há uma estupidez vaporosa no ambiente. [...]” (C&M, carta 43, p.238).

Novamente em Belo Horizonte para tratamento de Dolores, a carta de 31/08/1926 novamente surpreende, desta vez pela economia de palavras de CDA em relação à extensa carta de MA sobre os poemas enviados no caderno “Minha terra tem palmeiras”. Logo de início ele esclarece que a primeira parte do caderno não se destina à publicação, “nada disso me interessa hoje que me sinto orgulhoso de ter tido coragem bastante para romper com o pós-simbolismo, o penumbrismo e outras covardias intelectuais” (C&M, carta 44, 31/08/1926, p.240).

Em trecho seguinte da mesma carta, CDA, dá uma demonstração do que sua autoimagem em relação à literatura naquele período, enaltecendo sua face de poeta que, mesmo diante de sua vasta obra também em crônicas, é a que prevalece diante do público e da crítica. Em seu diálogo epistolar com Mário se destaca, sobretudo, a discussão sobre critérios estilísticos referentes à poesia, mesmo que eventualmente surjam comentários acerca de outros textos, mas sem detalhamentos:

Costumo dizer e escrever que não sou prosador, sou só poeta, e minha obra poética toda está contida em Minha terra tem palmeiras, este último livro é que eu gostei que se exercesse sua crítica, sempre luminosa e quase sempre definitiva. Certos reparos sobre ritmo, por exemplo, eu não posso pegar bem, porque já me acostumei com meus poemas assim mesmo como foram escritos, quase todos têm já algum tempo, de sorte que o ouvido ficou viciado. É preciso que eu torne a lê-los em voz alta, modificando o balanço verbal a que já me acostumara. Você sabe que um verso errado grudado no ouvido equivale a um verso certo; a gente não distingue um do outro. Não é? [...] (C&M, Carta 44, 31/08/1926, p.240).

A carta de CDA é concisa (para não dizer decepcionante) quando analisada como *resposta* às minuciosas observações de MA sobre seus poemas. No papel de remetente, CDA fazia novas perguntas e propunha questões, o que sugere sua “vocaçãõ” para preferir ser remetente. Ele retruca que a primeira parte do caderno “não se destina à publicação, mandei só para você ler, ninguém mais lerá isso, inclusive o famigerado ‘Momento feliz’ que você achou a pior coisa” (C&M, Carta 44, p.240). Coloca-se em evidência aqui que, no vaivém de cartas sobre o caderno de poemas, CDA é o lado menos eloquente da conversa, demonstrando que o livro ainda está *em elaboração*.

O mais surpreendente é que, ao serem examinados os poemas de *Alguma poesia*, e mesmo o de livros posteriores, são encontrados versos ou poemas inteiros que respondem a questões discutidas com Mário por carta, em um movimento de retorno ao remetente que

Foucault (1992, p.148) denomina “conselho equitativo”, referindo-se ao retorno que o correspondente dá àquele que lhe escreve na forma de, por seu turno, dar conselhos, exortações e consolos, tornando a relação mais equalitária. Dessa maneira, a troca de cartas entre os autores incentiva o surgimento desses conselhos equitativos por parte de CDA, ultrapassando o discurso epistolar. A réplica de CDA (e não apenas essa) às observações epistolares de MA é transportada para sua poesia, que traduz esteticamente a visão do autor mineiro. Ou seja, mais do que argumentar teoricamente sobre os “reparos” de MA a seus poemas, CDA retoma os temas como nacionalismo, brasilidade, ritmo, entre outros, e os reorganiza como poemas, não apenas em *Alguma poesia*, mas ao longo de toda a sua obra. Tome-se, por exemplo, “Também já fui brasileiro”, do próprio *Alguma poesia*:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteeei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
Não sou irônico mais não,
Não tenho ritmo mais não.
(ANDRADE, 2002, p.7-8).

O poema tem como base de elaboração a ironia advinda da definição de um caráter da brasilidade. Em versos livres, assim, são propostos três movimentos, no início das três estrofes, que constituem o sujeito lírico: 1) Eu também já fui brasileiro; 2) Eu também já fui poeta; 3) Eu também já tive meu ritmo. A afirmação desse sujeito se dá pela negatividade, colocando em cena um momento pretérito, marca que vai acompanhar diversos momentos da poesia de CDA. Jaime Ginzburg (2002) utiliza a teoria da negatividade do pensador alemão Theodor Adorno para estudar poemas de CDA da década de 1940. O exame de poemas de CDA anteriores a esse período, incluindo “Também já fui brasileiro”, também evidencia esse caráter de impermanência do sujeito lírico, segundo a qual

[...] a história é examinada na perspectiva de uma *razão antagônica* no interior da qual contradições não são superadas. [...] Constituído dessa maneira, em uma razão que não sustenta síntese, o processo histórico é apresentado como série de impasses, conflitos que não apresentam, nem no campo social, nem na forma literária, solução definitiva. A transcendência dá lugar à contingência, e a idéia de eternidade cede à fragmentação (GINZBURG, 2002, p.3).

Ao contrário de “Noturno de Belo Horizonte”, de MA, – em que o eu lírico busca uma aproximação com as diferenças dos vários estados brasileiros; ou do espanto que procura cumplicidade em “Acalanto do seringueiro” (“Esse homem é brasileiro que nem eu”), a voz lírica que toma a palavra em “Também fui brasileiro” é a do *gauche* de origem europeia, antidemagógico, que renega a virtude do nacionalismo *aprendido* na mesa dos bares e desafina de seu próprio ritmo. Sua condição irônica se despersonaliza para abraçar a própria confusão e *ser* a própria ironia.

O poema retoma com anti-ilusionismo a questão do nacionalismo da primeira fase da poesia modernista, da qual Mário foi um dos maiores propagandistas, e desloca o discurso poético para uma esfera universalista. Esse sujeito lírico do poema atesta que, como brasileiro pretérito, ex-poeta de inspiração passadista (mulher = estrelas) e dono de um ritmo irônico perdido, sua identidade está à deriva e sua única certeza é ser único e dessemelhante.

O humor de “Também já fui brasileiro” procura distinção e CDA “dessacraliza parodisticamente o projeto brasileiro da fase heróica do modernismo, reduzindo-o nesses versos perversos a um conjunto de signos exteriores e insignificantes, aleatórios e contraditórios” (CORREIA, 2010, p.8). É preciso não esquecer, porém, que o poeta inclui em *Alguma poesia* outros poemas em que o “registro brasileiro” foi mantido, como “Europa, França e Bahia”, “Fuga”, “Explicação” e “Romaria”, entre outros (CORREIA, 2010, p. 8-9).

As respostas poéticas de Carlos sobre o nacionalismo ultrapassam a década de 1920 e têm um de seus momentos mais vigorosos em “Hino Nacional”, de *Brejo das almas* (1934), no qual o patriotismo é colorido com surrealista melancolia. O poema promove a aventura de (re)descobrir o Brasil, propondo um processo de colonização interna, promovido pelas elites.

Eis o poema:

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondidos atrás das florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonnetes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.

Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos *dancings* e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
Os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil caber tanto oceano e tanta solidão
no pobre coração já cheio de compromissos...
se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?
(ANDRADE, 2002, p. 51-2).

Ao utilizar o título “Hino Nacional”, CDA abdica da ideia de compor um poema modernista que seja *a* canção representativa do Brasil, adotando versos imperativos que convocam o leitor a descobrir/educar/louvar/adorar/esquecer o Brasil. A estrutura lembra em muitos aspectos “Também já fui brasileiro”, com a diferença principal que “Hino Nacional” assume a primeira pessoa do plural. O sujeito poético plural sugere nos versos imperativos ter poder oficial/governamental para inferir sobre o Brasil. Os versos de continuação de cada estrofe respectiva debocham do país gigante adormecido, conclamando uma nova imigração europeia de mulheres europeias, em uma espécie de irônica eugenia, em um movimento de antilouvação (anti-Mário?) que, afinal, afirma o Brasil como inexistente. E lança a dúvida como provocação: “E acaso existirão os brasileiros?”. É uma anti-“Canção do exílio”: “os homens que aqui se ajuntaram desconhecem a razão de seus sofrimentos”. CDA engendra uma oposição talvez pouco consciente ao projeto de MA, que diz no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada* (1922): “Escrevo brasileiro”. Acontece que CDA buscou em suas próprias referências europeias e mineiras esse sujeito poético fragmentado que tenta desvendar o nacional e percebe que essa identidade não é unívoca. MA, por outro lado, exteriorizou sua experiência em busca do Outro-brasileiro, recuando de seu lirismo até assimilar sua multiplicidade no “Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta” (ANDRADE, 1993,

p.211), no qual ecoa o polifônico Walt Whitman (que ele tinha lido pelo menos desde “A Escrava que não é Isaura”), mas sem a mesma audácia.

Em termos da interação epistolar com Mário, conscientemente ou não, a carta de CDA aos reparos de MA sobre seus poemas *sugere* mais do que efetivamente *responde* ao amigo paulista. As respostas-poemas de CDA, como os exemplos citados, propõem uma identidade poética que se desenvolve sobretudo pela revisão de imagens míticas do país como território de opulência, migrações, país majestoso, e, de alguma maneira, propõem ultrapassar até mesmo o momento e local em que se inserem. Anos mais tarde, essa ironia atinge o próprio estatuto do moderno. No poema “Eterno” (ANDRADE, 2002, p.407), de *Fazendeiro do ar* (1954), os versos iniciais sugerem o obsoletismo do termo: “E como ficou chato ser moderno./ Agora serei eterno”.

No entanto, em setembro de 1926, na casa da rua Lopes Chaves, na Barra Funda, casa onde Mário mora com mulheres da família, em São Paulo, as coisas não iam nada bem. MA submetera-se a uma cirurgia e ficara duas semanas hospitalizado, depois acamado em casa, em fase de restabelecimento, que ele menciona na carta datada apenas como de outubro 1926. Ele não menciona o que teve exatamente (pudor?), mas sabe-se por carta a Bandeira (*C&M*, Carta 10/10/1926, p.563) que retirou hemorróidas.

Antes disso, porém, CDA tinha lhe escrito um bilhete de Itabira, dizendo: “Estou de novo neste fim-de-mundo, precisando ser consolado” (*C&M*, Carta 45, 22/09/1926, p.244) – reclamando do cotidiano, conforme sua própria previsão da carta de agosto do mesmo ano (*C&M*, Carta 43, p.237). Dessa vez, CDA explica que deixara Dolores novamente a tratamento em BH, enquanto tinha ido “cavar a vida” (Carta 45, p.244). Na afetuosa carta de MA, no entanto, as queixas físicas superam a solidariedade e obliteram a literatura:

Hoje passei o dia pensando em você, em Dolores, nas preocupações e sofrimentos da separação forçada e que isso acabe logo peço a Deus. Estou exausto e não sei falar nada que console você... Uma coisa que às vezes me chega a consolar quando sofro é pensar nos dias de felicidade que virão depois de passadas as tristezas. Servirá? (*C&M*, carta 46, out/1926, p.245).

O ano parecia se encaminhar para um final melancólico, no qual CDA permanece em Itabira e a esposa em Belo Horizonte, a tratamento. MA, ao mesmo tempo que relatava a inquietação espiritual, mantendo anotações mesmo quando hospitalizado, confessa:

O diabo é que qualquer doença me declancha uma neurastenia danada que está sempre preparadinha pra aparecer e contra a qual eu reajo todo dia. A doença me enfraquece e a neurastenia acha jeito pra tomar conta de mim. Desta vez então saio completamente alquebrado. Uma fadiga uma tristura um abatimento enorme. Nada por enquanto me dá prazer

porque de fato ainda não posso ter prazer. Um livro em que pego e passam dez minutos tudo se baralha no meu cérebro e não compreendo nada. [...] (*C&M*, carta 48, 14/10/1926, p.248).

Em meio a esse momento de desaceleração, provocado pelo frágil estado de saúde, MA lança um pedido para Carlos e destaca as cartas como veículo permanente dessa mensagem: “As minhas cartas são todas nesse sentido, pedidos de carinho. Me mande um pouco do seu que careço dele” (*C&M*, carta 48, p.249).

Mesmo com a saúde debilitada e voltando ao tema da dor e da felicidade, MA estava atento à vida literária de São Paulo e aproveita para reclamar de Oswald de Andrade e do aristocrata Paulo Prado, seus ex-companheiros de Semana de Arte Moderna, ainda que sem fato específico:

Quando vou... na dor sei que a dor é pra gente sofrer e sofro pra burro, sofro sério, sofro sofrendo e não espetacularmente, é lógico. Que sucede? A minha variedade de viver é tão incomensurável que não me fatigo dela nunca. Osvaldo como Paulo Prado, dois homens que tomam a vida como um divertimento eterno, vivem enfiados. [...]. A vida considerada como um divertimento é duma monotonia enorme e não diverte. Porém se a gente aceita a vida como vida, séria na seriedade, amigo com os amigos, apaixonado nos amores, honrado nos sofrimentos e sempre aprendendo pra si e pra compreender e aceitar (não digo propriamente perdoar) os outros, a gente representa e pra si mesmo essa representação é sempre fecunda, não enfara nunca (*C&M*, carta 48, 14/10/1926, p.249-50).

O próprio MA especula se tudo o que escreveu não esbarra na banalidade, mas mesmo assim afirma ser feliz, em sua tendência à autoilusão. Isso talvez encontre motivos na profunda ligação de Mário com seus correspondentes que, durante toda sua vida, ele não parou de cultivar.

4.5. O jornalismo e a vida social

Antes mesmo do fim de 1926, chega até MA uma carta de CDA (*C&M*, carta 50, 07/11/1926, p.252-3) com uma boa notícia: o mineiro, novamente estabelecido em Belo Horizonte, lhe explica como foi convidado pelo amigo Alberto Campos⁹ para ser redator do *Diário de Minas*, jornal do PRM (Partido Republicano Mineiro) e, prontamente, aceitou. CDA foi contratado com o salário de 400 mil réis e tempos depois seria promovido a redator-chefe, permanecendo no jornal até 1929. CDA ingressa nessa etapa em uma vida tão atribulada quanto a de MA e, assim, a correspondência dos dois ganha nova motivação, mas menos tempo e quantidade, impulsionada pelo mundo jornalístico no qual Carlos ingressava

⁹ Alberto (Álvares da Silva) Campos (1905-1933) era irmão de Francisco (Luís da Silva) Campos (1891-1968), futuro ministro da Educação e Saúde e da Justiça no primeiro período do governo de Getúlio Vargas. Francisco Campos é autor da “Carta do Estado Novo”, que substituiu a Constituição de 1934, e também do Ato Institucional n.1, primeira Emenda à Constituição de 1946, depois outorgada pelo regime militar de 1964. (*C&M*, nota 116, p.254).

com entusiasmo. Nessa mesma carta, CDA envia a MA (e também a Manuel Bandeira) um poema baseado na notícia da morte do rei do Sião “Elegia do rei de Sião”, publicado em *Alguma poesia* (2002, p.32), cultivando o hábito de criar poemas a partir de *fait-divers*.¹⁰

O jornalismo é uma espécie de ponte social que tanto CDA quanto MA fazem para o grande público, mas a relação de cada um deles com o ofício é bastante diversa. Enquanto CDA trabalhou para o governo, MA, além de seu trabalho como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, desde 1913, ao longo de sua trajetória colaborou para “diversos órgãos de imprensa, fosse ela situacionista” (*Correio Paulistano*), “independente” (*O Estado de S. Paulo*) ou “democrática” (*Diário Nacional*) (MICELI, 2001, p.95). Para resumir essa relação que ganha espaço na correspondência, a partir da contratação de CDA pelo *Diário de Minas*, tomam-se emprestadas as palavras de Silviano Santiago (*C&M*, 2002, p.30-1):

Não há o desígnio de participação político-partidária em Carlos e Mário. [...]. A filiação (indireta, repetimos) se dá sempre através de um canal específico – o jornal. O jornalismo, jornalismo cultural, realiza o rito de passagem.

Desde 1921, Carlos colabora no *Diário de Minas*, órgão do Partido Republicano Mineiro e, em 1926, fará parte da redação. Desde 1927, Mário colabora no *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, criado em oposição ao Partido Republicano Paulista. Carlos estará associado aos tenentistas mineiros e será conduzido às trincheiras da Revolução de 30, conforme atesta o poema “Outubro 1930” (incluído tardiamente em *Alguma poesia*, como a querer provar o passado de militância tenentista do poeta). Mário está associado aos constitucionalistas e será conduzido às trincheiras do movimento paulista de 1932. O primeiro acaba por se envolver, depois da bem-sucedida experiência estadual, com o projeto nacional da educação. O segundo acaba por se envolver, depois do malogro da experiência regional, com o projeto nacional da cultura. Ambos, como estamos salientando, desenvolvem atividades no plano público em que se busca integrar o estadual ao nacional e a cultura à educação.

O *Diário de Minas* era um veículo de divulgação do governo, modesto em suas quatro páginas, mas dominante na política, e constitui-se com a contratação de CDA em vitrine de publicação para o grupo de jovens intelectuais e escritores modernistas mineiros do qual ele fazia parte, ao lado de Emílio Moura, João Alphonsus, Cyro dos Anjos, Pedro Nava e Abgar Renault, entre outros. O trabalho do poeta (que assinava matérias apenas como Carlos Drummond) ganhou espaço além do noticiário, atuando como resenhista de livros, publicando poemas e, posteriormente, tornando-se redator-chefe.

