



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Sumaia Haddad

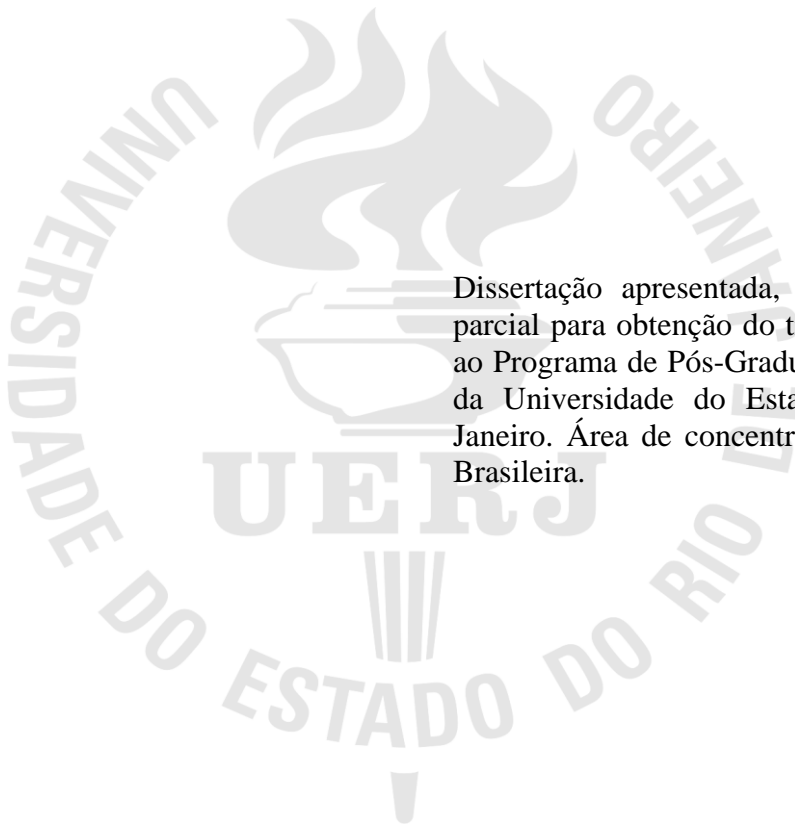
***“Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar”*: a doação
compartilhada nas cartas de Mário e Drummond**

Rio de Janeiro

2015

Sumaia Haddad

***“Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar”*: a doação compartilhada nas cartas de Mário e Drummond**



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

Orientadora: Prof^ª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

H126 Haddad, Sumaia.
“Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar”: a
doação compartilhada nas cartas de Mário e Drummond / Sumaia
Haddad. – 2015.
104 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Teses. 2.
Andrade, Mário de, 1893-1945 - Teses. 3. Escritores brasileiros –
Correspondência – Teses. 4. Cartas brasileiras – História e crítica –
Teses. 5. Modernismo (Literatura) - Brasil – Teses. I. Rocha,
Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-6

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

Assinatura

Data

Sumaia Haddad

***“Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar”*: a doação compartilhada nas cartas de Mário e Drummond**

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

Aprovada em 09 de Abril de 2015.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lúcia Oliveira
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Prates Fraga
Universidade Veiga de Almeida

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Para Giulia e Mariana, sementes que plantei,
folhas que colhi.
Para minha avó Marina (*in memoriam*),
raiz da minha árvore, a origem de tudo que sou.

Dedico.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido mais uma vitória, proporcionando forças espirituais e emocionais para a realização de minhas atividades e a conclusão dessa pesquisa.

Ao meu companheiro da vida André, por todo amor e apoio dado durante todo meu percurso acadêmico, por acreditar no meu sonho, me ajudar a concretizá-lo e por suportar minhas ansiedades, meus cansaços e minhas ausências.

Às minhas filhas tão amadas, Giulia e Mariana, frutos do meu amor incondicional, por suportarem e compreenderem minha ausência e meu silêncio. Sem vocês, nada sou e nada serei. Amo muito vocês!

A toda minha amada família, meu pai, minha mãe, meus irmãos... cada um em sua particularidade, pelo apoio, pela formação e pelo amor à leitura.

À grande amiga Mara Ferreira pelo exemplo na arte em lecionar.

À Marly Vilhena, pela força, pelo braço e pela mão durante todo meu caminho do aprendizado.

À Prof^a. Fátima Cristina Rocha, minha orientadora e amiga, por aceitar me orientar e pelo enorme respeito e seriedade que sempre dedicou ao meu trabalho. Mais ainda, pela paciência, pelo afeto e pelo acolhimento. Serei eternamente grata...

A todos os professores da UERJ, com os quais tive o prazer de conviver, pela contribuição magistral na construção do meu conhecimento. Em especial, à Prof^a. Ana Lúcia Oliveira, por aceitar participar da minha banca de defesa desta dissertação e por sua sabedoria e competência em lecionar.

Aos meus colegas de mestrado, que muito contribuíram para o desenvolvimento dos meus estudos, pelas trocas literárias, pela convivência prazerosa e construtiva ao longo deste curso.

À amiga e companheira Tarsila Andrade, parceira de inúmeras horas, cursos e noites mal dormidas, pela força, amizade e impulso. “Só nós sabemos o quanto caminhamos pra chegar até aqui!”

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Pedro II, em especial, Bernardino Matos e Luciana Kühn Viégas, por estarem ao meu lado durante esses dois anos de luta, participando de minhas conquistas e dos meus dramas.

À querida amiga Prof^a. Cristina Prates, pelo incentivo e por ter me proporcionado generosamente esse presente: as cartas de Mário e Drummond.

As almas são árvores. De vez em quando uma
folha da minha vai avoando poisar nas raízes da
de você. Que sirva de adubo generoso. Com as
folhas da sua, lhe garanto que cresço também.

Mário de Andrade

RESUMO

HADDAD, Sumaia. “*Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar*”: a doação compartilhada nas cartas de Mário e Drummond. 2015. 104f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Esta dissertação é um estudo sobre a influência exercida por Mário de Andrade na formação humana e no processo criativo do poeta Carlos Drummond de Andrade, a partir do encontro do mineiro com o movimento modernista brasileiro. Utilizando como *corpus* a correspondência trocada entre os dois poetas, durante o período de 1924 até 1945, incluída integralmente na obra *Carlos & Mário* (2002), buscamos apontar o movimento de doação compartilhada que ocorreu entre eles, a atuação recíproca na construção da amizade, tomando por base a premissa de que cartas são veículos de subjetividade, instrumentos que desencadeiam trocas, adesões e sociabilidades, e, quando trocadas entre escritores, deixam de ser simples relatos biográficos e extrapolam seus limites, passando a ser um objeto de investigação literária. Por vivenciarem o contexto revolucionário do movimento modernista, os dois artistas encontraram na escrita epistolográfica um espaço estratégico para o debate e a formulação de seus pensamentos e ideais. Nesse sentido, procuramos esclarecer a importância da formação estética de Mário no combate à resistência passadista drummondiana; o esforço do escritor paulista em apresentar, com a paciência didática de um professor-amigo, as ideias modernistas presentes em sua plataforma teórica, fontes inovadoras de ensinamentos poéticos; e a gradativa incorporação, pelo poeta mineiro, das “lições do amigo” Mário de Andrade, a tal ponto que os dois correspondentes passam a dialogar não mais como mestre e discípulo, mas como intelectuais e artistas de igual porte e autonomia de pensamento.

Palavra-chave: Cartas. Mário de Andrade. Carlos Drummond de Andrade. Formação humana e literária. Doação compartilhada. Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

HADDAD, Sumaia. “*For old comrade, sit there and let's talk*”: the shared donation in the letters of Mário and Drummond. 2015. 104f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This dissertation is a study about the influence wielded by Mário de Andrade in the human formation and in the creative process of the poet Carlos Drummond de Andrade, from the meeting between Minas Gerais’ author and the Brazilian modernist movement. Using as *corpus* the correspondence between the two poets, during the period of 1924 to 1945, included in the work *Carlos & Mário* (2002), we seek to show the shared donation movement that took place between them, the mutual acting in the construction of friendship, based on the premise that letters are ways of subjectivity, instruments that trigger changes, adhesion and sociability, and when exchanged between writers, they are no longer simple biographical accounts and exceed their limits, becoming an autonomous literary object. For experience the revolutionary context of the modernist movement, the two artists met in the letters’ writing a strategic space for debate and formulation of their thoughts and ideals. In this sense, we try to clarify the importance of the aesthetic formation of Mário in combating the drummondiana nostalgic resistance; the effort of the São Paulo’s writer in presenting, with the patience of a didactic teacher-friend, the modernist ideas present in his theoretical platform, innovative sources of poetic teachings; and the gradual incorporation of Mário de Andrade’s “friend’s lessons” by Drummond, to the point that the two corresponding start to dialogue not as master and disciple, but as intellectuals and artists of equal size and autonomy of thought.

Keywords: Letters. Mário de Andrade. Carlos Drummond de Andrade. Human and literary formation. Shared donation. Brazilian modernism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	CARTAS DE AMIGOS: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ESCRITORES	14
1.1	A escrita de si: a correspondência	15
1.2	O discurso epistolar na literatura: posicionamentos críticos sobre a correspondência	18
1.3	A correspondência entre escritores modernistas	23
2	MANIFESTAÇÕES MODERNISTAS: A PLATAFORMA TEÓRICA DE MÁRIO DE ANDRADE	30
2.1	O papel da correspondência na visão de um poeta paulista	33
2.2	Os projetos estéticos marioandradianos nas cartas pelo viés das “máscaras poéticas”	38
3	AFETOS LITERÁRIOS: ENTRE SÃO PAULO E ITABIRA DO MATO DENTRO	67
3.1	Trocas epistolares: “ternura e benefício intelectual”	70
3.2	<i>Alguma Poesia</i>: a transformação literária do poeta <i>gauche</i>	84
	CONCLUSÃO	98
	REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Em abril de 1924, logo após o período da Semana Santa, um grupo de intelectuais vanguardistas, interessados e atuantes, marcou presença no Grande Hotel de Belo Horizonte. Vinham de São Paulo e buscavam excursionar pelas cidades históricas de Minas Gerais, com o intuito de redescobrir, entranhadas no solo da tradição brasileira, as raízes para uma nova produção artística. No ensejo da ocasião, esses intelectuais aproveitariam para agregar ao movimento, o qual defendiam, novos seguidores, ou seja, jovens escritores que ansiavam por renovação – “cindida por uma profusão de *ismos*” – e que facilmente assimilariam as ideias do Modernismo (MARQUES, 2011, p.9).