MA percebe de imediato as novas possibilidades e limitações que se abrem para CDA, comemorando em carta de 23 de novembro de 1926 o novo ambiente espiritual que o amigo teria em Belo Horizonte, ao mesmo tempo em que alerta para a questão política conservadora:

¹⁰ Em “A notícia e o poema: A reescrita jornalística na poesia narrativa de Carlos Drummond de Andrade”, dissertação de mestrado concluída em 2003, este doutorando analisou vários outros poemas do autor mineiro, baseados em notícias, incluindo “Necrológio dos desiludidos do amor”, “Morte do leiteiro” e “Desaparecimento de Luísa Porto”.

Cuidado com o *Diário de Minas* hein! Grude nele fazendo as concessões indispensáveis pra sustentar o lugar. Isso não é feio não, Carlos, e não é pra desculpar coisa nenhuma que hoje cheguei à convicção de que a gente fazendo pequenas concessões humanas consegue muito mais pra próprias orientações que sendo inflexível (*C&M*, carta 53, 23/11/ 1926, p.258).

O trecho da carta citado soa irônico e melancólico ao se comparar a trajetória de CDA e a de MA em relação ao poder, em especial a partir da Revolução de 1930. Em *Intelectuais à brasileira*, Sergio Miceli (2001) inclui os autores em perspectivas políticas divergentes, à parte sua relação de amizade. Em termos breves, CDA aparece como um “escritor-funcionário” (expressão do autor) - junto de Augusto Meyer e Rodrigo Melo Franco de Andrade - que mantinha laços de amizade com os políticos estaduais mineiros que lideraram o movimento revolucionário em 1930 e, posteriormente, fariam parte do primeiro escalão do poder (MICELI, 2001, p.231). Desse modo, esses “escritores-funcionários” teriam tido acessos a melhores cargos no Rio de Janeiro. CDA é visto como um desses privilegiados, ao se transferir para a então capital federal no cargo de chefe de gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, em 1934. Para Miceli – que, diga-se, adota estilo um tanto dramático em sua abordagem¹¹ -, MA é o protótipo do “primo pobre” (p.103) de Oswald de Andrade, mesmo que não existisse nenhum parentesco entre eles, tendo exercido sua liderança intelectual graças a seu próprio esforço, mas também pela expansão das instituições culturais da oligarquia. Sem ter o curso superior, Mário é perfilado na obra como autodidata 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 sua vida, em companhia da mãe, da madrinha, da irmã mais moça e da preta Sebastiana, que trabalhava para a família (MICELI, 2001, p. 104).

O que emerge como bastante peculiar dos perfis existenciais dos autores e de suas obras é que possam ter se permitido incluir nesse diálogo epistolar a discussão de postulados críticos, avaliação de seus próprios poemas e, de uma maneira menos clara, mas nitidamente delineada, uma discordância. Em sua última carta de 1926, em meio a comentários sobre uma polêmica envolvendo o mineiro João Alphonsus e Manuel Bandeira sobre técnica poética, nas páginas do *Diário de Minas*, MA dá evidências do momento de anti-individualismo estudado por Roberto Schwarcz:

¹¹ Destaca-se o trecho do qual não é indicada referência no texto: “Na verdade, Mário só podia contar com o capital social do ramo materno de sua família para contrabalançar outras desvantagens familiares e escolares. Ele era uma espécie de caçula indesejado, de uma feiúra singular, com “tremores nas mãos”; seu pai e outros membros da família não conseguiam conter o ímpeto de culpabilizá-lo, de modo meio arrevesado, pela morte de seu irmão mais moço, que era o rebento favorito e cheio de dotes, bonito, louro, “inteligente” e “sensível” (MICELI, 2001, p. 103-4). Em trechos como esse, o autor parece não resistir à tentação de fazer uma crônica de costumes.

Desejo de me igualar me desindividualizar, despersonalizar, não para ser clássico (preocupação que hoje considero besta tanto como ser romântico) porém pra me dar como lirismo de que todos participem e não como espetáculo. Você compreende, meu Carlos e Carlos meu, aquele excesso de reações íntimas, individuais por demais porque subconscientes e portanto só minhas, fez de dois livros de poesia meus, uma espetáculo e apenas isso. Não discuto se comoventes ou não, creio mesmo que serão comoventes, porém espetaculares. Meu ideal hoje não é mais esse. [...]. Ao hoje eu quero gritar de tal forma que meu grito seja o de toda gente. Quero dizer, tornar o menos pessoal possível minhas coisas pra que se tornem gerais (C&M, Carta 53, 23/11/1926, p.260).

Com *Macunaíma*, que MA escreverá logo em seguida, em 1927, num surto criativo, essa possibilidade de gritar para toda a gente encontrará expressão, mas, como sempre, essa *satisfação* será apenas passageira.

4.6. Da gênese de *Macunaíma*

Em *Paratextos editoriais*, 2009, Gérard Genette estabelece o conceito de *paratexto* como “um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades”, que acompanha o texto literário de modo verbal ou não, como títulos, prefácio, ilustrações, úteis para melhor apresentá-lo ao leitor (p.10). Os paratextos são apresentados pelo autor em duas categorias: o *peritexto* - que está incluído no próprio volume do livro, como por exemplo, o prefácio e as notas de rodapé - e o *epitexto*, que é constituído por “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro, em geral em um suporte midiático (conversas, entrevistas) ou forma de comunicação privada (correspondência, diários íntimos e outros)” (p.12). Interessa aqui o procedimento de Genette ao analisar cartas de escritores e buscar nelas, como epitexto, a gênese de obras acabadas, “do que as quais certas correspondências constituem (muitas vezes melhor do que a maioria dos diários íntimos) um verdadeiro diário de bordo” (GENETTE, 2009, p.330).

Nesse sentido, é buscada nesta tese a gênese criativa de *Macunaíma* (1928), escrito e revisto por MA entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927, na fazenda do tio Pio, em Araraquara, onde o autor passava temporadas de descanso do frenesi paulistano. Em carta de janeiro de 1927, como era frequente, Mário escreve uma carta a Carlos cuja abertura chama atenção para a ausência epistolar do amigo mineiro. Passa logo em seguida a cobrar a conclusão de uma polêmica sobre o conto, além de informar a publicação do volume de contos denominado *Primeiro andar*. Depois, tudo no mesmo parágrafo, comenta:

Pretendia escrever pra *tutti quanti* da fazenda porém afora algumas urgências não escrevi pra ninguém. Nem vadiiei tampouco. O caso é que me veio na cachola o diacho duma 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 muiraquitã perdida. Os heróis, além desse principal, são os manos dele Maanape já velhinho e Guiguê na força do homem. E o gatuno Piaimã, comedor de gente. Não tem senão dois capítulos meus no livro, o resto são lendas aproveitadas com deformação ou sem ela. Está me parece que um gosto e já escrito inteirinho o romance, e em segunda redação. Podia publicar hoje. (C&M, carta 54, 18 ou 19/01/1927, p. 164-5).

A maior parte dos títulos dos capítulos é mencionada na missiva, inclusive “Carta pra Icamias”, na qual Macunaíma se dirige às amazonas para narrar a perda da muiraquitã, com ironia paródica sobre a influência francesa na cultura paulista e também sobre a utilidade do estado para o país. MA faz referência também a um prefácio previamente escrito (posteriormente escreveu mais dois publicados postumamente em edição crítica do livro de 1978 por Telê Ancona Lopez, além de mais dois esboços). *Macunaíma*, por fim, foi publicado sem nenhum prefácio, fugindo à tendência do autor de lançar mão desse tipo de peritexto para explicar a própria obra. Os termos da carta 54 são bastante promissores, mas dizem pouco do que a obra realmente contém e conduzem a pensá-la como indianista. CDA percebe isso e solicita ao amigo as motivações iniciais para escrever a rapsódia (termo que pelo qual ficou conhecido o livro, mas que inicialmente não merece referência de MA). Além disso, o autor mineiro também revela seu estranhamento em relação aos indígenas:

Deliciosa, a amostra do romance do Macunaíma, cujos títulos só já são uma coisa muito importante. Como teve essa ideia, e quais as ideias que achou pro prefácio dele? Porque um romance indianista, mesmo com base no folclore, precisa ser explicado direito. *Não posso admitir que seja uma simples brincadeira, por isso fico esperando que você me diga tudo com urgência.* Nunca tive a menor simpatia pelo índio, nunca recebi a menor sugestão dele. Nada em mim e fora de mim me fala dele. Detesto *O guarani*, romance e ópera. E já que estamos falando em índio, me explique aquela sua “Toada do pai do mato” [poema de MA] [...]. É preciso confessar que sou ignorantíssimo em folclore indígena. *O poema me perturbou, mas não me comoveu.* (C&M, carta 55, 07/02/1927, p. 268) (grifos nossos).

A partir do relato de MA sobre a gênese de *Macunaíma*, CDA responde de maneira objetiva e inquiridora, duvidando de que o autor paulista estivesse compondo apenas uma *brincadeira* baseada em lendas. A pesquisa de Mário sobre os mitos do Norte brasileiro, realizada com base no livro *Vom Roroima zum Orinoco*, de Theodor Koch-Grünberg, de 1924, não é mencionada nessa fase. Nos trechos grifados, CDA, motivado talvez pelo trabalho extenuante no jornal que lhe exige linguagem objetiva, é bastante direto nos seus pontos de vista, além de expressar seu desagrado sobre um poema de MA e, ainda, expor sua total falta de envolvimento com a temática do índio, assunto caro aos ideais etnográficos de Mário.

Mário, que também estava às voltas com a preparação de lançamento de *Clã do Jabuti* e *História da música* (série que em 1942 ganha o título de *Pequena história da música*), encara as perguntas pontualmente, ainda que admitindo falta de clareza:

Você me pede umas explicações um pouco difíceis de dar sobre Pai-do-Mato e Macunaíma. Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios... Sob ponto de vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. [...] Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. [...] Acredito que essa minha propensão não vem de agora nem é efeito de moda. [...] Meu Macunaíma nem a gente não pode bem dizer que é indianista. O fato dum herói principal de livro ser índio não implica que o livro seja indianista. A maior parte do livro se passa em São Paulo. Macunaíma não tem costumes índios, tem costumes inventados por mim e outros que são e várias classes de brasileiros. O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou uando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipangue. Os caracteres mais principais que a gente percebe no livro são a sensualidade, o gosto pelas bobagens um certo sentimentalismo melando, heroísmo coragem e covardia misturados, uma propensão pra política e pro discurso. Porém nem tive intenção de fazer um livro importante de psicologia racial não. Fiz o que me vinha na cabeça unicamente me divertindo e nada mais. (C&M, carta 57, 20/02/1927, p. 276).

A carta 57, de Mário, aliás, é de difícil leitura, pois o remetente vai e volta ao assunto sobre a criação de *Macunaíma* e “Toada do Pai-do-Mato”, intercalando suas explicações com outros assuntos. É uma que segue o ritmo da oralidade. Depois de um trecho sobre a levandade da crítica brasileira, que será abordado adiante, MA continua sua resposta a CDA:

Quanto ao Pai-do-Mato é um ente assombrado malévol. Camalalô está perdida porque topou com ele. Falar nisso, Macunaíma também não é índio propriamente: é um ente de lenda, cresce quando quer e um poder de coisas assim. O livro é quase que só habitado por fantasmas. Porém não passa duma brincadeira como já falei. (C&M, carta 57, 20/02/1927, p.278).

No entrecho citado anteriormente, na mesma carta 57, MA reclama da recepção crítica em relação ao *Losango cáqui*:

Nunca vi gente tão leviana pra criticar como nós. Creio que isso é falta de psicologia. Meu Amar, verbo intransitivo tinha prefácio. Porém meio entristecido com o que tinha sucedido com o Losango de que todos os críticos não tiraram nada a não ser o que eu mesmo tinha falado na Advertência, tirei o prefácio. Resultado por aqui as observações mais comuns e francamente burras são: que tem muito Machado de Assis e muito Freud no livro. Tem, meu Deus! Que tem eu mesmo sei? [...]. Ora se o senhor Mário de Andrade se *inspira* em Machado de Assis é porque quis *tradicionalizar* a orientação humorística brasileira representada por Machado na literatura de ordem artística, Machado que a gente pondo reparo mais íntimo é mais brasileiro do que parece à primeira vista. Até na língua? Até na língua que estudada de mais perto mostra uma aversão quase sistemática pelos modismos especializadamente portugues. Isto meu querido Carlos é que creio que se chama crítica. O resto é levandade é malevolência é sobretudo não ser crítico, não acha mesmo? [...]. Ora essas levandades me entristecem e já não sei mais se boto ou não se boto o prefácio de Macunaíma. É triste a gente ver assim uma obra que é feita cm paixão, você bem sabe disso, e é feita com frieza crítica ser assim destrutada por uma leitura *blasée*. (C&M, carta 57,20/02/1927, p. 277-8).

O tom aparentemente revoltado de Mário em relação à crítica literária, dominada no período por aquilo que era publicado em jornais e revistas, reflete um país em que o ambiente acadêmico na área de literatura não era desenvolvido. Surge na carta, o receio do escritor em incluir prefácio em *Macunaíma* por temor à recepção crítica desfavorável da obra. Mário se ressentido de que um elemento peritextual como o prefácio deixe de ser incluído em seu livro para que não seja mal interpretado, ou melhor, criticado, como se, assim, a obra ficasse

incompleta. Ou seja, há uma ambigüidade em seu modo criativo que o condiciona a cotejar o texto ficcional a um esclarecimento crítico prévio, à guisa de conduzir a leitura. Ao mesmo tempo em que considerava a crítica literária dos anos 1920 *blasée*, MA afirma na carta citada escrever suas obras com *paixão e frieza crítica*, como se não houvesse nessa afirmação uma contradição. Por outro lado, MA tinha dificuldade em aceitar que suas obras e os elementos paratextuais nelas incluídos fossem questionados, estabelecendo uma postura de injustiçado diante da crítica, que, em 1927, ainda estava apenas começando.¹²

Cabe marcar aqui que a leitura crítica da obra de MA, instigada, por um lado por sua produção prolífica, e por outro, por sua postura de explicar a própria obra, também atinge a correspondência com CDA. A carta 55, escrita em 7 de fevereiro de 1927, marca o início de uma diferenciação mais precisa de Carlos em relação aos projetos e obras de Mário, seu interlocutor mais assíduo fora de Minas Gerais. É também o momento em que os dois escritores definem de maneira mais precisa seus territórios e limites de atuação. Ao mesmo tempo em que reconhece seu atraso para responder às cartas de Mário (três delas tinham se acumulado sem resposta), Carlos declara que a obra de Mário era um estímulo para ele:

Tenho sempre, diante de um novo livro de você, um surto criador. Fico pensando que diabo de novas coisas admiráveis você foi descobrir pra gente, pra dar sustância, coragem, entusiasmo à preguiça da gente. Seus livros têm isso de profundamente sério, que eles obrigam a gente a trabalhar. Por isso mesmo nunca você falou tão direito como neste pedacinho de sua última carta: “você inda estão convencidos que estou fazendo obras enquanto *não faço senão ações*” É isso mesmo, camarada, só que ações cotubíssimas, em que o artista completa o realizador, o animador que você é (C&M, carta 55, 07/02/ 1927, p.267-8)

A palavra “cotubíssima”, no plural, no singular ou no masculino, era muito usada tanto nas cartas de CDA quanto de MA para designar algo muito bom e tem como origem cotuba, que significa “de muita carne, forte, nutrido”¹³. Na verdade, Mário se envolvia em tantos projetos que, ao relatar isso para Carlos, incitava sua colaboração ou parecer. O autor mineiro, depois de passar a trabalhar como jornalista em tempo integral no *Diário de Minas*, encarava o desafio com mais segurança, mesmo que a presteza não fosse seu forte. Na carta 54, Mário pede até mesmo que CDA pesquise em Belo Horizonte um texto sobre o Aleijadinho escrito em 1858 por Rodrigo José Bretas. CDA faz a pesquisa em uma biblioteca municipal e, nada encontrando, consulta o ex-diretor do Arquivo Público Mineiro, Mário de Lima, e obtém a referência do texto, publicado em jornal em 1858 e depois nas *Efemérides mineiras*, afinal

¹² Na nota 32/ 1927, na edição de *Carlos & Mário* (2002, p. 280), é feita uma referência a carta de MA enviada em 25/03/1928, enviada ao crítico Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) em que o autor paulista contesta os argumentos de que seu livro *Amar, verbo intransitivo* conteria uma sátira a Freud. À parte a relevância da informação, a inclusão dessa nota, em termos de edição, confunde a leitura cronológica das cartas que, afinal, é o eixo de organização do livro.

¹³ Fonte: Dicionário tupi-guarani. Disponível em: <<http://blogdoarmandobarreto.blogspot.com/2009/08/dicionario>>. Acesso em: 10 ag. 2011.

esgotadas. Em atenção ao amigo, CDA copia integralmente o artigo a lápis porque não dispunha de tempo para passá-lo a limpo e o envia para Mário. O escritor paulista, com esse pedido, reitera seu interesse pela tradição da arte mineira, comprovando que sua adesão ao Modernismo, tinha, de fato, ultrapassado o primeiro momento de negação lusa da Semana de Arte de 1922.

4.7. Da dor sem consolação e da vida que segue

Em 24 de março de 1927, uma carta curta é escrita por CDA comunicando a MA o falecimento de Carlos Flavio, seu filho e de Dolores, devido ao tamanho exagerado do fígado, tendo vivido apenas meia hora.¹⁴ Apesar de seu caráter pungente, a carta é informativa, escrita dois dias depois do ocorrido, e conta em termos gerais o triste episódio, dando notícias da tristeza compartilhada com Dolores que, contudo, não teve nenhuma complicação de saúde além do sofrido parto, que durou 17 horas. Ao final da carta, acompanhada do aviso fúnebre, CDA implora: “Escreva para seu *pobre Carlos*. (C&M, 24/03/1927, carta 58, p.282).

Cinco dias depois, em 29 de março de 1927, MA escreveu sua resposta. A triste carta chegara um dia antes (os correios até que eram bastante ágeis, o que faz pensar em um recorte posterior dessa correspondência que leve em consideração essa contingência). Mesmo evidentemente consternado com o acontecimento, Mário não conseguira escrever ao amigo a carta de consolação que ele lhe pediu. Com a carta finalmente pronta, MA recomenda nas entrelinhas uma postura estóica. Mesmo assim – e Mário tinha consciência disso – o amigo paulista só consegue dimensionar a dor do amigo a partir da sua própria:

Meu Carlos, fiquei horrorizado ontem quando recebi a carta de você contando a morte do pequeno, quis escrever imediatamente e não soube. Deixei pra hoje e agora estou na mesma perplexidade de ontem, dizer o quê? Ando cercado pela morte, mãe do Yan (de Almeida Prado, romancista), filhinho de você e a minha vida anda inquieta. [...] Aconselhar você num momento destes, aconselhar alguma coisa que console, francamente Carlos, não sei se vale a pena. E é mesmo possível que as minhas maneiras pessoais de me defender da dor, faladas num instante como este, repugnem horivelmente a você. A gente sofre deveras sente tanta quebra nas energias, se agarra tanto nas coisas sentimentais que é senão difícil pelo menos absurdo reagir. Carece que a contingência do tempo venha dar de novo aquela indiferença da vida rápida, que permite as reações intelectuais. Em todo caso cuide logo de se defender, já não digo da dor porém da infelicidade. (C&M, carta 59, 29/03/1927, p.284).

¹⁴ Em *Paixão medida*, CDA incluiu o poema “O que viveu meia hora”: Nascer para não viver/só para ocupar/estrito espaço numerado/ao sol-e-chuva/que meticulosamente vai delindo/o número/enquanto o nome vai-se autocorroendo/na terra, nos arquivos]na mente volúvel ou cansada/até que um dia/trilhões de milênios antes do Juízo Final/não reste qualquer átomo/nada de uma hipótese de existência.

A carta 59, bastante longa como era o costume de MA, distancia-se da dor do amigo e disserta sobre a sua própria, se estendendo sobre a ideia de perda da mãe (“... nem a morte de minha mãe que eu quero tanto bem me deixaria desinfeliz”), a lembrança póstuma do pai (“O certo é que a imagem dele me foge, muito raro me comove...”) e a ausência do irmão Renato, falecido em 1913. O fato é que a carta é um pequeno tratado sobre a morte em família, sobre “meus mortos”, como a nomeia MA, fazendo uma confidência a pretexto de consolo. Na verdade, o próprio MA explica, como de hábito, o sentido do que escreve:

Carlos, vai aqui um abraço muito apertado meu. Você está sofrendo... Dolores está sofrendo... [...] Não é possível se comparar uma dor com outra dor... Ao menos pra mim que sempre repeli a ideia de consolo. Não te irá parecer esta carta que sou seco por demais?... Estou imaginando isso. Homem que repele as memórias, que não quer saber das saudades, que despreza as consolações... Deve ser um homem seco. Porém você pode ter certeza, Carlos, que me pesa duro e doído a morte do filhinho de você. Queria ir até aí. Ficávamos os três muito tempo calados... É muito bom a gente estar junto e calado. Depois, quando estivéssemos bem cheios de nossa amizade havíamos de falar muito e de ler muito... Sobretudo ler muito. Leia sempre. É a permanência dolorosa do que morreu por mais que não consciente na lembrança fiquei certo que há de estar modificando um pouco sempre os atos e sentimentos de você. (*C&M*, carta 59, 29/03/1927, p. 287).

Depois dessa carta, MA escreve duas outras cartas e um cartão a CDA, no período entre 30 de abril de 1927 e 19 de setembro de 1927, nos quais exterioriza a inquietação em relação a sua carta de pêsames (“Por que você não tem escrito? Será que não gostou da última carta que mandei?”), diz na carta 60 (*C&M*, 2002, p. 288). Na missiva, MA entra em um tipo de consideração de tom familiar, como se fosse um irmão mais velho de CDA:

Adquira um pouco mais a consciência do seu próprio futuro, Carlos, se lembre que mais dia menos dia tudo volta a ser mesmo o tempo constante da vida, isto é, coisa comum sem grande bem nem grande mal, se lembre principalmente disso e repare que até criminoso a gente estar agora molengo, abatido, sem ter a coragem de perceber essa fatalidade do dia seguinte e sem ter coragem pra fazer essa fatalidade do dia seguinte e sem ter coragem pra fazer com que esse dia seguinte chegue já. Chega Carlos, te juro que chega, é só a gente querer. (*C&M*, 2002, carta 60, 30/04/1927, p.289).

No cartão postal de índias nuas, enviado a Carlos de Manaus, durante a viagem ao Norte cujos textos depois integrarão *O turista aprendiz*, Mário é irônico e diz estar pensando nele e “em toda a gente querida de Minas” (*C&M*, carta 61, 06/06/1927, p. 290).

É curioso notar que, à parte essa familiaridade que às vezes surge nas cartas desses amigos escritores, as efemérides não aparecem com frequência. Sendo assim, depois de enviar um cartão de visitas a Mário (“Mário do coração – Você já voltou das pororocas amazônicas? Mande me dizer isso, que eu tenho tanta coisa pra lhe escrever!” – *C&M*, carta 63, 18/09/1927), CDA escreve a MA em 2 de outubro de 1927 sem mencionar o aniversário de 34 anos do amigo, uma semana depois. A resposta de Mário, de 26 de outubro do mesmo ano,

tampouco menciona o aniversário de 24 anos de Carlos, em 31 de outubro. Mesmo sem esse tipo de atenção, Carlos retoma o diálogo epistolar amadurecido pela perda do filho e também pela ocupação interina do cargo de diretor do *Diário de Minas*. Mesmo abalado, seu ritmo é bem diferente do amigo, com uma carta em que os parágrafos são divididos por assunto, das quais destacam-se três trechos:

Vou vivendo a vida que Deus quer, sem essa vontade férrea de extrair felicidade de tudo, que é a própria felicidade afinal, e que constitui a grande força de você na vida. O trabalho dia a dia me absorve a tal ponto que há meses não pego um livro e só escrevo uma ou outra carta, isso mesmo não sei como. No entanto não trabalho demais; apenas o *Diário de Minas* e os telegramas da Agência Brasileira. Mas é a minha falta de disciplina, Mário! E sobretudo a minha tremenda falta de energia moral. [...]

Eu queria ainda escrever uma linha sobre a sua grande, extraordinária carta a propósito da morte de meu filhinho... Não posso. Você recebeu que as suas palavras me assustassem. Não. Eu as compreendi bem, mas não tive forças pra praticá-las. Você é quem tinha razão. Voltei a ser o que era antes da morte dele. É possível que um pouco melhor. Mas: infelizmente tão pouco.

E sobre a incompreensão com que saudaram o seu Amar, verbo intransitivo, meu amigo, meu amigo, é isso mesmo. Tirando todo ressaibo de adulação, que seria impossível depois de uma camaradagem tão longa e grave como a nossa, eu diria que o seu livro foi forte demais para os nossos modernistas. Você não se pode queixar, não [...] porque você está tão acima do seu tempo, neste Brasil dos nossos pecados, que o contrário é que seria extraordinário, absurdo mesmo... (C&M, carta 64, 02/10/1927, p. 294-6).

Paradoxal, na carta de 26 de outubro de 1927, MA se queixa veementemente do trabalho jornalístico em função da página literária assumida por ele no *Diário Nacional*, ao mesmo tempo que repreende Carlos por ser “uma coisa abatida”, como se lê a seguir. Além do evidente contraste de personalidades, fica evidenciada a diferente postura de Carlos e Mário diante do cotidiano de produção diária de notícias, em um período histórico em que “Belo Horizonte era marcadamente burocrática, com função político-administrativa, mas já se industrializando de forma cada vez mais acelerada” (CURY, 1998, p. 34).

4.8. Amizade e diferenças

Enquanto CDA se encaixava na engrenagem de produção industrial da notícia, ascendendo rapidamente de funções variadas que incluem redação, reportagem e revisão (C&M, carta 55, 07/02/1927, p. 270) a redator e depois redator-chefe, MA atuava na contramão do processo industrial, como um escritor que tentava preservar o traço autoral nas páginas do jornal. Em perspectivas econômicas e de futuro, Carlos se alinhava com a nação que tentava deixar para trás seu passado oligárquico, enquanto Mário desfrutava dos últimos anos em que o jornal abria maior espaço para a literatura:

Também estou trabalhando no jornal e que joça que é trabalhar em jornal, puxa! Faço debaixo das ordens do [...] Couto, diretor da seção, uns artiguetes de porcaria sobre qualquer arte diariamente, e faço crítica de arte. É a maior pestilência da vida, isso de jornal. Não se faz nada que preste dentro dele e nada que preste ou que não preste fora. [...].

Agora Carlos, como cada carta de você me entristece! Palavra de honra que eu não queria que você fosse assim tão desalmado pra consigo mesmo. Uma coisa abatida, uma coisa amolecida da vida... Você sabe o que eu tenho vontade de pedir pra você? Quem sabe se você quer experimentar isso? Minta que é alegríssimo, que é forte, que tem coragem de encarar tudo com risada na boca, minta Carlos. Te juro que você acaba acreditando nisso e ficando feliz. (C&M, carta 65, 26/10/1927, p.298-9).

A essa altura, Carlos, que até então adotava Carlos Drummond em seus poemas, já tinha decidido acrescentar o Andrade paterno (C&M, 2002, carta 55, p. 272) ao nome, estabelecendo a assinatura com a qual ficaria conhecido nacionalmente. CDA começou 1928 tentando se redimir do que ele mesmo chamava de seu “canalhismo epistolar” (C&M, carta 64, 02/10/1967, p. 296), ainda tentando viabilizar a edição de “Minha terra tem palmeiras”. Ainda que bastante crítico em relação ao cotidiano experimentado na imprensa, devido ao volume de trabalho, CDA não endossava as queixas de MA sobre sua página “Arte em São Paulo”, publicada no *Diário Nacional*:

Tenho lido suas notas e artigos, gostei muito. E acho que não tem razão de queixa contra o trabalho em jornal, que você está aproveitando para dizer coisas úteis ao povo, da maneira menos irritante possível. O que inutiliza os melhores esforços do modernismo é um certo ar irritante que a gente cultiva, não é? Às vezes sem querer,mas cultiva.. Felizmente que em conjunto o pessoal vai perdendo esse alarmante, e você, animador de nós todos, tem nos dado excelentes lições de tato e tolerância. (C&M, carta 68, 02/01/1928, p.296).

Evidentemente, as diferenças de modos de pensar entre os dois escritores não diziam respeito apenas ao jornalismo. O próprio trabalho como jornalista do *Diário de Minas*, órgão do PRM (Partido Republicano Mineiro), colocava CDA alinhado com uma postura conservadora, e MA filiado ao Partido Democrático, já adotava posturas sociais diferenciadas, ainda que ambos fossem pessoalmente convergentes no sentido humanitário. Isso, no entanto, só ficaria bem mais claro na década de 1930. A partir desse período, primeiro semestre de 1928, as cartas de CDA davam sinal de uma postura de maior questionamento em relação ao amigo correspondente, estabelecendo maior distância crítica em relação a sua produção artística e questionando de maneira pontual algumas de suas opções estéticas, mesmo que louvando o resultado geral de suas obras. Sendo assim, CDA, dirige seu questionamento ao sentido do título *Clã do jabuti*, enviado para ele no final de 1927:

Deixei o seu livro para o fim. De propósito. Até hoje não sei o sentido desse título – *Clã do jabuti*, mas sei que ele é um livro cotubíssimo. Você faz alusão a alguma lenda do jaboti, ou o que foi? Informe isso ao seu amigo ignorantão, mas comovido pelo pensamento camarada que

you lhu dediuou quando ofereceu “O poeta come amendoim”.¹⁵ Só eu sei o quanto me agradeu sempre aquele poema, com aqueles versos “Estou com vontade de desastres... estou com vontade do Amazonas e dos ventos muriçocas...” que você traduziu para “Estou com desejos de...”. Deus lhu pague a lembrança amiga. Estou contente com você e com o livro, que não aumentou a minha admiração por você porque essa admiração já era um caso muito sério. (*C&M*, carta 68, 02/01/1928, p.306-7).

MA recebeu essa carta de CDA com entusiasmo pela disposição mostrada com novos projetos literários e em se tornar um “honrado no capítulo correspondência” (*C&M*, carta 68, 02/01/1928, p.304). Essa promessa, que já tinha se repetido em várias cartas, aparece com maior frequência até o final de 1929, justamente o período no qual a ausência epistolar de CDA é ainda maior. Cria-se um certo constrangimento entre eles, com CDA justificando seus atrasos a cada carta, mas raramente respondendo de imediato. No item assiduidade, CDA foi um péssimo discípulo de MA.

Em *L’equivoque epistolaire*, Vicent Kaufmann (1990) trata da correspondência não apenas como aproximação, mas também como um modo de produzir uma distância às vezes necessária para o surgimento de uma obra. Essa perspectiva, com certeza, poderia ser adotada para um recorte mais específico na correspondência de MA e CDA, no qual um episódio citado a seguir certamente é relevante. Trata-se da publicação do poema “Convite ao suicídio”, publicado por CDA na revista *Verde* em dezembro de 1927, dedicado a Mário de Andrade, e que desagrada profundamente o homenageado:

[...] o “Convite ao suicídio positivamente estou numa incapacidade completa de gostar desse poema, você deve bem de imaginar. Inda se fosse no tempo em que gritei as “Danças” bem possível que gostasse. Agora já não posso mais, tanto sarcasmo ironia desengano e perversidade juntos!... Fiquei assim como quem comeu e não gostou, desiludido. (*C&M*, carta 69, 21/01/1928, p.309).

“Convite ao suicídio” não foi incluído em livros de CDA, mas o tema aparece de modo diluído em *Brejo das almas* (1934), com o aproveitamento ou adaptação de alguns de seus versos nos poemas “Convite triste” e “Necrológio dos desiludidos do amor”.¹⁶ Ao publicar algumas cartas de MA em *Lição do amigo* (1943), cujas notas do poeta foram aproveitadas na edição da correspondência completa aqui analisada, CDA adicionou nota explicativa: “Natural que MA não tenha gostado: exprimia o contrário do vitalismo apaixonado que ele praticava como norma existencial. Não me lembra (sic) mais se a dedicatória foi fruto de ingenuidade de minha parte, ou se brincadeira de mau gosto.” (in *C&M*, 2002, p.313).

¹⁵ Alguns motes do poema, como a pele morena dos brasileiros, seriam depois, conscientemente ou não, colocados em oposição no poema “Hino Nacional”, de CDA.

¹⁶ Em “A notícia e o poema: A reescrita jornalística na poesia narrativa de Carlos Drummond de Andrade” (LIMA, 2003, p. 5-86), este doutorando analisou a relação intratextual desses poemas e a relação de erotismo e morbidez nos poemas de *Brejo das Almas*.

Esse mal-estar, no entanto, era logo dissipado pela disposição que MA mostrava em responder as mínimas considerações de CDA (a recíproca, como já proposto aqui, só se daria na poesia de Carlos, mas não em cada minúcia epistolar proposta por Mário). Dessa maneira, na carta 69, Mário passa por cima do desagrado de “Convite ao suicídio”, comenta o “ar irritante” dos modernistas citado por CDA na carta 68 e explica, como sua infatigável pedagogia, o título *Clã do jabuti*:

Não se trata de perder ou não o ar irritantinho que tínhamos. Esse ar era irritante porque era injusto e falso. Não acha mesmo? Aqui bem que falam que estou fazendo concessões. Que bem me importa que falem. Garanto que as concessões de agoraem vez de ganhar amigos o que é de grande interesse pra mim, em vez perco os que possuo que vão se afastando ressabiados, imaginando que estou querendo ser universalmente célebre no Brasil. Que pensem! [...] Pressinto ou sinto uma reação terrível contra mim, de que já fiz parte pra você creio. É apenas um sentimento trágico, enormemente nobre de solidão. [...] E *gracias* pelas palavras sobre o Clã. Clã do jabuti não tem sentido algum. É um título e nada mais. [...] Meu título não tem intenção de símbolo porém é significativo. O Jaboti você sabe como é importante e característico no fabulário nacional. É bem nacional. Clã é reunião. Meu livro merece bem por isso um título assim evocativo desta besteira de Brasil. Foi essa minha única intenção (C&M, carta 69, 21/01/1928).