Destacava-se, entre os paulistas, uma personalidade marcante que ainda vivia, mesmo depois de passados dois anos, sob os reflexos causados pelo estouro do movimento artístico da Semana de 22: o escritor Mário de Andrade, “homem de ação, movido por estratégias estéticas e intelectuais, desejoso de participar do seu tempo (MORAES, 2007, p.15). Naquele momento, em 1924, além de poeta e professor de música, Mário também começaria a atuar como crítico de literatura e de arte, um verdadeiro “homem de gabinete nas suas criações” (MARTINS, 1968, p.234). Incluiremos aqui, entre esses seus múltiplos desempenhos, a sua promissora atividade de correspondente fecundo e contumaz, sua competência como missivista, uma vez que Mário viria a se tornar, ao longo de sua vida, autor de um gigantesco epistolário que, reunido, refletiria não só a dimensão de sua nobreza, mas também deixaria exposta uma imagem bem nítida de sua época.

Foi com toda essa plasticidade literária e humana que Mário de Andrade adentrou em solo mineiro e encontrou-se com os rapazes de Belo Horizonte. A sua presença na província de Minas acabou gerando uma aliança duradoura com um rapaz que ali estava em busca de fortalecimento técnico para a sua poesia, o jovem mineiro de então 22 anos e que se tornaria o poeta Carlos Drummond de Andrade. Desse momento fortuito em diante, ambos os poetas se mantiveram íntimos, curiosamente, contudo, não pela convivência diária, mas pela troca epistolar, prática que o paulista já dominava. A amizade entre eles foi mantida e solidificada por vinte e um anos, e somente findada pela morte prematura do poeta paulista em 1945. Como testemunhas oculares de uma geração, os dois poetas se entregaram à cumplicidade mútua em um valioso diálogo epistolar que perdurou durante duas décadas, mais precisamente entre os anos de 1924 e 1945, após o fecundo encontro entre os modernistas paulistas e os jovens mineiros.

O contexto social e cultural desse início de século XX vivia o “desrecalque localista, a assimilação da vanguarda europeia”, como afirma Antonio Candido (CANDIDO, 1980, p.122). Os modernistas começavam a operar uma síntese entre o local e o universal, radicalizando o interesse pela arte popular e pelo pensamento primitivo e estabelecendo, assim, uma conexão entre o nacionalismo e a estética da arte moderna. Ou seja, o “projeto estético” do Modernismo dos anos 20 já continha em si o “projeto ideológico”, e seus intelectuais começaram a romper com a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava a literatura passadista do período anterior (LAFETÁ, 2000, p.21).

Movido por uma consciência radicalizadora e ativa, Mário de Andrade acreditava no trabalho de abasileiramento do Brasil e pregava o nacionalismo universalista em suas obras. Quando descobriu Carlos Drummond, viu nele um campo aberto para passar seus ensinamentos, suas “lições” sobre a função da arte para o poeta. E, obviamente, o veículo epistolar foi uma prática que favoreceu essa doutrinação; afinal, “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (FOUCAULT, 2006, p.145).

Mário fez da correspondência uma forma de convivência consigo e com o outro, como um duplo movimento de autoconhecimento, uma troca que satisfazia tanto ao seu ego quanto àquele que tinha o privilégio de “ouvir” suas palavras. Usou a carta como um instrumento de ensino, como um espaço de experimentação para as suas pesquisas linguísticas e de exposição de seus conhecimentos técnicos e de seu ideário artístico, toda essa riqueza mesclada com fartos conselhos de amizade. Foi dessa forma que tornou a prática epistolar um modo de doutrinação do outro, a fim de convencer e seduzir adeptos para o Modernismo. Nesse processo de doação compartilhada, nessa “mineração do outro” - para retomar o próprio poema de Drummond -, o autor de *Macunaíma* foi, aos poucos, conduzindo o mineiro pelos caminhos da modernidade, nele reconhecendo um discípulo. Carlos Drummond, então um jovem aprendiz, via nele um mestre, um líder intelectual, do qual colhia o saber. Entretanto, no início da convivência epistolar, a resistência passadista do poeta *gauche* tornou essa convivência uma arena repleta de polêmicos debates, e competiria a Mário lutar contra o francesismo do poeta mineiro, desmistificando a predileção drummondiana por Anatole France.

Partindo dessas considerações, procuraremos apontar, nesta dissertação, a influência exercida por Mário de Andrade na formação humana e no processo criativo do poeta Carlos Drummond de Andrade, a partir do encontro do poeta mineiro com o movimento modernista. Para tanto, propomos uma investigação das epístolas trocadas por ambos os escritores, tarefa

que também nos permitirá conferir a tais missivas o valor histórico e documentário que possuem no panorama da literatura brasileira. Visamos, também, mostrar que o poeta paulista fez do espaço epistolar um laboratório de experimentação das suas ideias renovadoras, conceitos que abrangem os campos da conscientização da linguagem e da arte brasileira, e que o fizeram apresentar seus projetos estéticos nas cartas usando diferentes máscaras poéticas. Dessa forma, pretendemos ainda discutir a hipótese de que a visão modernista de Mário de Andrade influenciou o espírito do jovem Drummond, traçando o conceito universalista e o nacionalismo estético na poesia de um passadista. Além disso, tencionamos apontar que as cartas representaram a aproximação dos espíritos dos dois poetas, que, mesmo longe um do outro, trocavam conselhos e lições de verdadeiros amigos.

Para a efetivação desta dissertação, será utilizada como *corpus* a coletânea das cartas dos dois poetas que se encontra aberta à leitura pública na obra *Carlos & Mário* (2002), organizada pela pesquisadora Lélia Coelho Frota e composta das anotações de Silviano Santiago e do próprio Carlos Drummond, a fim de investigar a trajetória literária paralela dos autores das epístolas. Para a abordagem do valor da escrita de cartas, serão citados vários autores que abordam o tema e garantem a investigação sobre o gênero epistolar.

Nossa dissertação abordará, em um primeiro momento, alguns aspectos da fundamentação teórica que discute o gênero epistolar, privilegiando o estudo da correspondência trocada entre escritores. Dividimos esse capítulo inicial em três seções: no primeiro subcapítulo, nos valeremos das ideias de Michel Foucault para tratar da prática da escrita de si e de uma das suas modalidades de registro pessoal, a correspondência, que funciona como um instrumento de atuação recíproca, frequente desde a época clássica. No segundo subcapítulo, apontaremos os posicionamentos críticos sobre o discurso epistolar na literatura, considerando as reflexões de Matildes Demétrio dos Santos, que confere à carta o valor de documento; de Sophia Angelides, que discute sobre a relação da carta com a literatura, apoiada nas cartas de escritores russos; e de Eneida Maria de Souza, que possibilita um enquadramento teórico-metodológico para tratar a correspondência de escritores pelo viés da crítica biográfica. Na terceira seção, enfocaremos a correspondência entre escritores modernistas, servindo-nos das proposições de Silviano Santiago e de Marcos Antonio de Moraes, além de outros teóricos que estudam a troca epistolar no Modernismo.

Em um segundo momento, direcionaremos nossas investigações para a personalidade literária de Mário de Andrade, abordando em duas subdivisões a plataforma teórica do poeta. Inicialmente, mostraremos o ponto de vista do poeta paulista sobre o papel da correspondência, respaldados pelas análises de Marcos Antonio de Moraes. Depois,

examinaremos os projetos estéticos marioandradianos, tais como eles se projetam nas cartas, desta vez pelo viés das ideias de João Luiz Lafeté acerca das “máscaras poéticas”. Faremos, nesse segundo segmento, uma leitura cruzada das cartas de Mário e de suas obras poéticas e seus manifestos, além de pincelarmos as cartas drummondianas para o enriquecimento da análise.

Concluindo nossa dissertação, reuniremos na última parte do trabalho dois segmentos que priorizam dois importantes aspectos das cartas de Mário de Andrade e Carlos Drummond: o diálogo intelectual e os afetos literários trocados no intercâmbio epistolar entre São Paulo e, na maioria das vezes, Minas Gerais. No primeiro bloco, traçaremos o perfil passadista de Carlos Drummond no início da troca epistolar, enfatizando os benefícios intelectuais que cada um dos correspondentes recebeu nesse processo de doação compartilhada, além da relação de amizade oferecida pelas linhas epistolares, apresentando as cartas que guardam o testemunho de ambos os poetas. No último bloco, encerrando a dissertação, mostraremos a transformação literária do poeta mineiro evidenciada na obra *Alguma poesia*, comprovando, com o auxílio de John Gledson, a influência exercida por Mário de Andrade na construção do processo poético do primeiro Drummond.

A escolha das missivas como instrumento de investigação se deu pelo fato de, até pouco tempo, a correspondência ser considerada um texto precíval, de mero valor testamentário, ficando desfavorecida de seu teor documental, biográfico e crítico pela crítica literária. Todavia, quando os estudiosos se aprofundaram nas leituras das cartas de uma maneira geral, se surpreenderam com os conteúdos que tinham em mãos. Perceberam que muitos fatos e reflexões poderiam ser desvelados ao conhecimento público com a divulgação das cartas, e que, por outro lado, muitas personalidades seriam desnudadas diante de seus leitores; ou seja, um material até então “escondido” passaria a ser exposto. Acerca dessa “revelação”, questionamos: é possível considerarmos o conteúdo epistolar como um documento de valor histórico? Até que ponto as cartas deixam de ser relatos biográficos para se tornarem um objeto literário de investigação para o estudo da literatura?

Ainda nesse aspecto, a carta suscita uma curiosidade, no que tange à sua proximidade com o texto ficcional. Primando por um conteúdo cujo foco é a realidade em suas múltiplas variações, em muitas correspondências, por vezes, pode ser notada a manipulação do gênero epistolar, tornando-o difuso dentro dos limites daquilo que normalmente conhecemos por carta. Em muitos relatos da gigantesca epistolografia marioandradiana, por exemplo, a sua escritura circula a meio caminho do prosaico e da literatura, permitindo que os diálogos epistolares que suscitam apresentem uma naturalidade “falsa”, construída, proveniente das

encenações que direcionam a escrita. Nesse momento, indagamos: seria a carta um espaço de encenações?