Esta tese não se detém nas diferenças que MA cultivava na época com os grupos do Verdeamarelismo e Anta, correntes do Modernismo de São Paulo, tampouco às críticas que Oswald de Andrade passou a fazer dos livros do escritor, já que isso seria uma fator a mais de dispersão na análise dessa correspondência, bastante diversificada em seus assuntos.

Em 1928, a vida dos dois escritores fica movimentada por motivos bem diversos. Em março, nasceu Maria Julieta, filha de Dolores e CDA, enquanto se destacava no jornalismo no *Diário de Minas* (em meados de julho, chega a ter proposta de Assis Chateaubriand para se transferir para São Paulo, onde seria diretor do *Diário da Noite*, mas o trabalho não se concretizou). Em paralelo ao trabalho de redator do jornal, CDA escrevia crônicas sob diversos pseudônimos, dos quais um dos mais conhecidos é Antonio Crispim. Claro: não consegue cumprir a promessa de ser um “bom correspondente” de Mário e as desculpas das cartas pareciam imaturamente adolescentes. No entanto, se empenhava em conseguir informações quando MA lhe pede para incluir em artigo sobre o Aleijadinho (C&M, cartas 79 e 80, p. 338-40).

Para MA, a publicação de *Macunaíma* foi, de fato, um divisor de águas. Ainda que muitas críticas não tenham agradado ao escritor paulista, como a de Tristão de Ataíde feita para *O Jornal* (s/data, 1928), CDA saúda efusivamente o recebimento do livro:

Viva Macunaíma! Não tem caráter absolutamente nenhum, mas por isso mesmo é característico como quê. E como criação literária, delicioso. Como criação psicológica, moral e étnica, eu estou com o Tristão: queira ou não o consciente de você, aquele é mesmo o herói nacional quase íntegro. É uma terrível e formidável sátira, muito cruel, dolorosa mesmo,

porém ao mesmo tempo que coisa saborosa e nunca vista até hoje! (C&M, carta 78, 09/10/1928, p.335).

À parte a crítica e troca de opinião sobre *Macunaíma* por carta com Mário, Carlos participa da distribuição do livro entre amigos e livrarias de Belo Horizonte, evidenciando o caminho que um livro independente, impresso pelo próprio autor, sofria para ser distribuído naquela época. Ao que consta, isso não mudou muito no Brasil, já que livros independentes ainda contam única e exclusivamente com o esforço de seus autores e amigos para chegar às mãos dos leitores.

4.9. Desencanto

O entusiasmo de MA para percorrer o Brasil leva o escritor paulista a fazer a segunda viagem que depois integrará *O turista aprendiz*, desta vez para o Nordeste, entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929, com textos publicados no *Diário Nacional*. E foi de Natal, Rio Grande do Norte, que Mário enviou uma carta de boas festas para Carlos, em 1º de janeiro de 1929 (C&M, carta 84, p.345), afinal respondida apenas em 3 de maio do mesmo ano. As desculpas são as mesmas, mas CDA expressa um afeto que lembra o tom adotado no poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, escrito depois da morte do amigo, em 1945:

[...] você já deve ter perdido inteiramente a esperança de me ver, epistolarmente falando, um homem direito. Sou o menos alerta dos amigos, o que menos se comunica e secunda o chamado generoso dos outros... No entanto você bem sabe que a sua amizade é um dos maiores orgulhos da minha vida tão pobre deles. [...].

Mário, tenho tanta coisa para conversar com você que não sei por onde começar. Acabo não conversando nada... Você tocará nos assuntos que quiser. Afinal, de que eu estou precisando é só de uma carta sua, uma carta boa e grande, em que você porá os sentimentos e os pensamentos que na hora estiverem bulindo no seu íntimo. E o que eu tinha para lhe dizer de mais urgente era só isso: que nestas lonjuras de Minas você continua tendo um amigo, pouco caprichoso, é certo, neste negócio de escrever cartas, mas leal e de toda hora. (C&M, carta 85, 03/05/1929, p.346).

A carta é uma das mais amigáveis de CDA para MA. No período, a carreira jornalística de Carlos passava por outras mudanças, que o levariam, depois do *Diário de Minas*, a ser diretor da *Revista do Ensino* e, no final de 1929, à redação do *Minas Gerais*, órgão oficial do governo, dedicando-se à edição de política da campanha da Aliança Liberal. A resposta de MA, da qual não há motivo evidente de insatisfação, além das ausências epistolares periódicas de CDA, merece um cotejamento de outras correspondências que, talvez possam esclarecer o tom desencantado:

De primeiro você me comovia, o jeito de você me esfolava o jeito meu, somos fundamentalmente diferentes na maneira de ser. Isto é, de ser, não, porque a base de nós dois

é a mesma timidez mistura dos efeitos da época com o nosso no-meio-do-caminho-tinha-uma-pedra provinciano. O que temos de diferente foi o meio de praticar a nossa timidez diante da vida. Você como se esquivou à jogatina. Eu joguei tudo numa cartada só. Estou desconfiando que perdi, não sei. (*C&M*, carta 86, 19/05/1929, p.350).

Dessa vez, CDA responde pontualmente a MA, no que é possível responder a uma carta de insinuações, mas defende-se e condena a política literária:

Sua carta meio triste de 19 de maio me causou um certo mal-estar, pelo tom diferente que achei nela [...]. Eu também quero declarar que perdi o jogo. Assim, ao passo que você na plenitude de sua saúde moral, no dinamismo intenso da sua vida de trabalho, você não pode dizer o mesmo, entregar as cartas e retirar-se... Continuo tendo uma serena confiança em você e no que você fará ainda, e continuo a achar você o homem essencial do nosso momento intelectual. À proporção que cresce o meu nojo por esses filhos-da-puta que descobriram um rótulo novo para mascarar uma nova aplicação: a literária – cresce também essa confiança lúcida e alta em você, no ser moral e mental que você é. Estou farto de modernismo, de nacionalismo, de antropofagismo, de crioulismo, de burrismo[...]. Estou farto de literatura... (*C&M*, carta 87, [s/ d], p.351-2).

MA silenciou até 09 de agosto, quando CDA lhe escreveu novamente citando seu entusiasmo pela Aliança Liberal e apelando por uma resposta, diante da “impecável correção epistolar” do amigo (*C&M*, carta 88, p. 354). Em sua resposta, Mário prenuncia o que vai ser um dos focos de estranhamento dos amigos na década seguinte: “Achei graça e gozei com o seu entusiasmo pela candidatura Getúlio Vargas- João Pessoa. É. Mas veja como estamos... trocados. Esse entusiasmo deveria ser meu e sou eu que conservo o ceticismo que deveria ser de você” (*C&M*, carta 89, 18/08/1929, p. 356).

Em 1929, os amigos trocariam apenas mais duas cartas. CDA escreveu a MA em 29 de outubro pedindo para deixarem de falar de política, tratando dos exemplares de *Macunaíma* à venda em Belo Horizonte e, no final contando que tem “trabalhado e sofrido” durante o dia na Secretaria do Interior e, à noite no *Diário de Minas*. (*C&M*, carta 90, p. 358). Na carta 91, Mário comenta orçamentos de gráficas para que CDA pudesse, finalmente, imprimir seu livro. Desde fevereiro de 1928, CDA ainda especulava lançar o livro *Minha terra tem palmeiras* ou uma outra seleção de poemas com o título *Pipiripau* (carta 71, p. 320). Na carta 92, Mário cobra notícias do amigo, que só em 27 de abril de 1930 lhe enviaria uma carta e o exemplar já impresso de *Alguma poesia*, afinal impresso pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, contando os detalhes dos últimos seis meses que tinha deixado de lhe escrever. Pode-se supor que a carta de MA em resposta a CDA tenha sido um sermão pela ausência do amigo por tanto tempo, mas, passou longe disso: *Alguma poesia*, para MA, se tornou a maior prova de amizade que ele poderia esperar do amigo mineiro:

[...] quando abri o livro e percebi, mais percebi do que li francamente, que ele me era dedicado, que suavidade delicada me foi tomando o ser inteiro, uma confusão, um esparramamento de mim pelas coisas, como uma esperança de encontrar você nas coisas e te

falar uma dessas palavras muito ricas com que a gente disfarça a enorme comoção: “Alô!”, “seu mano!”, “mineiro pau!”, em que é inútil a gente disfarçar: tudo são evidentes chamados, apelos franquíssimos, impossibilidade de estar só e a conseqüente escolha do companheiro (*C&M*, carta 94, 02/05/1930, p. 372).

Esse momento de descoberta do livro de Carlos por Mário pode ser chamado de epifania. Das cartas aos poemas, os amigos – que ainda discordariam em muitos pontos até o falecimento de Mário, em 1945 – perpetuaram seu diálogo epistolar com poesia.

5. CONCLUSÃO

A correspondência completa de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade constitui uma fonte tão diversificada de pesquisa literária que nela parecem caber vários Modernismos: da vanguarda - que nega o passado luso - ao universalista - que faz das referências um amálgama criativo e crítico. As cartas sugerem uma trama que inclui a história da mentalidade brasileira desde a inquietação vanguardista dos anos 1920 à preocupação ideológica dos anos 1930 e 40, com os indivíduos Carlos e Mário, emergindo como escritores em busca de reconhecimento, mas, principalmente, como precursores de uma identidade da escrita nacional, especialmente no que concerne à poesia, seu principal elo artístico. Esse diálogo epistolar começa com a concisão poética e, ao longo de seu percurso de 21 anos, de 1924 a 1945, distende-se como se fosse ficção, de lances dramáticos e silenciosos.

A opção de abordagem desta tese recaiu sobre os primeiros cinco anos dessa correspondência nos quais os papéis de MA e CDA diante de suas próprias obras definem-se com mais precisão, assim também como seu campo de atuação. Ao adentrarem na década de 1930, CDA e MA já tinham delimitado com clareza a natureza de sua atuação na cena modernista. Se o lançamento de *Alguma poesia* no primeiro ano dessa década parece, à primeira vista, uma estreia tardia em livro, foi, por outro lado, um dos mais promissores lançamentos poéticos de todo o Modernismo brasileiro, mantendo hoje sua importância diante das novas gerações, talvez, justamente, por CDA não ter se importado tanto com o que estava em voga no seu tempo.

Por mais que MA instigasse o amigo ao exercício da crítica literária, CDA desde cedo vinculou-se à literatura pelo gênero curto, com destaque para a criação do poema e da crônica. Desde 1920, atuou também na imprensa, e, a partir de 1927, integrou a redação do jornal *Diário de Minas* e, no final dos anos 1920, no *Minas Gerais*, extraíndo do *fait-divers* inspiração para vários poemas. MA, a essa altura, já firmara seu nome como autor de verso e prosa, dos quais destacam-se aqui *Clã do jabuti* (1927) e *Macunaíma* (1928), por mostrarem o resultado da obsessão pelo Brasil por um viés criativo, para dizer o mínimo. *Macunaíma*, junto às pesquisas musicais e aos textos de *O turista aprendiz* (1928), entre outros, abre caminho para a pesquisa etnográfica brasileira, que ainda continua pouco explorada. Tudo isso antecede a publicação de *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Prado Júnior, livros fundamentais para a pesquisa sobre o Brasil.

O contato entre Carlos e Mário começa sob o signo da brasilidade e dos modos de ser brasileiro, mas, ao final da década, caminha para o universal. É pela poesia que eles passam a definir sua identidade, com MA, procurando deixar para trás a inspiração parnasiana e chamando CDA a dedicar-se ao Brasil com ele. Influenciado por sua formação católica, cuja influência cristã é mais evidente em alguns momentos, como nas primeiras páginas de *A escrava que não é Isaura* (1925), MA envia cartas a CDA que lembram as epístolas dos primeiros evangelizadores do Novo Testamento, como Paulo. O tom usado nessas cartas é persuasivo e o motivo atraentemente popular: voltar-se ao Brasil. De interlocutor dedicado, mas inconstante, CDA amadurece sua adesão modernista e, já na década de 1930, se distingue como o *gauche* que mantém a visada irônica para com seu passado. Em “Também já fui brasileiro” e “Hino Nacional”, entre outros poemas, o discípulo Carlos fez sua lição cívica, desconstruindo os próprios ensinamentos do mestre Mário, revendo com ironia a morenice louvada em “Dois poemas acreanos” e “O poeta come amendoim”. As cartas, como bordas, expandem sua abrangência e chegam nas obras. Sobra invenção formal em Mário ao reinventar sua própria pontuação, ritmo e ortografia, que ganha consistência na prosa. Sobra ousadia poética a Carlos para desmontar os temas do próprio mestre, amigo e, afinal, principal mentor.

O debate escrito entre os escritores parece não ter um fim e se renova nesta leitura cujo maior desafio foi dar limite à utilização da correspondência de MA com outros autores brasileiros. Ao iniciar a pesquisa, em especial pela leitura do livro *Orgulho de jamais aconselhar – A epistolografia de Mário de Andrade* (2007), de Marcos Antonio de Moraes, foi vislumbrado um território vasto de interlocuções epistolares, no qual MA exerce sua multiplicidade em contatos com correspondentes como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral ou Oneyda Alvarenga, para citar contatos de outras artes (sendo as duas primeiras, pintoras, e a última, musicista e pesquisadora). Sendo assim, a opção foi a de se concentrar nas cartas de Carlos e Mário, incluindo algumas referências a correspondências de MA com Manuel Bandeira (um poeta mais experiente e que o influenciou) e a de MA com Fernando Sabino (a quem influenciou nos últimos anos de sua vida), por sua relevância para expressar o amadurecimento da escrita epistolar de Mário. A grande quantidade de cartas escritas por MA pode levar, como na maioria dos trabalhos acadêmicos pesquisados, a colocá-lo no centro de pesquisa, mas aqui o objetivo deslocou-se para a *interação* com CDA, na qual existe uma tensão provocada tanto pela menor assiduidade epistolar do autor mineiro quanto por seu poder de questionamento em relação às propostas de MA, especialmente a partir de sua mudança definitiva para Belo Horizonte, em 1927.

Se o projeto inicial era trabalhar com todas as cartas reproduzidas no livro *Carlos & Mário* (2002), o recorte temporal focalizado nos anos 1920 enriqueceu a perspectiva de pensar na carta como um discurso textual no qual todos os outros gêneros podem ser exercitados. Por seu caráter híbrido e de escrita íntima, a desconstrução da carta tornou necessário remontar a suas origens retóricas (talvez um pouco longamente), refletir sobre sua origem na oralidade apontada por Mikhail Bakhtin (1997), vê-la na perspectiva do cuidado de si da Antiguidade, retomado por Michel Foucault (1992), e imaginá-la como algo que inspire “o livro por vir” de Maurice Blanchot (2005). Parece suficiente? Não, certamente, então a pesquisa se desdobrou em outras leituras específicas, das quais, apenas para citar alguns exemplos, aparecem Geneviève Haroche-Bouzinac (1995), apontando para o caráter híbrido da carta, e Gérard Genette (2009), que analisa justamente a correspondência como *epitexto*.

O diálogo epistolar dos primeiros anos de amizade do paulista Mário e do mineiro Carlos, em seus primeiros momentos e até o ápice da publicação de *Alguma poesia*, em 1930, mas totalmente escrito, reescrito e discutido nos anos 1920, reflete as inquietações estéticas de dois nomes de proa do Modernismo brasileiro. Ler, reler e refletir sobre suas cartas entre 1924 e o início de 1930 não implica apenas em cotejá-las num exercício comparativo, mas também perceber em suas aspirações e posturas estéticas como colocaram o Brasil em um caminho próprio além da onipresente influência francesa, que tanto comovia o jovem Carlos, nascido no interior de Minas Gerais, mas sonhando com Paris. Por ironia, esse desejo de Europa diminuiu na vida do poeta, que só saiu do país para ir à Argentina, visitar a filha e o neto recém-nascido. O cosmopolita Mário, agitador cultural de primeira hora das vanguardas paulistanas de 1922, também não seguiu seus companheiros de artes Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila Amaral: ele também não foi a Paris. Em 1927, chegou no máximo à fronteira da Bolívia e do Peru, por conta da viagem nortista de *O turista aprendiz*. Seriam Carlos e Mário melhores escritores brasileiros por isso? Não, o debate entre eles caminha justamente no sentido de abandonar os rótulos restritos, fazem calar a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, como um parâmetro ultrapassado de destino paradisíaco aberto pela *Carta* de Pero Vaz de Caminha.

Precursor de um nacionalismo universalista no período posterior à Semana de 1922, Mário de Andrade influencia Carlos Drummond de Andrade com suas cartas em sua redescoberta do Brasil e convence o mineiro a “ser brasileiro”. As cartas são instrumento de uma pedagogia (MORAES, 2007) de MA e do desajuste que “enobrece a poesia de Carlos” (SANTIAGO, 2002). Mário ensina Carlos a ser ele mesmo e a abandonar os efeitos

evanescentes do penumbrismo. Um texto em que Mário procura esclarecer sua obra permanece destacadamente atual, a “Advertência”, de *Losango cáqui*:

A existência admirável que levo consagrei-a toda a procurar. Deus queira que não ache nunca... Porque seria então o descaso em vida, parar é mais detestável que a morte. 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 que será toda a minha obra: uma curiosidade em via de satisfação (ANDRADE, 1993, p. 121).