A importância deste trabalho se justifica na ótica de Silviano Santiago: o convite à violação das correspondências de ambos os autores sugere um desnudamento de suas personalidades e promove uma abertura do campo literário dos modernistas, para que haja uma aproximação das “grafias de vida” de Carlos e de Mário. Além disso, o estudo de suas cartas, além de assinalar a importância social e política dos escritores para o seu tempo, sacia a curiosidade intelectual das novas gerações, fato esse que faz surgir até os dias de hoje, publicações que discutem a vida e obra dos dois poetas.

Lembramos que, no caso de Mário de Andrade, foi lançada neste ano de 2015 a sua biografia *Eu sou Trezentos*, do pesquisador Eduardo Jardim, em homenagem ao 70º aniversário de morte do nosso poeta paulista. Essa obra discute intensamente os momentos vividos por Mário de Andrade desde o seu nascimento, em 1893, até o seu falecimento precoce em 1945. No entanto, o biógrafo dá um enfoque maior, com relação a dados e informações sobre o poeta, para os anos de 1917 até 1938, período que abrange os momentos que antecedem a Semana de Arte Moderna, nos quais Mário aparece como “agitador”, chegando até o final de 1937, quando Mário começou a perder todo “vigor”. Segundo Jardim, “nesses vinte anos, ele [Mário] foi a figura central da vida intelectual do país. Nenhum escritor, nunca mais, teve como ele tanta importância como artista, como formulador de uma interpretação do Brasil e como animador cultural” (JARDIM, 2015, p.12).

A obra de Eduardo Jardim ilumina a trajetória marioandradiana como poeta e pensador, e mostra que as ideias do poeta paulista permanecem vivas e atuantes, podendo alimentar, ainda, muitas rodas de discussões literárias, por serem inesgotáveis os assuntos que as permeiam. Prova dessa riqueza e atualidade é o fato de que Mário de Andrade será o escritor homenageado da 13ª edição da FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty – de 2015.

1 CARTAS DE AMIGOS: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ESCRITORES

A escrita de si é uma das tradições mais antigas do Ocidente. Da Antiguidade até hoje, essa forma de produção da subjetividade delinea a noção de sujeito, contribuindo especificamente para a formação do indivíduo e para a sua *performance* de atuação. A tradição desse tipo de representação de si é tão enraizada que dela surgiram diferentes modalidades de relatos que exploram diretamente o ponto de vista da consciência do sujeito, como as autobiografias, as memórias, os diários e as cartas, dentre outras, que expõem o contorno da interioridade do eu pensante, aquilo que é pessoal e particular, mas que, no entanto, se instala no limiar incerto entre o público e o privado, quando é revelado.

Entre esses escritos íntimos, destaca-se a correspondência, prática comunicativa secular que durante muito tempo reinou absoluta entre os veículos de comunicação, perdendo seu posto triunfante apenas com os avanços tecnológicos da era moderna. Inicialmente escrita à mão em papel pergaminho, a carta atravessou épocas e espaços e cumpriu as mais diversas funções, tendo ainda a habilidade de tornar próximo aquele que se encontrava distante fisicamente. Podia relatar amenidades, fatos do dia a dia, bem como tratar de assuntos amorosos, dos desejos mais secretos ou de ambições coletivas, chegando até a abordar as transformações culturais e históricas que ditavam o comportamento dos homens. A carta, em seus múltiplos assuntos, variava sua função de acordo com o interesse dos interlocutores que estavam em cena e com a ocasião temporal e cultural em que viviam.

Dessa forma, a carta acabou encontrando seu lugar dentro do campo da literatura, porque, diante da riqueza de material que algumas missivas comportam, elas suscitam inúmeras possibilidades de leitura e interpretação. As cartas trocadas entre amigos, por exemplo, mostram uma escrita que versa sobre o *eu* e permitem o debate e a teorização sobre determinados temas que, muitas vezes, são registros vivenciais dos próprios autores sobre assuntos ligados às transformações ocorridas no âmbito pessoal e no contexto social e político do país, chegando a se oficializarem como uma espécie de texto documental devido à relevância dos assuntos, ideias e discussões que ali se apresentam. Quando esses amigos são escritores ligados à arte da literatura, suas cartas tornam-se palco de significativos debates sobre o próprio fazer literário. Voltados para o outro e para si mesmos, ambos os missivistas doam-se a uma escrita confessional, de autoconhecimento, na qual tecem perfis e registram memórias, articulando vida e obra no exercício do texto.

É justamente devido aos mais diversos significados e funções que se sobrepõem na troca epistolar que o gênero carta assume uma feição híbrida, o que leva os estudos literários a considerá-la uma fonte inesgotável de pesquisa, já que, muitas vezes, a carta tem uma dimensão documental e, ao mesmo tempo, literária e até ficcional. Sobre essa abrangência e essas múltiplas dimensões do gênero epistolar, a pesquisadora Matildes Demétrio dos Santos admite que a carta foge a qualquer tipo de categorização crítica, por apresentar um conteúdo ilimitado. E a estudiosa pontua: “De todos os gêneros em prosa a carta é o mais difícil de ser enquadrado, pois sua feição verbal é múltipla e participa da natureza de outros gêneros, como o diário, a autobiografia e o memorialismo” (SANTOS, 1998, p.15).

Neste capítulo, apresentaremos algumas discussões que envolvem a escrita das cartas, as afinidades eletivas entre escritores e os desdobramentos que esse veículo possibilita investigar no âmbito da literatura brasileira. Embora tenham sido trocadas por inúmeras personalidades da nossa literatura desde o século XIX, dentre as quais se destaca Machado de Assis, o ápice da circulação das correspondências entre escritores ocorreu durante o século XX, dos anos 20 aos 40, pois, nesse período de intensa discussão das propostas e do projeto – estético e ético – modernista, as cartas mostraram-se como um dos veículos privilegiados para o inflamado debate de ideias, de convicções e de questionamentos acerca do fazer literário.

Sendo assim, apresentaremos em três subcapítulos alguns argumentos que proporcionem a reflexão sobre a complexa natureza da carta como instrumento de investigação no âmbito da literatura. Iniciaremos com uma breve exposição da tradicional conceituação da “escrita de si” sob a perspectiva foucaultiana, inspirada nos autores da Antiguidade clássica e em personagens como Plutarco e Sêneca, a fim de apontarmos as estratégias dessa escrita “etopoiética”, na acepção do estudioso francês; depois, trataremos de algumas abordagens críticas que reconhecem na carta três dimensões valorativas de estudo: a documental, a literária e a biográfica. Com efeito, esses aspectos conceituais servirão de base para delinear, por último, o contexto das relações epistolares desenvolvidas pelos escritores modernistas e, em especial, pelos escritores que compõem o nosso *corpus*: Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, em sua correspondência.

1.1 A escrita de si: a correspondência

Os estudos do filósofo Michel Foucault mostram que o trabalho da escrita do *eu* sobre si mesmo está associado a duas projeções do pensamento. Uma delas se mostra quando o sujeito medita e depois escreve suas considerações sem fazer uma releitura do que expôs, lançando-se no exercício da escrita de modo linear; outro meio de projeção ocorre quando o indivíduo, após meditar sobre suas ideias, as anota, fazendo um movimento constante de revisão de si próprio durante o processo de cada anotação; ou seja, ele escreve, relê o que escreveu e volta a meditar, movimentando-se, assim, de maneira cíclica. Em ambas as práticas, “a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda *askesis*” – o treinamento de si –, e possibilita, por meio desse treino, que discursos sejam elaborados, recebidos e reconhecidos como verdadeiros e como atos da razão (FOUCAULT, 2006, p.134).

Partindo da ideia de que a escrita de si possibilita o treino de si mesmo, Michel Foucault a ela atribui uma função etopoiética, encontrando em Plutarco essa expressão; assim, Foucault considerou a escrita de si como um “operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2006, p.134). Poderíamos, portanto, supor que a escrita de si carrega a intenção subjetiva do sujeito, a sua enunciação e a sua revelação.

Sob a inspiração da ética aristocrática da Antiguidade, o filósofo francês apontou duas formas de registros etopoiéticos para a constituição da prática escritural, frequentes na época clássica: os *hypomnemata*, que se assemelhavam a cadernos pessoais, nos quais o indivíduo registrava citações ou fragmentos de obras lidas, ações testemunhadas, relatos ou debates ouvidos, constituindo, deste modo, uma “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” que serviriam de guia para suas condutas (FOUCAULT, 2006, p.135). Como um material ao qual se poderia recorrer para a subjetivação do discurso, os *hypomnemata* não devem ser entendidos como diários íntimos, pois não constituíam uma narrativa de si mesmo, já que o movimento que visavam efetuar era o inverso da confissão; buscavam “captar o já dito; reunir aquilo que se pode ouvir e ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 2006, p.137).

A outra modalidade de registro apontada por Foucault eram as correspondências, alvo de nosso interesse, que constituíam – e ainda constituem – o meio de comunicação, com alguém que muito se estimava, das revelações sobre as perdas e ganhos cotidianos, na intenção de receber em troca a condenação ou aprovação por suas declarações, ou apenas transmitir bons exemplos a serem seguidos.

Como uma forma representativa da estética da existência, a modalidade de escrita pessoal da correspondência mostra-nos que o indivíduo que se oferece ao outro pelas cartas,

as quais não se fecham em si mesmas, se autorrevela e atenua sua solidão. Como um movimento interno da alma, e sem o constrangimento da presença alheia, aquele que exercita a escrita de si exerce o ofício de superação, quase que confessional, dos seus demônios interiores, das inquietações que atormentam seus pensamentos. Pois, ao escrever, o indivíduo exerce um “adestramento de si por si mesmo”, já que exercita a escrita para si e para o outro, aliviando suas próprias tensões, sua consciência e se preparando para a realidade (FOUCAULT, 2006, p. 132).