Diante da extensa bibliografia sobre os autores, mas com o tema carta tendo sido estudado principalmente em obras francesas, que obviamente não levam em consideração o caráter brasileiro, optou-se por uma abordagem ensaística, que abre espaço para as cartas/vozes dos próprios autores, destacando seu desafiador diálogo. Busca-se ir além do gosto e da relação biografia X obra, colocando em relevo a originalidade da discussão efetuada na correspondência e que, pelo menos sob o ponto de vista desta pesquisa, ainda é pouco estudada.

Ao avançar um pouco no período dos anos 1930, o texto procurou destacar no ano a recepção de Mário ao livro *Alguma poesia*, a ele dedicado. Se MA faleceu precocemente, aos 51 anos, em 1945, as respostas em poesia continuaram a ser elaboradas por CDA nos anos subsequentes, que ecoaram a influência e a saudade do amigo. Além disso, CDA incluiu também a própria carta como mote de vários de seus poemas, em títulos ou em textos paródicos, e seria exaustivo enumerar todos aqui. De tudo isso, persiste a ideia de que a carta é sempre fragmentada e lacunar, nela cabem todos os gêneros, como no sujeito moderno, como em Carlos e Mário, brasileiros e diversos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Poesia completa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. *Prosa seleta*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de; SABINO, Fernando. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981. 144 p.

_____. *Obra imatura*. Coletânea. Estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques. Coordenadora da edição: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. 536 p.

_____; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001. 744 p.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: Correspondência entre Tchécov e Górkí*. São Paulo: Editora da USP, 2001.

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v. III, p. 801-809.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 476 p.

BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique. In: _____. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. p. 85-164.

BAZERMAN, Charles. Cartas e a Base Social de Gêneros Diferenciados. In: _____.
DIONISIO, A.P.; HOFFNAGEL, J. C. (Org.). *Gêneros textuais, tipificação e interação*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BOUREAU, Alain. La norme épistolaire, une invention médiévale. In: CHARTIER, R. (Org.). *La correspondance: Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1991. p.127-157.

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta e El rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963. 104 p.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro). In: LITERATURA e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-145.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997a.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1997b. p. 93-121.

_____. O significado de Raízes do Brasil. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-21.

_____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. 392 p.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa – uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CHARTIER, Roger (Org.). *La Correspondance: Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1991.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. 104 p.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. 192 p.

_____. *A poesia de Carlos Drummond de Andrade: topoi modernistas*. Conferência para os Anais do Congresso “O mundo, vasto mundo de Drummond”. Texto obtido diretamente com a autora. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002a. 63 p.

_____. *Poesia de dois Andrades (e outros temas)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Drummond de próprio punho. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; _____. (Org.). *Drummond: poesia e experiência*. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 117-142.

_____. *Horizontes modernistas: O jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 240 p.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 570 p.

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 159 p.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

_____. *O cuidado de si. História da sexualidade 3*. ed. São Paulo: Graal, 2009. 246 p.

_____. *O governo de si e dos outros*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 380 p.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 376 p.

GINZBURG, Jaime. Carlos Drummond de Andrade: uma leitura de poemas da década de 1940 em perspectiva adorniana. In: MEDIAÇÕES. VIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Belo Horizonte: UFMG; PUC Minas: UFJF, 2002. 9 p.

GIUCCI, Guillermo. Uma carta: Império e nação. In: ROCHA, J. C. (Org.) *Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 49-62.

GLEDSOON, John. *Influências e impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 344 p.

_____. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. 316 p.

GUIMARÃES, Júlio. Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo. *Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro, n. 47, 2004.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *L'épistolaire*. Paris: Hachette, 1995.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 230 p.

HOUAISS, Antônio. *Drummond, mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 259 p.

HUE, Sheila Moura (Introd. e notas). *Primeiras cartas do Brasil (1551-1555)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. 148 p.

INVENTÁRIO do Arquivo Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. 572 p.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: A morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 155 p.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003. 242 p.

_____. (Org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 143 p.

_____. Nacionalismo em Gonçalves Dias. In: ROCHA, J. C. (Org.). *Nenhum Brasil existe: Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 493-504.

_____. (Org.). *Trocas e transferências culturais: escritores e intelectuais nas Américas*. Niterói, RJ: EDUFF; Rio de Janeiro: De Letras, 2008. 116 p.

_____. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais. In: FONTAÍÑA, L. T.; MALEVAL, M. A. T. (Org.). *Estudos galego-brasileiros: língua, literatura, identidade*. La Coruña: Universidade da Coruña, 2010. p. 211-229.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288 p.

_____. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 230 p.

LIMA, Cesar Augusto Garcia. A notícia e o poema: A reescrita jornalística na poesia narrativa de Carlos Drummond de Andrade. 2003. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. O *aleph* de Drummond. *Cult*, São Paulo, ano 6, n.62, p. 63-65, out. 2002.

LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: _____; NORONHA, J. (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 408p.

LINS, Ronaldo Lima. *Nossa amiga feroz: breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 244 p.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Mário de Andrade: Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983. 118 p.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011. 272 p.

MENDES, Murilo. *O menino experimental – Antologia*. São Paulo: Summus, 1979.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de *Boitempo* (I). In: _____. *A astúcia da mímesis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. “A poesia modernista”. In: RAZÃO do poema. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 36- 47.

_____. *Verso universo em Drummond*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 261 p.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 436p.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2002. 520 p.

MORAES, Marco Antonio (Org.). *Antologia da carta no Brasil – Me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.

_____. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. *Gragoatá*, Niterói, n.15, p. 55-67, 2. sem. 2003.

_____. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EdUSP; Fapesp, 2007.

MURPHY, James J. Ars dictaminis: The art of letter-writing. In: _____. *Rhetoric in the middle ages*. Tempe: Arizona Board of Regents for Arizona State University, 2001. 399 p.

PÉCORRA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EdUSP, 2001. 248 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. 245 p.

PY, Fernando. *Bibliografia comentada de Carlos Drummond de Andrade (1918-1934)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2002.

OKSALA, Johanna. *Como ler Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 142 p.

RETÓRICA a Herênio. Tradução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 287 p.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. São Paulo: Globo, 1989. 112 p.

ROCHA, João Cezar de Castro. Encontro marcado com uma obra-prima. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura. Coletânea*. Estabelecimento do texto Aline Nogueira Marques. Coordenadora da edição: Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotismo. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 185- 200.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 224 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 272 p.

_____. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999. 96 p.

_____. *Drummond: O gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia/ MEC, 1972. 288 p.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976. 131 p.

_____ (Org.). *Carlos & Mário*. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. 618 p.

_____. *Entrevista obtida diretamente com o autor*. Rio de Janeiro, 2010.

_____. A permanência do discurso da tradição no moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998. 305 p.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 183 p.

SOTO, Ucy. *Cartas através do tempo: O lugar do outro na correspondência brasileira*. Niterói: EdUFF, 2007. 254 p.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 2009. 88 p.

_____. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 191 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: A estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980. 305 p.

Consultas em meio eletrônico

ABRÃO, Eliane Yachou. *A internet e sua inserção no sistema de direitos autorais*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/direitoautoral/artigo211003_a.htm> Acesso em: 11 fev. 2011.

BONOMI, Francesco. *Carta. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Disponível em: <<http://www.etimo.it/?term=carta>>. Acesso em: 12 maio 2011.

BUARQUE, Chico. *Site oficial do cantor, compositor e escritor*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sabia_68.htm> Acesso em: 12 maio 2011.

CEIA, Carlos. *Epístola. E-enciclopédia de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epistola.htm>> Acesso em: 23 maio 2008.

CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <<http://www.amperj.org.br/store/legislacao/constituicao/crfb.pdf>> Acesso em: 11 fev. 2011.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2001. CD-ROM.

DICIONÁRIO tupi-guarani. Disponível em: <<http://blogdoarmandobarreto.blogspot.com/2009/08/dicionario>> Acesso em: 10 ago. 2011.

FISHER, Luís Augusto; CARIELLO, Rafael. “O modernismo visto do avesso”. Disponível em: <<http://twextra.com/axc9sp>> Acesso em: 13 mar. 2011.

GLEDSOON, John. *Brazil: Culture and Identity*. Disponível em:
<<http://www.liv.ac.uk/rilas/Publications/paper14.pdf>>. Acesso em: 12 fev.2011.

NOVA Lei do Direito Autoral. Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em:
<<http://www.blocosonline.com.br/literatura/servic/serdiraul.htm>> Acesso em: 11 fev. 2011.

NOVAES, Ana Maria Pires. Carta: uma leitura bakhtiniana do gênero. Disponível em:
<<http://pt.scribd.com/doc/51676859/ARTIGO-GENERO-CARTA-ENFOQUE-BAKHTINIANO>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

PIZZARRO, Jerónimo. La “Carta pras icamiabas”: o la falta de carácter de um héroe imperial. Disponível em:< <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n46/a07n46.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2011.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Retórica. E-enciclopédia de termos literários*. Disponível em: <
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/epistola.htm>>. Acesso em: 23 maio 2008.

TORRE, Emilio Suárez de la. *La epistolografia grega*. Disponível em:
<<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/a757900df19260b09f9e81f774adc1b6.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2008.

6 ANEXOS

Convite ao suicídio

Vamos dar o tiro no ouvido,

Vamos?

Largar essa vida

Largar esse mundo

Comprar o último bilhete

E desembarcar na estação central do Infinito perante a comissão

[importante de arcanjos bem-aventurados profetas – vivôôôô!

Vamos acabar com isso,

dar o fora nas aporrinhações.

Adcus contrariedades.

Nunca mais desastres

nem calos

nem desejos

nem percevejos nem nada.

Só um gesto

PUM PUM

Acabou-se.

Já estou cansado da Metro, da Paramount,

de todas as marcas inclusive a barbante.

O fia pau.

Repetir é casar dobrado.

Me dá o braço.

Vamos s'embora.

A vida foi feita pros trouxas

que esperdiçam as riquezas do coração

nessa lengalenga infindável

e depois vão dormir o sono abençoado dos burros justos pra

[recomeçar no dia seguinte cedinho.

Vida que não é vida...

(Suspirei
foi pra abrir o peito,
soltar o último desgosto.)

Estou pronto pra sair.
Vamos sair juntos?
É mais divertido
e enche mais os jornais: um suicídio duplo, hein?
que mina pros repórteres e pros
cidadãos que gostam de misturar
o café matinal com histórias
de Smith and Wess.

A noite está fria.
Noite indiferente.
Vamos morrer daqui a um minuto
(se você não roer a corda)
e no entanto o Cruzeiro do Sul parece dizer: que m'import.,
E astros águas e terras repetem maquinalmente: que m'importa.

Eles têm razão.
Nós também temos.
Dois contribuintes de menos,
que perderá o Brasil com isso.
No frio da noite os amorosos multiplicam a espécie.
O Brasil é tão grande.
Mais grande que o mundo inteiro.
Estamos caceteados, vamos s'embora.

Adeus minha terra

terra bonita
pintada de verde
com bichos esquisitos e moleques treteiros,
abençoada pelo Deus brasileiro das felicidades e descarrilamentos.
Meu povo
amigos inimigos
canalha miúda
me despeço de todos sem exceção.
Apesar de ser inútil,
se lembrem de mim nas suas orações.

Está na hora.
Agora vamos.
Me acompanhe nesse passo
tão complicado.
Me ajude a morrer,
morre com a gente,
irmãozinho.

Vamos fazer a grande besteira:
rebeitar os miolos
e ir receber no céu o castigo de nossos amores e o prêmio de
[nossas devassidões.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Verde. Cataguases, dezembro de 1927. In: ---. *Drummond, uma visita: exposição comemorativa do centenário de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, pp. 26-7.

O POETA COME AMENDOIM (1924)

a Carlos Drummond de Andrade

Noites pesadas de cheiros e calores amontoados...
Foi o Sol que por todo o sítio imenso do Brasil
Andou marcando de moreno os brasileiros.

Estou pensando nos tempos de antes de eu nascer...

5 A noite era pra descansar. As gargalhadas brancas dos
[mulatos...]

Silêncio! O Imperador medita os seus versinhos.
Os Caramurus conspiram na sombra das mangueiras ovais.
Só o murmurejo dos cre'm-deus-padre irmanava os homens
[de meu país...]

Duma feita os canhamboras perceberam que não tinha
[mais escravos,

10 Por causa disso muita virgem-do-rosário se perdeu...

Porém o desastre verdadeiro foi embonecar esta República
[temporã.

A gente inda não sabia se governar...
Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade...
Será o que Nosso Senhor quiser!...
Estou com desejos de desastres...

Com desejos do Amazonas e dos ventos muriçocas
Se encostando na cangerana dos batentes...
Tenho desejos de violas e solidões sem sentido
20 Tenho desejos de gemer e de morrer.

Brasil . . .

Mastigado na gostosura quente de amendoim . . .

135

Falado numa língua curumim

De palavras incertas num remeleixo melado melancólico . . .

25 Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons . . .

Molham meus beijos que dão beijos alastrados

E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nas-
[cidas . . .

Brasil amado não porque seja minha pátria,

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus
[der . . .

30 Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço
[aventuroso,

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e danças.

Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito
[engraçada,

Porque é o meu sentimento pachorrento,

35 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
[dormir.

ANDRADE, Mário de. In: ---. *Mário de Andrade – Poesias completas*. Belo Horizonte:

Villa Rica, 1993, pp. 161-162.

CARTA I

1924

BELO HORIZONTE, 28 OUTUBRO 1924

Prezado Mário de Andrade¹

Drummond em 1923.

Grande Hotel, Belo Horizonte, anos 20.

Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel,² e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. Para isso utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos. Dois méritos: é curto e “fala mal” do senhor Anatole France³ (Aliás, Anatole France é um velho vício dos brasileiros, e meu também.)

Li uma excelente carta que você enviou ao meu amigo Martins de Almeida.⁴ Quanta verdade nas suas idéias! E quanta força desabusada! Estou convencido que a questão da literatura no Brasil é uma questão de coragem intelectual. Ou por outra: é preciso convencer-se a gente de que *é* brasileiro! E *ser* brasileiro é uma coisa única no mundo; é de uma originalidade delirante. Não confundir com nacionalismo. Aliás, você sabe disso melhor do que eu.

Página seguinte:
primeira carta de CDA
a Mário de Andrade,
1924.

*Belo Horizonte - 1930*

Casas comerciais
na Av. Afonso Pena,
Belo Horizonte, 1930.

Tenho imenso desejo de conhecer o seu “Noturno de Belo Horizonte”.⁵
Numa carta, que tive o prazer de receber de Manuel Bandeira,⁶ há entusiásticas
referências a esse trabalho. Ser-lhe-á difícil ou importuno comunicar-mo?

Recomende-me ao Oswald,⁷ de quem não tenho notícias, embora lhe escrevesse.

Meu apertado abraço do seu
Carlos Drummond
Rua Silva Jardim, 108⁸



1. Pedro Nava, em suas memórias intituladas *Beira-mar*, equivocou-se ao afirmar que CDA tinha se correspondido com MA antes do encontro deles em Belo Horizonte. Em carta a Fernando da Rocha Peres, responsável pela edição das cartas de MA a Pedro Nava, CDA esclarece: "Há engano do Nava ao dizer que eu já me correspondia com o Mário antes da visita deste a Belo Horizonte, em 1924. Só depois desse encontro pessoal é que lhe escrevi, iniciando a comunicação postal que durou até a sua morte em fevereiro de 45" (CC, 43).

O equívoco de Pedro Nava pode ter raiz dupla. CDA conhecera Oswald de Andrade em 1923, como está esclarecido em entrevista concedida por ele: "Mário apareceu em Belo Horizonte em 1924; eu já escrevia em jornais e tinha relações com Oswald — quando este publicou seu primeiro livro, *Os condenados*, fiz uma crítica no jornal; ele me agradeceu e quando chegou a Belo Horizonte mandou procurar por mim" (Massi, Augusto e Nagib, Lúcia. "Uma poesia de emergência". *Folha de S. Paulo*, "Folhetim", 3.6.1984).

A segunda raiz do equívoco pode estar no fato de MA ter realizado em 1919 viagem a Minas Gerais. Fora a Ouro Preto e Mariana visitar o poeta Alphonsus de Guimaraens. Nesse momento descobre a obra de Aleijadinho e a valoriza em quatro crônicas intituladas "A arte religiosa no Brasil", publicadas na *Revista do Brasil* (números 49, 50, 52 e 54, janeiro a junho de 1920).

Em carta enviada de Mariana, datada de 15 de julho de 1919, o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens narra a visita de MA ao filho e futuro grande amigo de CDA, o ficcionista João Alphonsus: "Há cinco dias esteve aqui o senhor Mário de Moraes Andrade, de São. Paulo, que veio apenas para conhecer-me, conforme disse. É doutor em ciências filosóficas. Leu e copiou várias poesias minhas (principalmente as francesas), e admirou o teu soneto oferecido ao Belmiro Braga. É um rapaz de alta cultura, sabendo de cor, em inglês, todo o 'Corvo' de Poe. Viaja para fazer futuras conferências, e visitou todos os velhos templos desta cidade. // A verdade é que para quem vive, como eu, isolado — uma visita dessas deixa profunda impressão" (*Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, 26).