Mesmo quando se trata de uma escrita feita de outras escritas ou quando a escrita é elaborada para a leitura e cumplicidade do outro, ela provoca a redenção do espírito do sujeito que a ela se entrega, bem como do sujeito que a lê, no caso da correspondência. Lembremos as palavras de Foucault, quando o teórico relembra os argumentos de Sêneca sobre a dupla função da correspondência:

Quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer. A carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe (FOUCAULT, 2006, p. 145).

De fato, a correspondência possui funções que implicam uma introspecção, afetando tanto o sujeito que escreve quanto o seu destinatário: ela transforma quem a redige, atua sobre quem a lê e torna presentes ambos os correspondentes. Permeado por inúmeros assuntos – desde as banalidades corriqueiras do dia a dia do seu autor até as notícias mais íntimas ou de saúde –, o exercício do exame de consciência é articulado passo a passo, como um desdobramento do pensamento que desentranha os movimentos mais ocultos da alma. Afinal, “escrever é (...) mostrar-se, dar-se a ver” (FOUCAULT, 2006, p. 150).

Ressaltada a funcionalidade da carta como instrumento de atuação recíproca sobre os correspondentes, continuaremos apontando como as missivas atuam sobre aquele que escreve e sobre o destinatário das mesmas. Essa dupla função da carta, de atuar em si e no outro, pode ser observada claramente nas missivas trocadas pelos escritores modernistas brasileiros; porém, antes de darmos enfoque a essas missivas, vale levantarmos alguns posicionamentos críticos relevantes sobre o papel da correspondência no universo da literatura.

1.2 O discurso epistolar na literatura: posicionamentos críticos sobre a correspondência

Não há dúvida de que a correspondência foi, ao longo dos séculos, um veículo imbatível no campo da comunicação, tanto encurtando distâncias entre correspondentes que pouco se viam, como também mantendo a relação entre os mais próximos. Cruzando terras e mares, a carta chegava ao seu destino, circulando soberana por entre as poderosas decisões que ocorriam em muitos salões e reinos do mundo. Mas, apesar de a tecnologia moderna quase extingui-la totalmente do circuito comunicativo, a carta sempre cumpriu a necessidade de comunicação e manteve-se atual na medida em que suas linhas decifram ambos os correspondentes e fornecem vestígios e marcas que possibilitam a compreensão de um momento histórico.

Com discursos estrategicamente elaborados, as cartas, quando envolvem um terceiro participante, ao serem difundidas publicamente pelas edições e publicações ou pela própria leitura clandestina, colocam em xeque questões éticas sobre o que deve ser público e o que deve ser privado, pois, além de aguçarem a curiosidade desse novo leitor, o tornam testemunha de fatos e vivências de uma época. A partir desse compartilhamento, do desvio de destinatário e destino, a carta pode suscitar diferentes abordagens críticas, tornando-se, portanto, um terreno fértil para a pesquisa no rico universo da literatura.

Matildes Demétrio dos Santos, na obra *Ao sol carta é farol* (1998) – cuja abordagem abre um leque de possibilidades para a análise das cartas trocadas entre escritores, principalmente quando um deles é Mário de Andrade –, desloca o objeto da crítica literária para as correspondências, resgatando o discurso epistolar como documento e conferindo-lhe estatuto histórico. Para a estudiosa, mesmo a carta sendo considerada até pouco tempo um texto “perecível e relativo (...) sepultado como relíquia testamentária”, quando tem acionado o seu dispositivo de leitura, surpreendentemente, “ilumina fatos e acontecimentos, desrecalca impressões, deixa entrever sentimentos, revela experiências e idiossincrasias com acuidade de um aparelho de raio x” (SANTOS, 1998, p.15).

A pesquisadora seleciona algumas correspondências de grande prestígio para a literatura e que se destacaram por refletir o contexto temporal no qual circulavam. Matildes Demétrio traça, então, um percurso histórico-literário da epistolografia mundial, privilegiando o intercâmbio epistolográfico no Brasil desde os tempos coloniais até o século XX.

A pesquisadora inicia seu estudo ressaltando os primeiros escritos que relatam precisamente o processo de achamento das terras brasileiras, como a *Carta* de Pero Vaz de

Caminha a D. Manuel. A teórica enfatiza que tal carta, em 1500, ganhou um valor de documento datado, como se fosse uma certidão de nascimento, quando o escrivão da aventura ultramarina revelou ao colonizador português dados históricos e acidentais do Brasil, as primeiras impressões que colhera do homem aqui encontrado e da nossa natureza. Além dessa missiva original e introdutória, Matildes também aborda as cartas de outros missionários que vieram para o Brasil no século XVI, como José de Anchieta, que também imprimiu um valor documental às “cartas-relatórios” enviadas a Portugal com descrições paradisíacas e informações pouco positivas sobre a sociedade primitiva e antropofágica brasileira (SANTOS, 1998, p.77).

Durante o século XVII, a atividade epistolográfica, segundo a pesquisadora, ficou a cargo do Padre Antonio Vieira, que, com extrema agilidade linguística, recheada de metáforas, alusões e epítetos ora transparentes, ora enigmáticos, utilizou as cartas diplomáticas para delatar ao Rei de Portugal a exploração que sofria diariamente o povo oprimido das terras brasileiras. Com uma fala epistolar que “vibra uma linguagem de grande força persuasiva”, Vieira manifestou sua indignação contra a imoralidade política que imperava na Colônia por meio de missivas autênticas e, de fato, documentais (SANTOS, 1998, p.84).

Já no século XVIII, Matildes aponta as *Cartas chilenas*, com suas intenções satíricas, como documentos/panfletos de crítica social que denunciavam as façanhas e desmandos dos maus governantes das Minas Gerais. Com um conteúdo oposto ao dos viajantes e missionários, as *Cartas* buscavam tornar visível a corrupção que dominava a política.

No século XIX, época da rota epistolográfica do Romantismo, Matildes destaca tanto a correspondência de José de Alencar como a de Machado de Assis, além de outros missivistas. Cada um a seu modo, uns mais politizados, outros mais intimistas e reservados, esses missivistas anteciparam, com suas intensas discussões literárias, a mania epistolográfica que será a função ativa do escritor Mário de Andrade no século posterior.

Com efeito, o excelente trabalho de Matildes Demétrio sobre o quadro epistolográfico brasileiro serve de exemplo para que tomemos por sólida a teoria de que as correspondências tornam-se um significativo instrumento de pesquisa após serem publicadas, adquirindo “valor e estatuto de um documento histórico, pois a escrita das cartas registra muitas das transformações profundas da história política e literária” de várias épocas (SANTOS, 1998, p. 17).

Além desse posicionamento crítico sobre o gênero epistolar que prioriza o seu valor como “documento”, é possível apontar outras perspectivas sobre o papel da correspondência no âmbito da literatura.

Um posicionamento que merece destaque é o da estudiosa Sophia Angelides, em seu estudo sobre a correspondência do autor russo Tchékhov, intitulado *Carta e Literatura* (1979). A pesquisadora levanta a discussão sobre a relação da carta com a literatura e o tipo de leitura que a correspondência suscita, “por julgar que as cartas de um escritor podem ser objeto de fruição estética, embora de caráter bastante peculiar, em que o literário e o extra-literário se alternam” (ANGELIDES, 1979, p. 14). Assim, a autora enfatiza:

Se, de um modo geral, as cartas de um escritor constituem fragmentos valiosos que refletem a personalidade do seu autor, o seu ambiente e as circunstâncias que envolveram seu trabalho criativo, a correspondência entre escritores pode adquirir uma dimensão especial, porque nela se realiza um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se confrontam e, com frequência, são discutidos problemas diretamente ligados à criação literária (ANGELIDES, 1979, p. 13).

Após apresentar sua posição, Angelides reflete: a carta pode ser considerada e lida como uma obra ou fragmento de literatura? Ou constitui apenas um material auxiliar para o conhecimento do autor da carta? Ela também assinala que a prosa epistolar, num determinado momento da história literária – na Rússia, este fato ocorreu a partir da segunda metade do século XVIII até o início do século XIX – “adquiriu a configuração de gênero literário independente” (ANGELIDES, 1979, p.15). Em seguida, ela pergunta: “Como justificar esse fenômeno, ou seja, que num determinado momento da história literária a prosa epistolar tenha assumido uma posição de tal relevância, tornando-se mesmo um gênero literário independente?” (ANGELIDES, 1979, p. 16). Para responder a tal questionamento, a teórica busca respaldo em outros autores e estudos sobre cartas, apresentando visões diferenciadas sobre a correspondência – ora como uma produção literária, ora apenas como um documento ou registro histórico.

Primeiramente, Sophia Angelides apoia-se na teoria de Iúri Tinianov, que justifica o deslocamento da carta para o centro da literatura com base na dinâmica do fato literário, na construção verbal dinâmica que a literatura apresenta. O crítico usa o exemplo da correspondência russa do século XVIII, chamando a atenção para o interesse que surgiu por esse tipo de texto entre os leitores da época. De acordo com Tinianov, na primeira metade do século XIX a carta pertencia à vida social: fazia empréstimos ao literário, mas não era um fato literário. O gênero predominante era a ode grandiloquente. Com o desgaste desse gênero e

com o interesse pela prosa e pelos gêneros menores, a carta passa a adotar uma “forma familiar”, nela introduzindo-se minúcias e procedimentos estilísticos contrapostos aos recursos grandiosos da primeira metade do século. “A carta, antes apenas documento, desloca-se para o próprio centro da literatura” (ANGELIDES, 1979, p. 17).

Em contrapartida à análise da carta como produção literária, Angelides apresenta a argumentação de Käte Hamburger, estudiosa que defende um posicionamento oposto ao de Tinianov. Segundo Hamburger, “a carta é sempre um documento histórico que testemunha sobre uma pessoa individual” (HAMBURGER *apud* ANGELIDES, 1979, p.19). Dessa forma, mesmo em se tratando de uma carta recheada de lirismo, o sujeito da enunciação – o autor da carta – será sempre histórico e não lírico, e sua linguagem estará a serviço da comunicação informativa.

Em vista desses dois posicionamentos críticos, Angelides encontra um possível meio termo para posicionar a correspondência epistolar, pelo enfoque de Roman Jakobson, quando este admite que são tênues os limites entre aquilo que chamamos de obra literária e aquilo que não seria uma obra literária. A teórica constata: “Jakobson observa que um artista finge quando anuncia que vai escrever *verdade* em lugar de *poesia*, ou quando afirma que determinada obra é pura invenção. A poesia e o diário podem representar dois níveis semânticos de uma mesma experiência” (ANGELIDES, 1979, p.20). O linguista, ainda de acordo com a pesquisadora, faz um paralelo entre um poema e uma carta de um poeta famoso, afirmando que ambos são – como na linguagem de um cineasta – duas tomadas diferentes de uma mesma cena.

Angelides continua esclarecendo o posicionamento de Jakobson: “a carta pode atuar literariamente tanto quanto o texto de um poema, desde que nela esteja presente a função poética” (ANGELIDES, 1979, p.23). A pesquisadora observa que o grau de lirismo ou os elementos estilísticos, acrescentados a um texto, a princípio categorizado como não literário ou como uma escrita de testemunho pessoal, são aspectos que variam a intensidade da função poética, permitindo, portanto, a fruição estética do referido texto. Apropriando-se da explicação de Jakobson, Angelides conclui:

Embora numa carta a descrição de uma paisagem, o relato de um acontecimento, de uma vivência, a expressão de um sentimento, tenham o cunho de veracidade, da não-ficção, porque seu sujeito-de-enunciação é histórico, o material linguístico é submetido ao crivo altamente seletivo do escritor, que recria a sua experiência pessoal (ANGELIDES, 1979, p.23).

A posição estabelecida por Jakobson e defendida por Sophia Angelides, a qual confere à carta um aspecto particular, uma mistura entre documento informativo e texto literário, proveniente da alternância entre a comunicação não literária e a linguagem literária, apresentada pelo próprio texto, encontra sintonia com a correspondência entre escritores. Nessa correspondência, segundo a pesquisadora, deve-se levar em conta a participação relevante do destinatário, que atua de modo fundamental no discurso epistolar, bem como o assunto tratado e a situação na qual os autores se encontram. Estes são elementos decisivos para avaliar as múltiplas facetas da carta, discriminadas por Angelides: há cartas que têm valor documental, outras têm valor estético e outras, ainda, têm valor estético-documental.

É nessa faixa que abrange o documental e o estético que os missivistas escritores estabelecem suas visões de mundo e discutem temas sobre o fazer literário. Sobre esse aspecto, Sophia Angelides ressalta a observação de Georg Lukács, segundo o qual

os problemas mais íntimos da criação artística podem ser melhor compreendidos através dos testemunhos imediatos dos grandes artistas, ou seja, através de suas cartas, diários íntimos etc. Os problemas mais importantes e teoricamente mais difíceis, como, por exemplo, o da transposição artística do conteúdo oferecido pela vida imediata, aparecem (nesses testemunhos) sob um aspecto concreto, organicamente ligados à criação (ANGELIDES, 1979, p.26).

O que se tem, de fato, por meio da correspondência trocada entre escritores, é uma verdadeira estamparia da vida, tecida de carta em carta, por linhas e mais linhas. A cada destinatário, o texto da carta exige um *eu* que se desdobra em outros pelo desejo de contar-se constantemente e de contemplar-se a si mesmo no espelho da caligrafia na folha em branco. Como um espaço narcisístico, de contemplação de si e do outro, a carta é o lugar em que as ideias pessoais se proliferam, em que se tecem ensaios sobre o *eu* e sobre o outro, além de ensaios sobre questões pertinentes ao próprio universo da escrita e da literatura. Dessa forma, as cartas deixam de ser simples relatos biográficos e extrapolam seus limites, passando a ser um objeto de investigação literária.

Depois de Sofia Angelides nos fornecer subsídios para responder às questões sobre a abrangência do gênero epistolar em relação à obra de um escritor, finalizamos estas apreciações sobre a correspondência com as diretrizes da pesquisadora Eneida Maria de Souza. No artigo “Notas sobre a crítica biográfica”, a estudiosa ajuda-nos a pensar em um enquadramento teórico-metodológico para tratar a correspondência de escritores pelo viés da crítica biográfica, sendo esta uma tendência atual da crítica literária que “possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da

construção de pontes metafóricas entre fato e ficção” (SOUZA, 2002, p.111). Quando estamos lidando com textos que operam no limite entre a confissão da experiência e a sua reelaboração imaginária e ficcional, podemos utilizar a crítica biográfica. Nas palavras da pesquisadora:

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção (SOUZA, 2002, p.111).

Nesse sentido, de acordo com Eneida, ao ler as cartas sob o viés da crítica biográfica, métodos de construção e consagração do escritor são particularizados, além de sua própria inserção no universo da literatura. A crítica biográfica também permite a “reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época” (SOUZA, 2002, p. 112).

Apresentadas algumas possíveis dimensões do gênero epistolar, discorreremos a seguir sobre as relações epistolares entre personalidades literárias dos anos 20, 30 e 40 do século XX, época em que foi intensa a troca epistolar entre os escritores modernistas. Assim, analisaremos como uma escrita tão singular e, a princípio, privada, desdobra-se em um espaço de intensas indagações estéticas e éticas, transformando-se num lugar em que se discutem os temas mais candentes do projeto modernista. Apontaremos também como a correspondência entre os intelectuais daquela época revela alianças e diferenciações no campo do pensamento, mantendo ainda os laços de amizade entre os missivistas.

1.3 A correspondência entre escritores modernistas

Acredita-se, hoje, que os textos literários, depois de escritos e publicados, pertencem ao legado das artes, e conseqüentemente, a nós, leitores. Acabada a leitura de uma obra, deixamos que ela inscreva em nossa memória sua marca, e dela passamos a tomar posse, destituindo o autor da posse exclusiva de seu texto. Provido de imaginação e de boa crítica, o leitor assume o julgamento do que foi lido por conta própria e apropria-se das palavras do

escritor, como se elas fossem suas por direito. Tal processo também se mantém quando nos referimos às correspondências trocadas por escritores consagrados da nossa literatura.

Em uma apreciação inicial, sabemos que toda carta escrita e endereçada possui um caráter confidencial, justamente por pertencer ao campo da privacidade, não podendo, portanto, ser violada por terceiros. No entanto, quando se trata de correspondentes póstumos, que têm seus escritos íntimos divulgados e publicados com a permissão dos seus herdeiros, o público se coloca como *voyeur* e, audaciosamente, viola o lacre do sigilo sem nenhum constrangimento, adentrando na intimidade dos autores desses manuscritos, para comungar com eles, mesmo que tangencialmente, suas trajetórias pessoais.

Aguçado pela curiosidade e pela necessidade de uma investigação mais precisa e dinâmica, o pesquisador literário faz uso das correspondências particulares de escritores para que, ao lê-las, consiga examinar e, talvez, desmistificar construções culturais que foram projetadas sobre alguns intelectuais da literatura brasileira. O espaço dialógico das correspondências revelará lados íntimos e inusitados de figuras conhecidas do nosso universo cultural, bem como apresentará uma rica e substanciosa análise do momento histórico do país. Da soma desses aspectos nasce o interesse por discutir e refletir sobre tal meio comunicativo. Antes, porém, de analisarmos o processo de construção das relações epistolares entre escritores, justificaremos a utilização desse veículo por meio de algumas considerações críticas elaboradas por renomados estudiosos da correspondência.

Segundo Silviano Santiago, no excelente ensaio “Suas cartas, nossas cartas”, a leitura das cartas escritas aos companheiros literários, bem como a de diários íntimos, tem pelo menos dois objetivos dentro do campo da teoria literária. Um deles visa “a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto ou romance), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética” (SANTIAGO, 2002, p. 10). A publicação das missivas de escritores põe abaixo o “para ti”, já que o público passa a compactuar com as experiências pessoais e estéticas de cada correspondente. Os afazeres literários e cotidianos dos escritores ou as dores e as angústias de mentes tão brilhantes são apresentadas ao leitor de maneira expressiva, e, ao ler as cartas, este último passa a ser cúmplice da intimidade construída entre amigos.

Como outra utilidade que justifica a leitura das correspondências entre escritores, argumentada por Silviano, tem-se o fato de a carta aprofundar o conhecimento histórico e estético do período literário em que se situam as missivas. O leitor das cartas publicadas

poderá absorver as experiências vividas por cada correspondente e, assim, passar a ter uma nova interpretação da época literária que é descrita.

Outro estudioso que enfatiza a importância das cartas entre escritores como fonte fecunda de exploração pelo pesquisador é o professor Marcos Antonio de Moraes. No artigo “A epistolografia de Mário de Andrade”, texto sobre a memória da criação deste autor, o teórico afirma que o estudo da correspondência admite três principais veios de análise. O primeiro deles busca recuperar na carta confidências e impressões que possibilitem definir o perfil biográfico do escritor e ajudem a compreender os meandros da criação de sua obra; a segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar intenta apreender a movimentação que circula nos bastidores da vida artística de um determinado período; e o terceiro viés interpretativo procura ver as correspondências como um espaço em que se encontram fixadas as fases da criação de uma obra artística. Nas palavras de Moraes, as cartas são como um

“laboratório de criação”, capaz de documentar a gênese e as diversas etapas de elaboração de um texto literário, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica da obra, favorecendo, muitas vezes, uma reelaboração desse texto. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica do texto literário. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras”, busca captar o desenho de um ideal estético, quando examina a lógica dos processos da criação a partir de elementos caoticamente dispersos na correspondência de um escritor (MORAES, 2007, p.65).

Ambos os estudiosos, portanto, justificam a análise das correspondências entre escritores como um material relevante tanto para o conhecimento do autor, quanto para os mais variados aspectos relacionados com a sua obra e o seu ambiente social. A leitura das missivas, em seu conjunto, permite-nos perceber elementos artísticos e poéticos de ambos os correspondentes.

É certo que o discurso epistolar pressupõe um pacto de sinceridade entre os interlocutores, que é exigido pelo fato de ambos estarem sob a mira do outro. Com seus contratos bem definidos, as trocas de opiniões sobre suas produções artísticas e o compromisso estabelecido pelo diálogo franco colocam em evidência a ação compartilhada. Tais parceiros epistolares se abrem mutuamente ao debate e retratam com veemência seus pensamentos ideológicos e estéticos, além do momento histórico em que vivem.