Sobre a viagem de MA e o episódio, CDA escreve notável poema "A visita", em *A paixão medida*, cujos versos iniciais citamos:

1919. 10 de julho.

Palmas. A porta aberta não responde.

Ô de casa! Mais palmas. A menina
manda entrar. O corredor abre à esquerda,
na tristura de cinza do escritório
baixo.

Dentro, o homem sozinho,

50 anos por fazer, mas feitos secamente

no rosto grave: — O senhor deseja?

— Vim conhecer o Príncipe, vim saudar o Príncipe

dos Poetas das Alterosas Montanhas! (PC, 1209-16).

2. No álbum *Belo Horizonte: bilhete postal*, lê-se: "O Grande Hotel, localizado na rua da Bahia com Augusto de Lima, antigamente avenida Paraopeba, foi inaugurado em 1897, com 52 quartos e vastas salas para refeições e festas. [...] Pelo Grande Hotel passaram os visitantes mais ilustres da cidade [...]. Foi palco das primeiras manifestações artísticas da cidade, principalmente de concertos e recitais [...]. Ponto de escritores e políticos, o bar logo ficou famoso. A sacada, transformada numa espécie de púlpito, prestou-se inúmeras vezes às manifestações políticas. Sobreviveu até 1957" (Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997, 79).

O *Diário de Minas*, jornal em que CDA colabora desde 1921, publica na primeira página da sua edição de 27 de abril de 1924 a seguinte nota: "Depois de alguns dias de permanência nesta cidade moça, seguiu ontem para a velha Ouro Preto a embaixada de intelectuais paulistanos que visita atual-

mente os lugares históricos de Minas. Essa embaixada, que acompanha o grande poeta francês Blaise Cendrars, é constituída da excelentíssima senhora dona Olívia Penteado, pintora Tarsila do Amaral, doutor Oswald de Andrade e Gofredo Teles, tendo já regressado a São Paulo os senhores doutor Mário de Andrade e René Thiollier, após visitarem São João del-Rei, Tiradentes, etc.” Portanto, MA teria cortado ao meio a viagem do grupo de paulistas a Minas, regressando prematuramente a São Paulo.

Em *Beira-mar*, Pedro Nava descreve o encontro dos viajantes paulistas com os escritores mineiros: “Uma das coisas mais importantes para a vida do nosso grupo foi a visita, logo depois da Semana Santa de 1924, da caravana paulista que andava descobrindo o Brasil depois do Carnaval passado no Rio de Janeiro. Em Minas ela entraria por São João del-Rei e sairia por Congonhas do Campo. Belo Horizonte estava no itinerário. Tive notícias do grupo na rua da Bahia, por Carlos Drummond que estava convocando visitantes para irem ver os paulistas no Grande Hotel. Avisara todos mas à noite só comparecemos ao Maleta o poeta, Martins de Almeida, Emílio Moura e eu. Fizemo-nos anunciar e subimos para uma espera comovida no salão de cima. De repente vimos entrar com passo apressado e ágil, vindo do corredor que dava para a ala de quartos dos altos de [da avenida] Paraopeba, a figura escanhoadada, arrumada e encaracolada de um Imperador Romano de olhos verdes. Era Oswald de Andrade sofregamente perguntando — quais são vocês? Respondemos, cada um enunciando sua graça e a conversa ia começar, quando, pela mesma porta, deram entrada seis pessoas. Um menino duns dez anos, duas senhoras, três homens — dois disputando a altura e um, mais baixo, tipo estrangeirado a que faltava o braço direito. Eram Oswald de Andrade Filho (Noné), dona Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Gofredo Teles, Mário de Andrade e o suíço-francês Blaise Cendrars” (BM, 183).

Recordando a viagem, em 1939, MA comenta: “Era uma turma grande, onde não faltava o elemento feminino, representado por dona Olívia Penteado, muito elegante, e que transportara na viagem todos os seus hábitos de grande dama, inclusive uma secretária e a artista Tarsila do Amaral. Rodamos grande parte do interior de Minas. Em certa cidade fomos objeto da curiosidade popular, devido ao grande número de pessoas e de bagagens. E, quando procedíamos a contagem das malas no hotel, fui abordado por um popular que desejava saber se éramos de circo. [...] Não se pode calcular o sucesso da pseudocompanhia de circo na cidadezinha tranqüila” (*Entrevistas e depoimentos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, 68-9).

3. (Nota CDA:) “Anatole France”, artigo a propósito da morte desse escritor francês [em 12.10.1924] que exerceu grande influência na formação intelectual de muitos escritores brasileiros (*Diário de Minas*, Belo Horizonte, 26.10.1924). Em *Estudos literários*, v. 1, 31, Alceu Amoroso Lima alude à “dependência que a marca de Anatole France me deixara, ou antes nos deixara”. V. cartas 2 e 13.

— *Adendo*: Em entrevista, CDA historia a publicação do artigo: “Eu me lembro que, quando eu levei lá [*Diário de Minas*] um artigo sobre a morte de Anatole France, um artigo, aliás, muito idiota, pretensioso, o Chico Negrão [Francisco Negrão, redator-secretário] ficou escandalizado. Ele não queria publicar, não, achando que era um desrespeito à memória do falecido” (HM, 145).

4. (Nota CDA:) Francisco Martins de Almeida (Leopoldina MG, 7.1.1904). Crítico e ensaísta, integrante do movimento modernista de Belo Horizonte, autor de *Brasil errado* (1932) e *O avesso dos maridos enganados ou A sociedade dos cornos livres* (1976). Co-diretor de *A Revista*, de Belo Horizonte, onde se revelou o melhor espírito crítico da nossa geração.

5. (Nota CDA:) “Noturno de Belo Horizonte”, poema escrito após a excursão do grupo modernista de São Paulo a Minas Gerais (1924). Está em *Clã do jaboti* (OC, v. 2, 179-93).

6. Antes de manter contato epistolar com MA, CDA já o mantinha com Manuel Bandeira. Em carta datada do dia 21 deste mesmo mês, Manuel Bandeira escreve a CDA: “Pensando bem, creio que no fundo estão todos [Graça Aranha e Oswald de Andrade] de acordo e o problema é enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos [primitivismo e universalismo]. O Mário de Andrade, que me parece ser o nosso maior poeta atual e o segundo grande poeta brasileiro (o primeiro foi Castro Alves) parece ter resolvido o problema nos seus últimos poe-

mas, sobretudo no 'Noturno de Belo-Horizonte', que é todo o Brasil, ou pelo menos, um pedaço enorme de Brasil, sentido com larga emoção por um espírito de alcance e de cultura universais'.

Nessa mesma carta, antecedendo o elogio ao poema andradino, está uma notável síntese sobre a questão do nacionalismo entre os jovens: "Você tocou [em seus artigos] em mais de um ponto a respeito dos quais aqui se conversa muito. Assim, por exemplo, o problema do nacionalismo na arte brasileira. O Graça Aranha condena o primitivismo e bate-se pelo universalismo. Esse universalismo entretanto não exclui os temas nacionais, como ele próprio se encarrregou de mostrar no *Malasarte*. O Oswald de Andrade defende o primitivismo, mas o primitivismo dele é civilizadíssimo: creio que há mal-entendido na rotulação: o que ele quer é acabar com a imaginária livresca, fazer olhar para a vida com olhos de criança ou de selvagem, virgens de literatura. Conheço alguns poemas Pau-Brasil, onde há coisas assim: 'A lua nasceu, com licença da Câmara Municipal'. É ingênuo, mas ingenuidade de civilizado. Sucede o mesmo com as músicas negras de Villa-Lobos" (PP, v. 2, 1385-6).

7. (Nota CDA:) José Oswald de Sousa Andrade, isto é, Oswald de Andrade (São Paulo SP, 11.1.1890-22.10.1954). Romancista, teatrólogo, ensaísta, poeta, foi juntamente com MA figura central do movimento modernista. Lançou o "Manifesto da poesia Pau-Brasil" (1924) e o "Manifesto antropófago" (1928). Autor, entre outras obras, de *Os condenados* (1922), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Pau-Brasil* (1925), *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), *Estrela de absinto* (1927), *Serafim Ponte Grande* (1933), *O rei da vela* (1937), *A revolução melancólica* (1943), *Um homem sem profissão* (1954).

8. A casa da rua Silva Jardim não existe mais. Leia-se o poema "A casa sem raiz", em *Boitempo*, onde CDA, ao descrever a casa, situada no bairro da Floresta, evoca o sobrado itabirano e com ele a contrasta. Citemos os versos iniciais do poema:

*A casa não é mais de guarda-mor ou coronel.
Não é mais o Sobrado. E já não é azul.
É uma casa, entre outras. O diminuto alpendre
onde oleoso pintor pintou o pescador
pescando peixes improváveis. A casa tem degraus de mármore
mas lhe falta aquele som dos tabuões pisados de botas,
que repercute no Pará. Os tambores do clã.
A casa é em outra cidade,
em diverso planeta onde somos, o quê? numerais moradores* (PC, 1127).

A pintura no alpendre, a que o poeta se refere, foi feita por pintor espanhol, irmão do jornalista, escritor e futuro professor universitário Eduardo Frieiro. Este mais tarde escreverá, sob o pseudônimo de João Cotó, violento artigo contra *A Revista* e CDA (v. nota 85/1925).

V. ainda o poema "Dormir na Floresta", também em *Boitempo* (PC, 1130).

Rua Silva Jardim,
Belo Horizonte, 2002.
CDA residiu dez anos
nesta rua do bairro
da Floresta. A casa em
que morou deu lugar
a um edifício de
apartamentos.



CARTA 2

SÃO PAULO, 10 NOVEMBRO 1924

Meu caro Carlos Drummond

Já começava a desesperar da minha resposta? Meu Deus! comecei esta carta com pretensão... Em todo caso de mim não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos. Às vezes demoro um pouco, mas nunca por desleixo ou esque-



Mário de Andrade na exposição individual de Zina Aita em São Paulo, 1922. Sentadas atrás de Mário estão Anita Malfatti, com Zina Aita à sua esquerda. Em pé, atrás, Yan de Almeida Prado e Hugo Adami.

cimento. As solicitações da vida é que são muitas e as da minha agora muitíssimas e... Quer saber quais são? Tenho o meu trabalho cotidiano, é lógico. Lições no Conservatório,⁹ lições particulares. Mas atualmente as minhas preocupações são as seguintes: escrever dísticos estrambóticos e divertidos prum baile futurista que vai haver na alta roda daqui (a que não pertenço, aliás).¹¹ Escolher vestidos extravagantes mas bonitos pra mulher dum amigo que vai ao tal baile. E escrever uma conferência sem valor mas que divirta pra uma festa que damos, o pianista Sousa Lima³ e eu, no Automóvel Clube, sexta-feira que vem. São as minhas grandes preocupações do momento. Serão desprezíveis pra qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista. Pra mim são tão importantes como escrever um romance ou sofrer uma recusa de amor. Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. Só há um jeito feliz de viver a vida: é ter espírito religioso. Explico melhor: não se trata de ter espírito católico ou budista, trata-se de ter espírito religioso pra com a vida, isto é, viver com religião a vida. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente. Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach e ponho tanto entusiasmo e carinho no escrever um dístico que vai figurar nas paredes dum bailarico e morrer no lixo depois como um romance a que darei a impassível eternidade da impressão. Eu acho, Drummond, pensando bem, que o que falta pra certos moços de tendência modernista brasileiros é isso: gostarem de verdade da vida. Como não atinaram com o verdadeiro jeito de gostar da vida, cansam-se, ficam

tristes ou então fingem alegria o que ainda é mais idiota do que ser sinceramente triste. Eu não posso compreender um homem de gabinete e vocês todos, do Rio, de Minas, do Norte me parecem um pouco de gabinete demais. Meu Deus! se eu estivesse nessas terras admiráveis em que vocês vivem, com que gosto, com que religião eu caminharia sempre pelo mesmo caminho (não há mesmo caminho pros amantes da Terra) em longas caminhadas! Que diabo!



Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. 1918.

Página anterior:
Carta autógrafo de Mário de Andrade a CDA, 1924.

Página seguinte:
Mário na Paulicéia (cardápio) s/d.
Anita Malfati.

estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal. Eu neste ponto não aconselho nada porque nisso a gente não se muda por causa de conselhos alheios, mas um dos desastres que impedem a felicidade, que é naturalidade, de vocês está aí: em casa lendo, redação de jornal, café com amigos sobre tal livro, tal escritor, escrever coisas depois, talvez cinema e depois farras com mulheres. Isso não é vida que se leve! Isso é vício. Está muito bem com todas as outras formas de vida juntas, mas assim sozinhos e continuados é miséria, decadência e infelicidade na certa. É horrível. Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente) as minhas fichinhas de leitura.¹² Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! Mas ninguém nunca está só a não ser em especiais estados de alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente e há essa desagregação dos sentidos e das partes da inteligência e da sensibilidade. Então a gente fica só por milhões de amigos que tenha ao lado. Se não, não. Um sentido conversa com outro, a razão discute com a imaginativa etc. e é uma camaradagem sublime de pessoas tão íntimas como nenhuns Castor e Pólux ideais.¹³ E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. Eu conto no meu "Carnaval carioca"¹⁴ um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra

Lasar Segall
*Negros dançando ao
 luar*, 1929. Xilogravura,
 20 x 26,5.



moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião.¹⁵ Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade. Bom! não é preciso ninar a vida pra ser feliz dentro dela e ainda tenho umas coisinhas pra lhe dizer e perguntar. Primeiro você me fala numa carta que escrevi ao Martins de Almeida.¹⁶ Ora eu já escrevi duas e da segunda não veio resposta. Não sabe se ele a recebeu? Se não, fico seriamente triste porque era longa, não era pensada, não, mas era tão minha, dada de coração, e eu me horrorizo de me pensarem ingrato ou indiferente. Ele que me escreva qualquer coisa. A carta foi registrada pra avenida Paraopeba 272. Segundo: li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem o que falta a você – *espírito de mocidade brasileira*. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com grande espírito de justiça. Pois eu preferia que você dissesse asneiras, injustiças, maldades moças que nunca fizeram mal a quem sofre delas. Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe

digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêem, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. 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 pleura da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória.¹⁷ Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com os meus estudos, tenho a certeza de que eu poderia fazer uma obra mais ou menos duradoura. Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. 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 da 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. Estraçalho 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. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo. E vocês não vivem porque são uns despaisados e não têm a coragem suficiente pra serem vocês. É preciso que vo-



Foto de Mário de Andrade, feita em sua viagem à Amazônia, com a legenda: "O sítio se chamava FELICIDADE. 9.6.1927. Solimões/A poesia de Einstein."



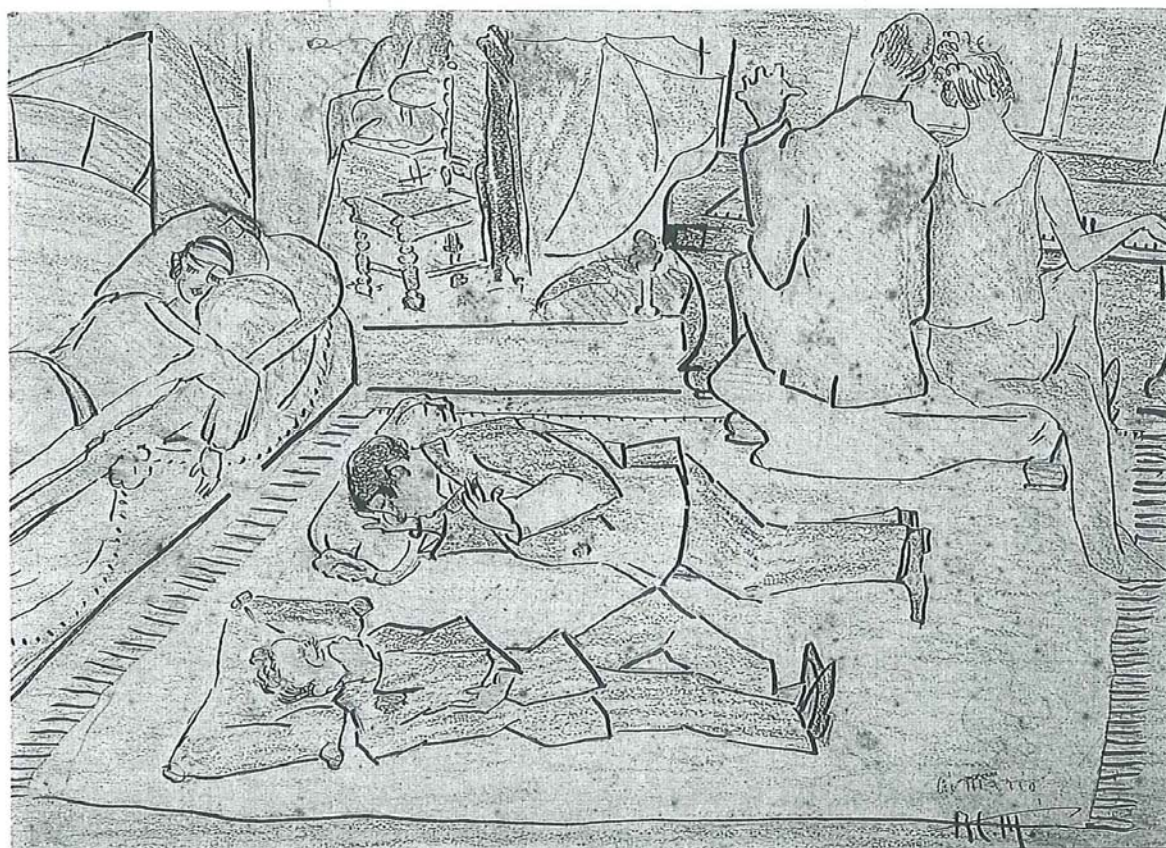
Anita Malfatti.
Retrato de Tarsila s.d.
Nanquim, 15 x 10 cm

*Oswald de Andrade.

cês se ajuntem a nós ou com este delírio religioso que é meu, do Osvaldo,* de Tarsila¹⁸ ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade do pessoal do Rio, Graça,¹⁹ Ronald²⁰. De qualquer jeito porque não se trata de formar escola com um mestrão na frente. Trata-se de ser. E vocês por enquanto ainda não são. Responda, discuta, aceite ou não aceite, responda. Amigo eu serei sempre de qualquer forma. Não é a amizade e a admiração que diminuirão, é a qualidade delas. Amizade triste ou amizade alegre e do mesmo jeito a admiração. Desculpe esta longuidão de carta. Eu sofro de gigantismo epistolar. Como vai o Nava?²¹ Vocês não arranjam mesmo um jeitinho de vir passar uns dias em São Paulo? Isto aqui é engraçado. Me avisem antes se um dia se aventurarem até aqui. E até logo. Vou lhe mandar uma cópia do "Noturno", é só minha irmã ter um tempinho e passará a versalhada a máquina. Olhe, a *Estética* publicou um poema meu, "Danças", que eu acho que tem alguma coisinha dentro.²² Reflita e mande me dizer.

Anita Malfatti.
O grupo dos cinco.
1922. (Mário de
Andrade, Tarsila, Anita
Malfatti, Oswald de
Andrade e Menotti del
Picchia.) Tinta de
caneta e lápis de cor
s.papel 26,5 x 36,5.

Um abraço do
Mário de Andrade



9. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde em 1917 MA se diplomou no curso de piano. A partir de 1922, aí lecionou história da música e estética. Seu pai, Carlos Augusto de Andrade, era amigo do diretor, Gomes Cardim, e fazia a contabilidade do estabelecimento, onde também estudou seu irmão Renato, falecido em 22.6.1913 aos 14 anos.

10. Em carta a Manuel Bandeira, sem data, mas certamente de novembro de 1924, MA conta o que fará à noite: "Depois venho pra casa, ponho a casaca e vou sapear o baile futurista. Só sapear. À uma hora estarei em casa outra vez" (MAMB, 62). Na carta seguinte, ao mesmo, em 24.11, narra o que foi a festa: "em vez de voltar do baile à uma hora, voltei às seis e trinta, pleno dia. Esteve estupendo. Mais como divertimento que como beleza. Poucas mulheres vestidas de fantasia. São Paulo é sempre província ainda. Começaram a falar muito e as mulheres ficaram com medo. Algumas 12 fantasias só. Aliás o baile não era da sociedade Automóvel Clube. Era dado por um grupo de rapazes ricos. No máximo umas 150 pessoas. Das mulheres fantasiadas: uma Caldeira cubista deliciosíssima e uma Fifi Lebre Pádua Sales sublime maravilhosa *clou*. O Segall pedira três contos pra decorar as três salas. Os rapazes, que estavam gastando muito, recuaram e só deram ao Segall uma das salas. As outras decoradas por não sei quem, muito idiota, sem alegria, sem beleza, porcaria. Em compensação a sala do Segall era maravilha. Um espírito, um colorido, uma leveza, uma alegria estupenda. *Clou* também. Em vez de flores, vegetais comestíveis. Não imaginas como é lindo um repolho bem colocado! Tinha um vaso finíssimo cheio de rabanetes e cenouras, verdadeiramente sublime. Uma pândega. Em vez de sapear só, sapeei e dancei. O jazz estava engraçadíssimo. Alegria assim nunca se viu nesta gente macambúzia da minha cidade" (MAMB, 63).

O interesse de MA por bailes que fossem mais do que reuniões dançantes convencionais manifestou-se ainda em 1933, quando escreve estes versos para o convite, desenhado também por Lasar Segall, do baile de Carnaval da SPAM – Sociedade Pró-Arte Madeira (Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, 45):

E se abre a farra fanfarrã!
Doutores, mendigos, exóticas
Pernas, carruagens estrambóticas
Brançarolas a rataplã,
Heróis nascidos na antevéspera,
Jogadores de boxe e vispora,
Esposas, cascos, besta ruã...
É a fauna urbana e suburbana
Dançando o fox, a quero-mana
Corda bamba, valsa alemã
Samba, tango, jongo e bolero!
Vinde ver isso ao Trocadero
Na Carnavalada da SPAM!

11. (João de) Sousa Lima (São Paulo SP, 1898-1982). Compositor e pianista, primeiro prêmio de Piano pelo Conservatório de Paris (1922). MA dedicou-lhe um artigo em *Klaxon* (10.1922), concluindo: "O que fui procurar no seu concerto, Sousa Lima deu-me com fartura, isto é, a MUSICALIDADE. Por isso afirmo mais atrás que breve será grande intérprete de clássicos e modernos. Não é sentimental, graças a Deus! Acredito pois que nos românticos não atingirá nunca a plenitude de sua personalidade. Como é lindo meu prazer, neste momento, em aplaudir Sousa Lima, grande e corajoso primeiro intérprete brasileiro que soube quebrar as cadeias de pegajoso sentimentalismo a que azarentamente nos fadou o ocasional enlace das três raças tristes!".

V. nota 23/1925.

12. Conta Mário da Silva Brito, *Diário intemporal*, 165: "Metódico, extremamente organizado e trabalhador – trabalhador que chegava até à exaustão –, MA mantinha um fichário de que muito se falava – sobre os inúmeros assuntos de sua especialidade, ou sobre outros que, eventualmente, lhe

chamassem a atenção, e que, um dia, pudessem ser objeto de estudo mais acurado ou de mera citação. Nas fichas e nos envelopes cheios de papezinhos com anotações suas, relativas a obras que havia lido ou a idéias que lhe ocorriam quando andava pelas ruas pensando, guardava-se um mundo de conhecimentos, de saber rigoroso, de horas e horas diárias de labor, estudo e paciência. Exibindo-me o famoso fichário, foi dando-me explicações de como procedia e do material que ali reunira:

Aqui estão as fichas sobre catimbó, por exemplo. Estas são as de pintura. Agora as de crítica. E as de música, e de pintura, e assim por diante.

E aquelas ali? De que tratam?

De zoofonia*.

13. V. carta 158, em que, vinte anos depois, MA fala de sua "angustiosa impossibilidade de solidão".

14. Poema de 1923, incluído em *Clã do jaboti* (OC, v. 2, 159-71).

15.

A baiana se foi na religião de Carnaval

Como quem cumpre uma Promessa.

...A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente

Com as arrecadas chispando raios

glaucos oiro na luz peluda de pó.

Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.

Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

16. Perderam-se as cartas que lhe escreveu MA, com exceção de uma, de que possuo cópia, fornecida pelo destinatário. Aqui a reproduzo parcialmente, esperando que o texto completo figure, devidamente anotado, na desejada publicação da Correspondência de MA:

"São Paulo 19.3.1926

Ah! Martins de Almeida, tenho recebido tudo o que você mandou, cartas e *A Revista*... Mas você não pode imaginar que vida apertada ando vivendo. Só por isso não tenho respondido. Escrevo artigo sobre artigo. É *A Manhã* do Rio (quero que você leia o meu artigo de ontem "Contrabando de passadismo" que define minha posição social) é *Terra Roxa* aqui, é o *São Paulo Jornal* onde estou como crítico musical e tenho trabalho quase diário e ainda por cima um curso de Estética Geral pra moças com conferências semanais. E como tenho péssima faculdade de falar de improviso, sou obrigado a escrever essas conferências! Imagine a trabalhadeira! Contando ainda com meus cursos no Conservatório e particulares. Não tenho vida mais. Estou reduzido a ùa máquina pra sustentar os outros. Miséria miserável que me faz sofrer. Não leio nada. Não escrevo nada de aproveitável. Meus livros todos parados. Não escrevo pra nenhum amigo quase. Até o Manu* que é o do coração nem sei dele. Hei de reagir mas não pode ser tão já. Estava carecido de ganhar um pouco mais pra me enroupar, comprar uns livros e ùas músicas. Talvez pelo fim do ano readquira minha vida se Deus quiser.

*Manuel Bandeira.

A Revista está excelente. Não tanto pela colaboração de fora como por você. Até por isso que acho o número dois melhor que o três. Acabo de falar isso mesmo pra Nava*. E você? Quando nos manda um artigo pra *Terra Roxa*? Me esqueci de insistir com o Nava também. Insista você por favor. E com o João Alphonsus. E com o Emílio Moura. Mas mandem prosa que é melhor. Prosa é mais legível e estamos vendo se conseguimos fazer o jornaleco se sustentar.

*Pedro Nava.

[...] Você está sem o Drummond aí e o meu primeiro movimento, o mais sincero, foi me felicitar por causa disso. Depois corriji pra maior nobreza e lamento sinceramente mas espiritualmente essa separação. Eu adoro o Carlos. Foi a inveja que me fez de primeiro ter um movimentinho de alegria de vê-lo seqüestrado de Belo Horizonte. Tenho por ele uma afeição admirada muito quentinha que me faz quando penso nele me sentir bem. A impressão que tenho dele é dessas que grudam como cheiro de laranja azeda. Não sai mais. É de vocês todos o que me dá mais a sensação, a comoção igual à que tive com certas paisagens mineiras, sobretudo uma tarde maravilhosa em Carmo da Mata. Que gostosura! Que boniteza pura! Que silêncio caricioso e cheio de amor ardendo dentro! E uma força de

terra virgem atrás, cheia de ouro, cheia de vegetal e de minério rico. Isso é o Carlos pra mim. A impressão que ele dá pros que o vêem pouco é de segura... Eu amoleci essa segura... Pra mim ele é um amigo verdadeiro nunca esqueço a inteligência extraordinária e o lirismo incansável que ele é. O adoro. Queria o Carlos juntinho de mim... Não pode ser! Lá está em Itabira do Mato Dentro, que é dos nomes mais maravilhosos que conheço... Carecemos agora de agasalhá-lo ainda mais nos nossos carinhos e esperanças, Martins de Almeida. A terra, assim meio virgem pra onde ele foi, é boa mas traiçoeira. Faz a gente se esquecer da cabeça. A terra ama por demais, chupa a gente...

Bom, até logo. Não se esqueça de continuar me escrevendo. Invente assunto pra discutirmos. Andamos tão concordes e cheios de notícias!... Ciao. *Mário*."

17. A afirmação de que sacrificava o interesse estético de sua obra a valores de utilidade social mais forte foi uma constante na correspondência de MA. V. carta 9. Poderiam citar-se muitas outras comprovações desta intenção constante. Basta lembrar este trecho da carta a Alceu Amoroso Lima: "Eu nasci pra fazer a obra temporária que age, força a vida e morre cumprida a ação" (MAES, 40-1).

18. Tarsila do Amaral (Capivari SP, 1.9.1896-São Paulo SP, 17.1.1973). Pintora representativa do movimento modernista, inicia em 1924 a série de telas a que se deu o nome de "pintura pau-brasil", em consonância com a corrente literária dessa mesma designação, liderada por seu marido, Oswald de Andrade. Em 1928, pinta *Abaporu*, que igualmente se reflete no movimento da Antropofagia, lançado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. Ler, de Aracy A. Amaral, *Tarsila — sua obra e seu tempo*.

19. (José Pereira da) Graça Aranha (São Luís MA, 21.6.1868-Rio de Janeiro RJ, 26.1.1931). Romancista e ensaísta, rompeu com a Academia Brasileira de Letras, a que pertencia, para empenhar-se na renovação literária do modernismo. Autor de *Canaã* (1902), *Estética da vida* (1921), *O espírito moderno* (1924), *A viagem maravilhosa* (1930). A pregação teórica da alegria, desenvolvida por ele, irritava MA, que numa de suas "Crônicas de Belasarte" (*América Brasileira*, Rio de Janeiro, 1.1924) escreveu: "Perpétua Alegria!... Que horror! Isso é a negação da alegria. Imaginem todos os homens da Terra imersos na Perpétua Alegria!... Esta deixaria por isso mesmo de existir". E em carta a Manuel Bandeira, 18.4.1925: "Começo a achar que o Graça Aranha é o sujeito que mais mal me faz na minha vida porque trouxe o problema da alegria pro Brasil. A verdade alegria nem sabe que é alegre. Eu não sabia que era alegre. Agora é que sei. Felizmente que pude vencer o preconceito da alegria por causa da minha intensa vida" (MAMB, 72). Ao mesmo, em 7.5.1925: "Graça querendo fazer do brasileiro um tipão alegre por... teoria filosófica e integração no Todo Infinito com uma incompreensão inteirinha do homem brasileiro que ele não observou, contrariando a psicologia natural desse homem, fazendo da alegria um preconceito a ponto de ver alegria nas minhas "Danças" tão tristes e doloridas, qual!..." (MAMB, 76).

20. Ronald de Carvalho (Rio de Janeiro RJ, 16.5.1893-15.2.1935). Poeta, ensaísta e diplomata, evoluiu da tendência simbolista (*Luz gloriosa*, 1913) para o modernismo, de que fez doutrinação em *O Jornal*, Rio. Autor de *Epigramas irônicos e sentimentais* (1922), *Jogos pueris* (1926), *Toda a América* (1926). Publicou ainda *Pequena história da literatura brasileira* (1919).

21. Pedro (da Silva) Nava (Juiz de Fora MG, 5.6.1903 — Rio de Janeiro RJ, 13.5.1985). Escritor e médico reumatologista, poeta e artista plástico bissexto, autor dos livros de memórias *Bau de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976), *Beira-mar* (1978), *Galo-das-trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983), e de mais de uma centena de trabalhos sobre medicina. Fez ilustrações para um exemplar de *Macunaíma*, reproduzidas na edição crítica desse livro de MA, preparada por Telê Porto Ancona Lopez (1978). Prestou assistência médica a MA, quando este residiu no Rio de Janeiro.

22. *Estética*, revista dirigida por Prudente de Moraes, neto, e Sérgio Buarque de Holanda (Rio, 1924-5). O poema foi publicado no primeiro número e está em *Remate de males* (OC, v. 2, 222-36). A coleção de três números foi reproduzida em edição fac-similada, com a apresentação de Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes, neto): "Vida da *Estética* e não estética da vida", e "Glossário de homens e coisas da *Estética*", de Mário Camarinha da Silva (1974).

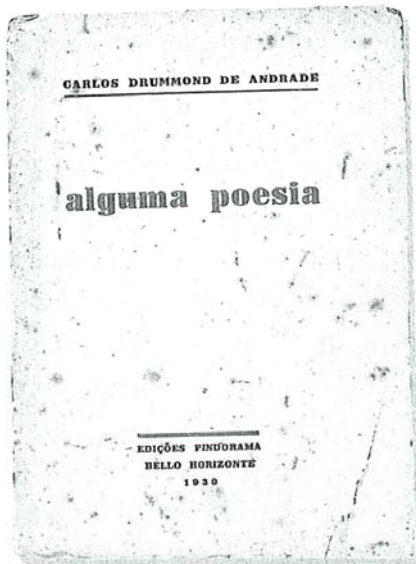
— *Adendo*: V. nota 24/1925.

CARTA 93

BELO HORIZONTE, 27 ABRIL 1930 - DOMINGO

Meu velho Mário

Estou lhe escrevendo com a cara no chão. Há meses eu lhe pedi orçamentos para a publicação de meu livro em São Paulo,² e você tomou trabalho, perguntou preços, pediu amostras de papel, deu conselhos, enfim, fez tudo que é possível fazer-se para retirar um amigo do anonimato. Eu quedei silencioso e tempos depois



do querido Mário,
 com um abraço
 cordial de
 Carlos
 BH, 28-IV-30

Capa e dedicatória
 de *Alguma poesia* de
 Mário de Andrade,
 em 26.4.1930.

era ainda você que me escrevia perguntando pelo meu famoso livro e escrevia a um amigo comum, indagando a mesma coisa. Mário, meu caro, você já me conhece bastante para saber que em matéria de relações, amizade e carteamto eu sou um caso perdido. Minha maneira de ser amigo é a mais egoísta possível: incapaz de uma correspondência seguida, do agradecimento rápido de um favor e de outras coisas nesse gênero. Assim aconteceu com esse famigerado livro, que lhe custou tanta canseira e que afinal saiu editado mesmo em Minas.³ Seria o cúmulo porém não lhe dar uma explicação a respeito. A explicação, lisa e honesta, é a seguinte: algum tempo depois da chegada de sua carta, trazendo preços e amostras de papel, eu continuava mergulhado nessa minha terrível e incurável incapacidade de agir quando, na Imprensa Oficial,⁴ em que eu trabalho, me ofereceram facilidades para a feitura do livro – e facilidades que eu não voltaria a obter em outras circunstâncias, isto é, sob outra administração ou governo menos camarada. É assim que, estando o livro já pronto, ainda não sei quanto ele me custou, mas sei que não custou muito e que farei o pagamento em prestações mensais pequenas, descontadas nos meus vencimentos. Por tudo isso, como você compreende, optei pela edição aqui mesmo, com o que, aliás, evitei a você outra série infinita de maçadas, que a minha ingratidão tradicional talvez não soubesse agradecer nunca.