Matildes Demétrio, entretanto, esclarece que há limites para o pacto de sinceridade entre os escritores, chamando a atenção para o respeito mútuo que existe na troca epistolar. As sugestões, tanto doadas quanto recebidas, pressupõem uma censura prévia que impede

extrapolar o bom senso, pois “o missivista, por mais que se perca nos labirintos do eu, respeita o pacto com seu interlocutor” (SANTOS, 1998, p.290).

Levando em consideração a pluralidade de histórias, sensações e pensamentos presentes dentro do repertório íntimo e variado das epístolas, além da dimensão factual, verídica e documental do tempo que elas concentram, ressaltamos aqui a correspondência dos escritores modernistas como uma fonte vasta de pesquisa. Conforme Rosangela Rangel afirma em sua dissertação, a escolha desse período se dá devido ao fato de tais cartas desempenharem “um papel extremamente importante como campo experimental de discussões estéticas e inovações estilísticas” e conterem “comentários sobre a vida social, exposições de ideias, de sentimentos, de convicções políticas” (RANGEL, 2014, p.21).

As cartas trocadas durante um período histórico tão polêmico e que marcou o século XX conseguem englobar várias características do gênero epistolar, que vão desde um simples relato às notícias de extrema importância sobre a referida época. Possuem as marcas das cartas de amizade, com um tom informal de conversa íntima, mas, simultaneamente, se classificam como um documento crítico e de valor estético inestimável. Foi considerando esse contexto revolucionário do movimento modernista que os artistas que o viveram encontraram na escrita epistolográfica um espaço estratégico para o debate e a formulação de seus pensamentos e ideais. Como são ligadas à ordem privada das emoções, as cartas dos intelectuais modernistas “constroem laços entre o sujeito amoroso e o intelectual, entre o sonho e a vigília, razão e sensibilidade”, relações que se articulam e tornam a amizade um fenômeno social (VELOSO, 2007, p.205). Assim, de acordo com o momento histórico, cada uma das amizades epistolares construídas na modernidade ganhou configurações distintas referentes à sua época. Uma vez que compõem um cenário instigador, podemos encontrar nelas desdobramentos que ainda não foram discutidos de modo mais intenso pela historiografia modernista.

Dentre muitas que circulam nos acervos literários, a correspondência ativa e passiva do polígrafo Mário de Andrade afirma-se de modo singular na epistolografia brasileira, como rica serra de conhecimento artístico. Entre os inúmeros contemporâneos aos quais o paulista se entregava prazerosamente, consagram-se nomes assíduos como o de Manuel Bandeira, guia e amigo de atuação intelectual, e Carlos Drummond de Andrade – alvo de nossa pesquisa –, ilustre discípulo de longa parceria. Além desses destinatários, Mário também mantinha o diálogo epistolar com Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Sérgio Milliet, só para citar algumas das muitas testemunhas selecionadas por ele para que compactuassem do seu processo enunciativo e de sua frente de ação na sedimentação do projeto modernista no Brasil.

Matildes Demétrio define estrategicamente o lado doutrinário do autor de *Paulicéia desvairada*:

Na tarefa de difundir o credo modernista, Mário de Andrade é o porta-voz de uma verdade literária que precisava ser conhecida e disseminada com urgência. Suas cartas, nos primeiros anos do Modernismo, são pontas de lança na luta pela renovação artística. Elas fremem de impaciência, são combativas, históricas, polêmicas e de excepcional poder de comunicação. Nelas, exibe-se um missivista ansioso em debater os problemas de seu tempo e resolutamente envolvido no desejo de fixar novos rumos para o desenvolvimento e progresso da cultura brasileira (SANTOS, 1998, p. 233).

Mário de Andrade conseguiu criar laços intelectuais e afetivos por meio da sua extensa rede epistolar. E foi por meio dessa rede que os ideais de renovação circularam e as afinidades eletivas se reativaram e deram um impulso original ao movimento modernista brasileiro.

Cartas são instrumentos que desencadeiam trocas, adesões e sociabilidades; portanto, tanto poderia se dirigir a “Carlos ou a Murilo ou a Manuel” que a abertura de Mário seria a mesma, pois a amizade norteava o teor epistolar (SANTIAGO, 2002, p.11). Apenas surgiriam pequenas variações da vaidade artística do escritor, variações da “sensibilidade datilográfica”, como ele próprio qualificava a caligrafia; afinal, Mário mostrava-se como queria para cada um deles, com as sutis encenações contidas nas palavras de um “fingidor”.

As cartas de Mário de Andrade são verdadeiras aulas de literatura. Com o contemporâneo Drummond, inclusive, as missivas ofertadas “fornecem evidências vitais sobre a amizade entre os dois poetas, e até nos dizem algo da visão que tinham dessa mesma amizade. Nelas, vê-se que a influência teve sua maior intensidade depois do encontro em 1924” (GLEDSON, 2003, p.59). A troca epistolar entre Mário e Drummond, apesar da forte atuação do poeta paulista, que constantemente se oferecia ao olhar do seu correspondente, compartilhando com ele a sua consciência e as suas criações artísticas e o alimentando com suas qualidades, foram como lições de vida, de afeto e de generosidade. O próprio mineiro, quando divulgou e publicou as cartas recebidas de Mário no livro *A lição do amigo*¹ – contrariando o gosto do paulista, que não queria que seus relatos pessoais fossem expostos ao público –, descreveu, em maio de 1982, na apresentação da obra, o seu sentimento de gratidão com a intensa relação estabelecida entre ambos:

¹ Lembramos que a referida obra, publicada pela Editora Record, em 1988, na qual constam as cartas de Mário para Drummond, não será utilizada como fonte de pesquisa, devido ao fato de seu teor ter sido incorporado ao livro *Carlos & Mário* (2002), edição organizada por Lélia Coelho Frota, nossa fonte epistolar, e que ainda possui as respostas inéditas de Drummond ao poeta paulista.

Não fui o primeiro do grupo a comunicar-me com ele (...). Mas fui, sem qualquer dúvida, aquele dos quatro que mais se correspondeu com Mário, e portanto mais recebeu dele em bens imponderáveis. Estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária, por mim recebido em toda a existência. Isto sem falar no que esta amizade me deu em lições de comportamento humano, desvelos de assistência ao homem tímido e desarvorado, participação carinhosa nos cuidados de família, expressa em requintes que a memória e a saudade tornaram indelévels (DRUMMOND, 2002, p.34)².

A importância dessa relação descrita aos 80 anos por Drummond revela o sentimento que ele, um jovem de 22 anos, experimentara à época, uma sensação que atravessou toda a sua vida literária e chegou à maturidade, quando o poeta se reconhece como um privilegiado nessa amizade epistolar. As cartas são, de fato, verdadeiros veículos de subjetividade, pois falam do eu para o outro, como o espelho que reflete uma imagem. A escrita de si carrega a poesia do *eu* do autor para aquele que a lê, permitindo-lhe experimentar a mesma emoção vivida por aquele que teve a pena à mão.

Relembremos aqui as afirmações de Michel Foucault sobre a escrita como um exercício de si próprio, um “serviço de alma prestado pelo escritor ao seu correspondente, lhe sendo restituído pela forma de conselho equitativo” (FOUCAULT, 2006, p.148). Tal concepção esclarece magistralmente o que Mário pretendia quando se comunicava com seus mais variados correspondentes. Suas cartas atuavam nos destinatários por meio da leitura, assim como agiam nele próprio por meio da escrita. O paulista, conforme suas próprias palavras na primeira carta a Drummond, nunca negou ao seu correspondente que sofria de “gigantismo epistolar”, como também tinha um “fraco pelas cartas”, pois gostava muito de recebê-las (ANDRADE, 2002, p.52, 10/11/1924)³.

Já na segunda carta endereçada a Drummond, Mário comunica-lhe que jamais deixou um amigo sem resposta. E que, mesmo possuindo um enorme epistolário, tentava esclarecer

² Os excertos de cartas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade aqui utilizados integram a edição organizada por Lélia Coelho Frota, cuja referência bibliográfica é: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Organização de Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002. (Vide referências bibliográficas). A fim de melhor distinguirmos os autores – já que ambos possuem “Andrade” no nome –, utilizaremos como referência para as citações de cada poeta as nomenclaturas **Andrade**, para as cartas escritas por Mário; e **Drummond**, para as cartas-respostas de Carlos.

³ Essa citação corresponde à carta 2, da obra *Carlos & Mário*, cuja data é 10/11/1924. Para uma melhor identificação das cartas, incluiremos, nos excertos de ambos os correspondentes, o registro da data exata da escrita da missiva – ou pelo menos o ano, quando não constar a data completa – após a indicação da página do referido trecho.

seu pensamento de maneira sucinta, mas, por vezes, deixava passar algo nas entrelinhas de sua escrita, o que talvez não fosse muito agradável para quem a recebesse. E como quem procura quebrar as formalidades da comunicação inicial e dar um tom mais intimista ao novo relacionamento, demonstra sua gentileza com palavras doces e confortantes: “Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar” (ANDRADE, 2002, p.66, 1924).

Foi nesse tom de conversa, de bate-papo informal, que Mário pontuou sua relação epistolar com Drummond. Foram muitas lições, muitos conselhos e muita cumplicidade entre os poetas. Ofertas do coração, ofertas da alma. Pois, como diria Silviano Santiago, com suas sábias palavras, as cartas de amizade são “grafias da vida”, e é por meio das linhas escritas que violamos a vida alheia de ambos os correspondentes, transgredimos as normas da educação, e penetramos “na intimidade de dois entre os gigantes do movimento modernista brasileiro” (SANTIAGO, 2002, p.8-9).

A correspondência entre escritores é, com efeito, um texto mágico que vence a distância e aproxima aquele que se quer presente, traz as marcas e traços do ausente, que geralmente é um contemporâneo do missivista. É escrita em primeira pessoa a um ser eleito de sua escolha, e sua autoria é validada pela assinatura colocada no final de cada carta escrita. O registro temporal e espacial na carta é um movimento que insere o texto epistolar na história; ambos os registros fazem fluir elementos significativos que abrangem o discurso de várias gerações. Na verdade, o tempo atua como um dado autobiográfico, já que está registrado na carta, permitindo, portanto, ligar a correspondência a um fato histórico. E, em se tratando de amigos, “as cartas trocadas entre eles guardam em primeira mão a imediatez das sensações e as circunstâncias em que se enredaram suas relações de amizade. É em grande parte pelo ato privado de escrever que esses laços intersubjetivos são historicizados” (IONTA, 2007, p.17).

Assim, após abordarmos alguns aspectos do gênero epistolar e sua inclusão no âmbito da literatura, bem como a caracterização da correspondência entre escritores modernistas, mantida como um elo sólido e perpetuado entre amigos, podemos dar continuidade à nossa pesquisa, agora fazendo um levantamento dos autores envolvidos no nosso *corpus*: Mário e Drummond. Para tanto, apresentaremos, inicialmente, os perfis dos dois poetas, descrevendo algumas das suas marcas literárias, presentes na poética, no discurso e no pensamento de cada um. Começaremos, no próximo capítulo, por Mário de Andrade, justamente por considerá-lo o mentor e norteador de relevantes linhas da estética modernista.

2 MANIFESTAÇÕES MODERNISTAS: A PLATAFORMA TEÓRICA DE MÁRIO DE ANDRADE

Mário de Andrade foi o grande teórico do movimento modernista, representando o esforço maior e mais bem sucedido, em sua maioria vitorioso, para ajustar e combinar, de modo coerente, os dois projetos dinâmicos do Modernismo: o *projeto estético* da fase heróica dos anos de 1920 – ligado às modificações operadas na linguagem tradicional –, e o *projeto ideológico* da fase que se segue à Revolução dos anos de 1930 – diretamente vinculado à consciência social da época. João Luiz Lafetá comenta sobre tais projetos em seu texto “Os pressupostos básicos”, presente na obra *1930: A crítica e o Modernismo* (2000), justificando que eles devem ser complementares e inseridos um no outro, pois “o projeto estético (...) já contém em si o seu projeto ideológico”, e “se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (...) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo” (LAFETÁ, 2000, p. 20).

A propósito, o professor Antonio Candido, no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, no qual expõe suas ideias sobre o Modernismo, comenta como ocorreu a evolução desse movimento em relação à lírica, o que podemos, inclusive, associar à concepção da linguagem poética em Mário de Andrade. Vejamos tais observações no fragmento abaixo:

Os nossos modernistas se informaram, pois, rapidamente, da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. (...) Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também 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. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade. (...) Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade; este haveria, aliás, de elaborar as diversas tendências do movimento numa síntese superior (CANDIDO, 1980, p. 121-2).

De fato, podemos articular esses conceitos do ensaísta às posições defendidas por Mário de Andrade. O autor de *Macunaíma* trabalhou arduamente no desdobramento dos dois projetos em suas criações artísticas, “compondo na mesma linha a revolução estética e a

revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional” (LAFETÁ, 2000, p.153). Como escritor, politicamente situado à esquerda, engajou-se diretamente na realidade social do país, impelido sempre por uma convicção ética e armado por uma aguda consciência de sua arte, apresentando dentro do Modernismo brasileiro uma pesquisa abrangente e fecunda para os rumos literários.

No entanto, não devemos esquecer que nem sempre as pesquisas e reflexões do poeta paulista encontraram o ponto ideal de equilíbrio ou a solução dialética capaz de fundir, superados os conflitos, os dois projetos – estético e ideológico. Ao contrário, Mário viveu com intensidade e lucidez o dramatismo da tensão entre suas exigências de artista e seus empenhos intelectuais à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e na construção de uma sociedade. Mas foi justamente essa tensão vivida diariamente na prática literária que o fez enfrentar com honestidade a problemática envolvida na função social da arte e o tornou “tão distinto – tão à frente – dos homens de sua época” (LAFETÁ, 2000, p.154).

Como divulgador e defensor do Modernismo, Mário foi um intelectual simpatizante da esquerda que soube manter a integridade da visão estética numa obra marcada pela participação ideológica, sendo capaz de exprimir, tanto no plano da criação quanto no da teoria, a fusão inextricável dos dois projetos. E do esforço para sintetizá-los fez nascer sua obra, “que se desenha sobre o fundo nítido da *consciência da linguagem*” – linguagem pesquisada enquanto obra de arte; enquanto expressão da vida psíquica; enquanto participante da vida social (LAFETÁ, 2000, p.154). Essa “consciência” foi o fundamento de sua poética, tendo Mário buscado na psicologia e no caráter social da literatura a justificativa para os procedimentos literários, configurados tanto nos poemas de conotação social, como nos ensaios e artigos críticos, e, obviamente, na intensa correspondência trocada ao longo da vida literária. Todos esses escritos constituem a plataforma teórica de Mário de Andrade na defesa do movimento modernista.

O professor Gilberto Mendonça Teles, em estudo exposto na obra *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (1976), afirma que os trabalhos marioandradianos são os textos teóricos mais importantes do modernismo brasileiro, e assinala as seguintes fontes teóricas de significativo valor: o manifesto “Prefácio interessantíssimo” (1921), inserido na obra *Paulicéia desvairada* (1922); o ensaio “A Escrava que não é Isaura”, escrito entre 1922 e 1924, e inserido na *Obra imatura* (1943); “O movimento modernista”, espécie de testamento estético publicado na obra *Aspectos da literatura brasileira* (1943); e também a sua vasta

correspondência, que cobre praticamente todo o período que se estende de 1922 a 1945. Porém, o estudioso considera que somente nos três primeiros textos-manifestos residiria, para a história do modernismo, a importância maior da poética de Mário de Andrade, por eles constituírem respectivamente “as bases e o vértice de um triângulo teórico (de uma Poética)” (TELES, 1976, p. 249).

A teoria de Teles nos leva à seguinte reflexão: sendo a carta um importante documento histórico e literário, poderíamos excluí-la das análises sobre a poética maior de Mário de Andrade? Se o grau de lirismo contido dentro de muitas missivas pode fazer variar a função poética, como já vimos anteriormente nesta pesquisa, o projeto epistolar de um autor consagrado como Mário de Andrade não assume um importante papel no campo da comunicação e da arte? Respondendo a essas questões, recorreremos ao pesquisador Marcos Antonio de Moraes, que, na obra *Orgulho de jamais aconselhar* (2007), trata da postura ética da epistolografia marioandradiana, calcada no princípio da utilidade. O estudioso afirma que

as cartas de Mário de Andrade já podiam ser alçadas não apenas como a parte principal de sua obra, mas como um dos documentos mais vivos da nossa literatura atual (...) não apenas na quantidade de cartas que se supunha formar o conjunto como também no valor didático imanente ao discurso epistolar (...) a realização de um gesto pedagógico de que o próprio escritor teria consciência (MORAES, 2007, p.50-1).

Antonio Candido, no ensaio “Lembrança de Mário de Andrade”, da obra *O observador literário* (2004), completa a elucidação da nossa questão sobre a importância da correspondência do poeta paulista, afirmando que ela “encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero na língua portuguesa; terá devotos fervorosos, e só ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito” (CANDIDO, 2004, p.91). Por certo, a correspondência adquiriu relevo na produção intelectual de Mário de Andrade, mostrando o seu pensamento enquanto relato testemunhal e memorialístico. Para Mário, “escrever cartas era tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quanto escrever poemas ou estudos”, pois ele “tinha a religião da correspondência” (CANDIDO, 2004, p.91). De certa forma, Mário compunha nas cartas também uma obra, na qual dava o depoimento de si e de sua época. Daí a importância do seu registro epistolar.

As cartas da década de 20 definem Mário de Andrade no papel do intelectual brasileiro e servem para discutir, em pormenores, as variadas direções estéticas da sua época, como para evidenciar os problemas pessoais e particulares do caráter do poeta. Propondo reflexões sobre a reatualização do Brasil em relação aos modelos culturais e artísticos importados da Europa

ou sobre a produção de uma cultura nacional, em todo momento do seu itinerário epistolar Mário segue pregando o “nacionalismo estético, como o único meio indispensável para a construção de uma arte brasileira em formação” (SANTOS, 1998, p.239).

Levando-se em conta que algumas das propostas estéticas marioandradianos discutem temas como a criação e função da arte, além de assuntos de ordem moral e política, temas e assuntos que foram intensamente debatidos e abordados nas cartas trocadas por Mário de Andrade, em especial as ofertadas ao poeta Carlos Drummond, necessário se faz, nesta parte de nossa pesquisa, destacarmos, mesmo que tangencialmente, alguns projetos estéticos marioandradianos – como obras poéticas e manifestos –, fazendo uma leitura cruzada com a sua própria correspondência – documento vital para a preservação da memória social nas primeiras décadas do século XX –, a fim de delinear o pensamento e a trajetória literária do poeta paulista. Afinal, dentro dos escritos de Mário de Andrade, podemos encontrar a chave para o entendimento de grande parte da literatura produzida no Brasil.

2.1 O papel da correspondência na visão de um poeta paulista

Para que haja um aprofundamento dos projetos estéticos marioandradianos discutidos nas cartas, cumpre-se inicialmente o propósito de apontar a perspectiva do poeta paulista em relação ao ato de comunicar-se por missivas, o seu ponto de vista sobre a arte epistolográfica. As cartas foram, para Mário de Andrade, na constante troca de opinião com o *outro*, como uma rede de comunicação, um laboratório em que ele executou suas experimentações linguísticas, poéticas e pessoais. Nelas, Mário pôde travar conversas intermináveis sobre a propagação do ideário modernista que despontava na vida literária brasileira da década de 20, bem como discutir os elementos da constituição técnica da poesia ou sustentar movimentos culturais e políticos, tornando a tarefa da correspondência tão intensa dentro do seu percurso artístico que as cartas chegaram até a se tornar um tipo de texto-manifesto quando o poeta parou temporariamente de publicar suas obras – assunto que abordaremos mais adiante. A escrita epistolográfica proporcionou a Mário o gesto da confissão e o fez doar-se integralmente ao outro, tanto pelas letras cursivas dos traços manuscritos, como pelos caracteres datilografados na sua “Manuela”, apelido dado à sua velha máquina de escrever Remington.