Eis aí, Mário e amigo, a história da impressão de minha obrinha primeira. Ela aí vai. Sua opinião me interessa mais do que a de qualquer outro, e você sabe que eu já estou acostumado a sua franqueza rude. A sensação que experimento,

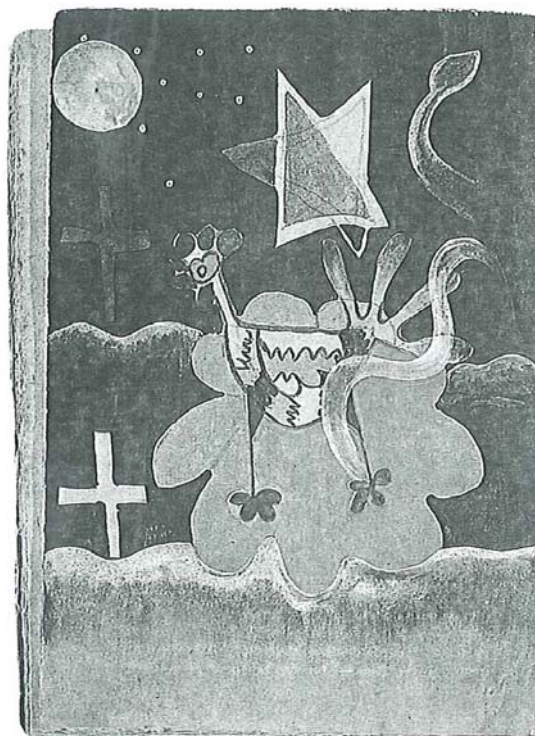
ao ver esse livro concluído, é de alívio. Sim senhor! Que coisinha mais difícil de parir. Sinto que me libertei de alguma coisa incômoda, que me aporrinhava silenciosamente. Estou purgado de dez anos de lirismo desenfreado. Agora posso fazer outra coisa ou voltar a não fazer coisa nenhuma; de qualquer maneira, sou um cidadão impresso.

Agora prepare-se para novas caceteações. Tenho poucas relações em São Paulo e se acaso existe aí algum amigo seu a quem o meu livro interesse, mande-me o nome e endereço dele. Quereria também endereços do Alcântara,⁵ do Sérgio Milliet e do Ribeiro Couto; indicação de livraria ou livrarias para as quais eu possa enviar alguns exemplares, sem, é claro, a menor esperança de venda. E finalmente gostaria que você me dissesse quais os jornais daí para os quais vale a pena mandar o volume (eu não acredito na crítica desses jornais, mas respeito a tradição). Por tudo isso Deus lhe dará mais tarde o paraíso com todas as coisas boas e prestantes que lá deve haver.

Você, há tempos, fez-me a gentileza de incluir o meu nome na lista de expedição do *Diário Nacional*.⁶ Eu trabalhava no *Diário de Minas* e era lá que recebia o jornal. Há cinco meses que passei para o Minas Gerais e como o jornal continuasse a ser remetido para o endereço antigo, pedi a um amigo da antiga redação para escrever uma carta a respeito. Ele escreveu e a resposta é a que lhe mando com esta. O engraçado é que, depois da resposta, o jornal continua a me ser enviado... para o *Diário de Minas*. Ora, eu não quero abusar nem de você nem do Partido Democrático,⁷ mas entendo que, com este ou aquele endereço, uma assinatura graciosa é sempre uma assinatura graciosa. Portanto, a ter de continuar assim, eu pediria que corrigissem o endereço para rua Silva Jardim, 117. Se não puder, não ficarei aborrecido: só peço que o jornal não continue a ir para o *Diário*, onde ele é completamente inútil.

Há meses estou insistindo com o Nava para lhe mandar o exemplar do *Macunaíma* que ele ilustrou.⁸ Mas o exemplar anda de mão em mão e o Nava é a dispersão em pessoa. É a única notícia que lhe posso dar desse nosso amigo. Dos outros também não me consta que tenham participado de acontecimentos notáveis nesses últimos tempos. Voltando a falar de mim, gostaria de contar a você coisas grandes e belas. Sobretudo coisas festivas. Entretanto, o que eu poderia realmente contar-lhe é tão triste que não vale a pena entristecer

Páginas 369, 370, 371:
Desenhos de Pedro
Nava em *Macunaíma*,
1929. Guache s. papel.
12 x 17 cm cada
desenho.





com ele esta carta. Fica para quando eu for a São Paulo ou você vier a Minas. Havemos de ter uma conversa longa e variada sobre assuntos que me atribulam e eu escutarei então a palavra que você sempre soube ter para essas coisas...

A família, boa, lembra-se de você. Eu quero suas notícias e mando um abraço universal.

Carlos

2. V. nota 24/1929.

3. (Nota CDA:) Depois de dar um trabalhão a MA, acabei publicando meu livro *Alguma poesia* pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, a preço camarada, pagando-o parceladamente.

4. Em carta a Manuel Bandeira de 19.5.1931, MA exulta com a publicação: "Mas adorei a página [que você escreveu] sobre *Alguma poesia*. Quem elogia esse livro, até me parece que me elogia a mim, tanto que insisti pro Carlos publicá-lo, com carinhos, persuasões e fixando abertamente a minha admiração pelas coisas dele, até que enfim saiu e tive mesmo um alegrão" (CMAMB, 446).

5. Em entrevista, CDA informa: "Eu publiquei meu livro na Imprensa Oficial porque era redator do *Minas Gerais*. Então consegui lá do diretor Abílio Machado, que era um santo homem, publicar a crédito e ir pagando aquilo aos poucos. Eu pegava dez exemplares do livro ou cinco e levava para a Livraria e Papelaria Oliveira e Costa e deixava lá. À medida que era vendido eu recebia um dinheirinho e pagava a Imprensa Oficial. Naquele tempo não havia essa boca livre da Imprensa Oficial dar prêmios e publicar os livros de graça. Não, absolutamente" (HM, 161).

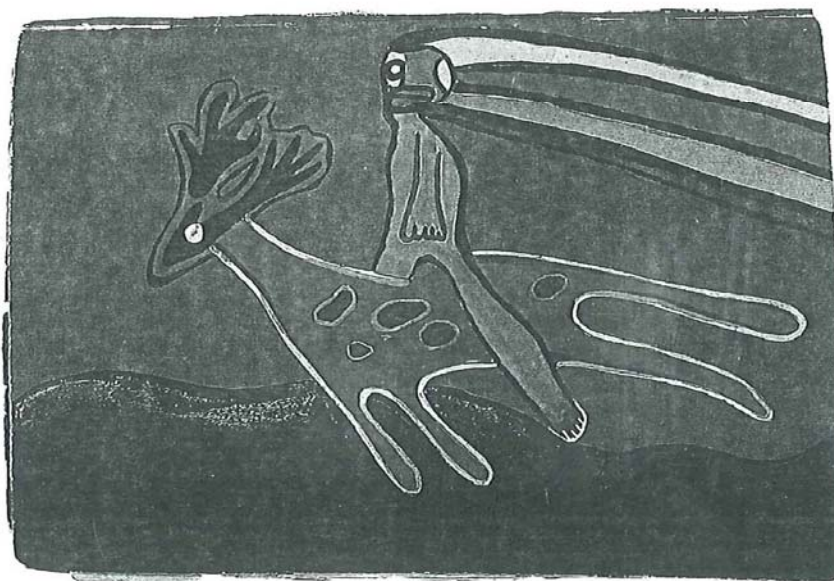
6. (Nota CDA:) Antônio de Alcântara Machado (São Paulo SP, 25.5.1901-Rio de Janeiro, RJ 14.4.1935). Diretor da *Revista de Antropofagia* (1ª fase) e co-diretor de *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista Nova*. Autor de *Pathé Baby*, *Brás, Bexiga e Barra-Funda*, *Laranja da China*, *Mana Maria*, *Cavaquinho e saxofone*.

7. Recebimento *Diário Nacional*, v. nota 8/1927.

8. Desde 1924, MA estava engajado na oposição democrática ao Partido Republicano Paulista (PRP), tendo assinado o termo de fundação de uma sociedade secreta de ação política, que está na base da organização e lançamento, em 1926, do Partido Democrático. Segundo Sérgio Miceli, "a adesão ao partido democrático tomou o sentido de uma alternativa viável de fazer carreira fora do situacionismo dominante que, por força de suas tradições de militância, reservava o direito de uma participação política direta aos seus quadros mais antigos" (*Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979, 10).

Em julho de 1927, esse grupo original funda o *Diário Nacional*, órgão partidário. O Partido Democrático de São Paulo é o primeiro grupo oligárquico dissidente a aproximar-se dos revolucionários, no exílio desde o governo Artur Bernardes. Tanto o *Diário Nacional*, quanto *O Estado de S. Paulo* defendem freqüentemente ou divulgam a ação e manifestações dos tenentes exilados. Segundo Edgard Carone, a política do partido é "conservadora, legalista e evolucionista"; no entanto, acrescenta ele, "é a fraude e a pressão oligárquica do Partido Republicano Paulista que levam elementos mais radicais a procurarem contato com o tenentismo, no exílio, e com o Partido Libertador" (Carone, 399).

9. V. nota 25/1929.



CARTA 94

1930

SÃO PAULO, 2 MAIO 1930

Meu querido Carlos

Você pode imaginar em que estado de prazer recebi ontem sua carta e seu livro. Na carta acho apenas que você perdeu tempo em detalhar tanto as explicações por que editou o livro em Minas e não aqui em São Paulo. Meu Deus! bastava dizer que achou condições mais convenientes e meus trabalhos todos seriam pagos pelo simples fato de existir o livro, se é que se possa chamar de trabalho o procurar papel e saber preços de edição. Você sabe bem o quanto torci pela publicação desse livro e ele sair quase me deu uma impressão de vitória minha. Mas então quando abri o livro e percebi, mais percebi do que li francamente, que ele me era dedicado, que suavidade delicada me foi tomando o ser inteiro, uma confusão, um esparramamento de mim pelas coisas, como uma esperança de encontrar você nas coisas e te falar uma dessas palavras muito ricas com que a gente disfarça a enorme comoção: "Alô!", "seu mano!", "mineiro pau!", em que é inútil a gente disfarçar: tudo são evidentes chamados, apelos franquíssimos, impossibilidade de estar só e a conseqüente escolha do companheiro. Um desejo religioso de ficar muito sério em seguida, conversar sério, agir numa liturgia de gestos sinceríssimos que enobrecem deslumbrantemente o momento de companheiragem. Você foi além

Vista da cidade de
São Paulo, s.d.
[Década de 20].
Arquivo Mário de
Andrade.



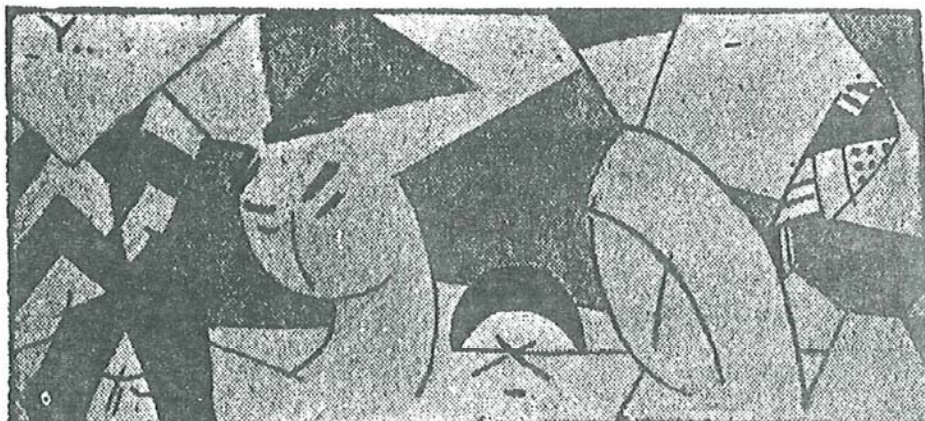
da amizade e se mostrou grato, o que não era preciso porque não havia de quê. Já estou sentindo dificuldade em continuar no assunto com medo de fazer literatura, mas você não acha que nas amizades verdadeiras o que existe é uma conquista mútua? Não sou humilde mas não sinto nada em mim que merecesse o que você fez. Pensando bem, você é que fez agora pra mim o maior dos favores porque o sentimento individualista que eu tive com essa dedicatória foi uma violenta quase brutal sensação de humildade, uma sensação quase dolorosa de mim. Foi bom. Também estou passando momentos muito dolorosos de vida, de vida unânime e pessoal. Pra um contemplativo irônico como você, embora me conhecendo muito, talvez pareça incrível: mas as eleições¹⁰ declancharam em mim um desespero, um abatimento horrível, uma vontade inconfessável de suicídio. O que tem sido a minha vida depois disso é o monstro de maior irregularidade que se possa imaginar, uma luta verdadeiramente grandiosa de todas as minhas idéias e vontades e energias contra uma formidável fatalíssima vontade de parar. É verdade que em seguida os fatos da vida estão vindo numerosos e violentos em proteção deste pessimismo e contra mim. Eu luto. Estou brigando comigo dum modo tão feroz que até às vezes me assusta. E o mais terrível é que pela primeira vez na minha vida não tenho mais aquela bonita certeza de vencer que foi o que sempre me deu todas as minhas vitórias sobre mim e sobre essa danada de vida. Tudo isso afinal significará pra você que a minha felicidade está muito desbaratada agora. Está sim e chegou o momento em que pra alguns, por orgulho ou por utilidade prática, sou obrigado a fingir que ela permanece intata. Isso pelo menos me dá uma vitoriosa certeza do passado, em que agora sei que fui realmente duma felicidade conquistada que o Manuel Bandeira tanto duvidava possível em mim. Agora ando aprendendo a fingir felicidade, cheguei nisso. Por isso eu te agradeço abraçado o prazer imenso que o seu livro me deu. Você foi o amigo que veio na grande ocasião.

Resposta: acho melhor você mandar pra mim os livros que deseje dedicar em São Paulo. Alcântara está pra chegar da Europa e eu mesmo entregarei o livro pra ele. O Sérgio Milliet não sei onde mora e pra saber era mais difícil do que até chegar o livro aqui e entregar, pois até lá estarei na certa com um dos cunhados dele. Do Ribeiro Couto¹¹ quem pode informar você é o Manuel Bandeira. Sujeitos que admiram você e a que acho indispensável o envio do livro são o Yan de Almeida



Casa Martinelli.
São Paulo, maio de
1928. Arquivo Mário
de Andrade.

Yan de Almeida Prado.
Desenho. *Klaxon* nº 5.
Setembro 1922.



Prado,¹² o Paulo Prado. Se não quiser dedicar por qualquer razão me mande o livro que darei pra eles como coisa minha. Livrarias a que era útil mandar o livro aqui tem umas quatro. Garraux, Universal, Lealdade e Alves. Não sei o tamanho da edição mas me mande os exemplares que coloco nelas, não custa nada. Quanto a jornais: *Estado*, *Diário de S. Paulo*, *Diário Nacional*, eu conheço e sei que mantêm crítica de livros. E se nem esses leio, os outros posso dizer que nunca peguei. No *Estado* acho conveniente mandar dois exemplares, o do jornal e o do crítico, aquela besta do Sud Mennucci¹³ que agora está muito interessado em mostrar que gosta do modernismo. Não esqueça de mandar pra ele que na certa sairão algumas coisas succulentas. Vou tratar do envio do jornal. Li ontem mesmo o livro, está claro, mas aqui não digo nada porque ele merece carta sobre. Mas o que penso em geral sobre você poeta, você já sabe e o livro só confirma: há três grandes líricos isentos de poética no Brasil, e que o modernismo apurou: um mais duvidosamente apurado é o Augusto Meyer, outros dois apurados inteiramente são Manuel Bandeira e você, que está recebendo agora o mais carinhoso e verdadeiro abraço deste sempre

Mário

Saudades aos seus e aos amigos

10. Eleições para presidente e vice-presidente da República, em 1º.5.1930, sob clima de intensa agitação política. Tanto Júlio Prestes como Getúlio Vargas se consideraram vencedores, e os partidos se acusavam mutuamente de fraude eleitoral.

11. Rui Ribeiro Couto (Santos SP, 12.3.1898-Paris, 30.3.1963). Poeta, contista, cronista e diplomata, participou, com espírito individualista, do modernismo, e escreveu: *O jardim das confidências* (1921), *Poemetos de ternura e melancolia* (1924), *Um homem na multidão* (1926), *Baianinha e outras mulheres* (1927), *Noroeste e outros poemas do Brasil* (1933), *Largo da Matriz* (1940), *Dia longo* (1944), *Longe* (1961).

12. V. nota 40/1927.

13. Sud Mennucci (Piracicaba SP, 1892-Sao Paulo, SP, 1948). Crítico literário de *O Estado de S. Paulo*, autor de *Humor: ensaio sobre suas causas e determinantes* (1927).

SANTIAGO, Silvano. (Org.). Cartas I, 2, 93 e 94. In: ---. *Carlos & Mário*.
Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade.
Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. 618 p.