Ao entrarmos em contato com a intensidade e potencialidade do hábito epistolar marioandradiano, surge-nos a reflexão sobre as estratégias empregadas na correspondência do poeta paulista e sobre as questões discursivas e psicológicas a ela ligadas. O que, de fato, representaria o estilo epistolar para o poeta Mário de Andrade?

Ao longo de sua vida, Mário se considerou um correspondente “fecundo e contumaz”; no entanto, pouco teorizou sobre o fazer rotineiro da epistolografia, visto por ele como uma “paixão sublime”. Essa prática possui uma natureza fragmentária e contraditória, já que na carta o missivista expõe esparsamente temas e opiniões que se desenham durante a troca da correspondência, tornando escorregadios os seus limites discursivos. Talvez seja devido a essa tênue fronteira entre o prosaico e o literário peculiar à epistolografia que a questão do gênero epistolar tanto assombrou Mário nas suas próprias missivas, pois ele temia desvirtuar seu discurso pelo “fazer literatura”, ao invés de se comunicar com sinceridade. Para Mário, que reconhecia que muitas de suas cartas não eram apenas recados, a intenção ao iniciar um diálogo epistolar era a de “escrever cartas e não responder cartas”, conforme ele próprio afirmou em carta de 10 de novembro de 1926 a Manuel Bandeira, seu correspondente assíduo (ANDRADE *apud* MORAES, 2000, p.16). O pesquisador Marcos Antonio de Moraes, no texto “Afinidades eletivas” (2000), introdutório à obra na qual examina as cartas do paulista endereçadas a Manuel Bandeira, reflete sobre a aproximação da carta de Mário de Andrade com o texto ficcional, trazendo à tona a “problemática da escrita epistolar, gênero fluido em seus limites e prenhe de possibilidades literárias e pragmáticas” (MORAES, 2000, p.14).

Sobre a epistolografia marioandradiana enquanto gênero “fluido”, Marcos A. de Moraes observa que, em muitas cartas do diálogo epistolar entre Mário e Bandeira, o autor de *Macunaíma* configurava uma personalidade mais despojada e expansiva do que aquela com a qual ele se permitia apresentar no trato pessoal – pois agia com pudores, “desconcertantemente paulista”, conforme Mário mesmo se definiu –, tornando-se como um “personagem de um romance” e sugerindo um “caráter de encenação” para a sua escrita epistolar. Essa “inversão de papéis”, característica da personalidade de Mário, criou com Bandeira “tensões esporádicas”, momentos de reavaliação e solidificação da amizade, justamente por ambos os interlocutores desse diálogo epistolar serem “espíritos independentes” que se respeitavam e discutiam suas ideias, não se sujeitando a subserviências (MORAES, 2000, p.14-5).

Para fundamentar o “gigantismo epistolar” de Mário de Andrade, Marcos A. de Moraes apropria-se do estudo feito pela pesquisadora Jeanne Bem sobre a formação da correspondência como “obra de caráter involuntário”, examinada por ela nas cartas

manuscritas de Gustave Flaubert. Segundo o nosso teórico, a “epistolomania” marioandradiana “projeta no escritor a consciência de que [ele] pode estar criando uma ‘obra involuntária’, escritura à deriva no universo literário” (MORAES, 2000, p.16). De fato, alguns dados revelam que a produção de uma correspondência depende de algumas variáveis – como a atitude do interlocutor e as situações intrigantes geradas pelo acaso e pelo tempo, exemplos determinados pelo extravio de cartas e pela lacuna temporal dada pela ausência de cartas, respectivamente – que podem lhe dar esse aspecto de “obra involuntária”. Ou seja, de algum modo a “obra” é tecida nas tramas das linhas epistolares sem que o escritor sinta o fazer literário, mesmo tendo ele “o conhecimento de causa da [escrita de sua] carta” (BEM *apud* MORAES, 2000, p.17). Essa sensação de não estar se comunicando honestamente nas cartas, de transmitir uma ideia ou um pensamento estético por intermédio de uma teoria literária, fez Mário de Andrade repudiar discursos epistolares afetados, cheios de artificialidade em virtude do tom inerente à linguagem escrita. A tensão provocada pela “antinomia ‘fala e escrita’ no campo da carta” é flagrante na percepção de Mário sobre o “gênero epistolar” (MORAES, 2007, p.71).

Lembramos que a própria noção de gênero foi discutida por Mário de Andrade em uma carta direcionada ao amigo Drummond no final de 1926. Sua reflexão sobre o cruzamento entre gêneros literários era a de que “todos os gêneros se baralham, isso até Croce já decretou e está certo. Romances que estão em estudos científicos, poemas que são apenas lirismo, contos que são poemas, histórias que são filosofias etc. etc.” (ANDRADE, 2000, p.262, 23/11/1926). Segundo Marco A. de Moraes, nesse trecho, Mário acrescentou ao gênero literário tradicional uma definição ambígua, fazendo com que em sua correspondência possa ser notada a manipulação do gênero epistolar, “tornando-o difuso dentro dos limites daquilo que comumente conhecemos por carta” (MORAES, 2000, p.17). Esse cruzamento de gêneros apontado pelo poeta paulista será fundamental para a nossa pesquisa, a fim de permitir a inserção da correspondência marioandradiana nos seus projetos literários.

Mário buscava empregar os recursos da oralidade em suas cartas, o “falar simples”, mesmo que o estilo o fizesse parecer “besta” e a mensagem surgisse cheia de repetições. Como exímio carteador, ao perceber uma mudança no tom textual, devido ao discurso inerente à palavra escrita, o poeta paulista percebe que existe uma falta de habilidade no uso do gênero epistolar que o poderia levar a recriar “imagens pomposas”, ao “emprego do lugar comum” e ao “tom altissonante” (MORAES, 2000, p.72); sendo assim, procura mudar o aspecto da sua escrita epistolar para não correr o risco de pregar “literatura”. Numa carta do ano de 1930, endereçada a Drummond, na qual Mário comenta sobre a alegria de ter recebido

a obra drummondiana *Alguma poesia* (1930) a ele dedicada, o poeta paulista confessa sua “comoção”, empregando um rebuscamento linguístico para retribuir com uma grandeza de sentimento a amizade do amigo mineiro; no entanto, ao notar seu tom grandiloquente, detém-se por receio de seu discurso não soar verdadeiro, de cair no clichê literário e beirar o ficcional:

(...) 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 só⁴ e a conseqüente escolha do companheiro. Um desejo religioso de ficar muito sério em seguida, conversar sério, agir numa letargia de gestos sinceríssimos que enobrecem deslumbrantemente o momento de companheiragem. Você foi além 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 (...) (ANDRADE, 2002, p.372-3, 02/05/1930).

Essa escritura a meio caminho do prosaico e da literatura configura em Mário o problema da “encenação”, sugerido por Marcos A. de Moraes. O teórico afirma que, ao desejar que o seu *eu* epistolar tenha naturalidade, o escritor de cartas se encobre por uma “máscara” – a “naturalidade falsa” – “composta por intenções (conscientes ou inconscientes) e por procedimentos discursivos”, originários da própria escrita da *persona* epistolar, no caso, de Mário de Andrade (MORAES, 2007, p.73). Na carta enviada a Drummond, em 16 de março de 1944, o autor de *Losango Cáqui*, após ler e agradecer o artigo “Suas cartas”, escrito pelo mineiro em homenagem ao cinquentenário do amigo paulista e futuramente publicado na obra-testamento drummondiana *Confissões de Minas* (1944), sente uma sensação vibrante que chamou de “comoção horrível” e inicia um depoimento confessional sobre a dúvida que pairava em seu estilo epistolar:

⁴ Mario de Andrade comentou sobre a sua “angustiosa impossibilidade solidão” no ano de 1944, em carta a Drummond, afirmando que ela existe mesmo quando ele está sozinho. Depois se questionou: “não será isso que faz de mim [dele] um infatigável escrevedor de cartas?” (ANDRADE, 2002, p.532, 15/10/1944). A resposta a esse questionamento, Mário mesmo já havia dado ao amigo mineiro na primeira carta endereçada a ele, em 1924: “ninguém nunca está só a não ser em especiais estados de alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente (...) então a gente fica só por um milhão de amigos que se tenha ao lado(..) Se não, não. Um sentido conversa com outro, a razão discute com a imaginativa etc. e é uma camaradagem sublime” (ANDRADE, 2002, p.48, 10/11/1924).

Sobre esse aspecto de a prática epistolar de Mário de Andrade propiciar a sua impossibilidade de solidão, Antonio Candido encontrou uma explicação mais ampla e socialmente mais importante do que a sugerida pelo próprio escritor de cartas, no artigo “Lembrança de Mário de Andrade”, já citado anteriormente em nossa pesquisa.

Por outro lado, a mim também, como a todo sujeito que escreve cartas que não são apenas recados, me perturba sempre e me empobrece o problema infamante do *estilo epistolar*. Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura?”, “não estarei posando?” me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou ideia mais nobre e mais intenso. É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos sequestrados, discrições estúpidas e processos, exageros, tudo vem de uma naturalidade falsa, criada sem pensar ao léu da escrita pra amainar o ímpeto da sinceridade, da paixão, do amor. (...) Na verdade escrever cartas, apesar da paixão sublime que isso é pra mim, é também um suplício pra indivíduos tão sofisticados, tão *malandros*, tão picquileites que nem nós, herdeiros do século passado (ANDRADE, 2002, p.502, 16/03/1944).

De acordo com Marcos A. Moraes, é justamente nesse intervalo mínimo da escrita da carta, transitando entre a naturalidade desejada e aquela escrita ornamentada com frases de efeito, que se situa a essência da epistolografia marioandradiana, pois tal fenda se sujeita “a estratégias do desejo e ciladas psicológicas” do próprio escritor, caracterizando, assim, o “espaço da encenação” da carta (MORAES, 2007, p.74). De fato, algumas missivas conseguem ocultar os mais incisivos sentimentos sob formas estereotipadas, os rebuscamentos da linguagem epistolar que filtram a “sinceridade” desse veículo de comunicação. No entanto, o teórico ressalta que tal “encenação” não deve supor um caráter negativo de “fingimento” ou de algo que iluda o outro; pelo contrário, deve-se recorrer à “expressão francesa *mise en scènes*” na tentativa de suavizar a interpretação desse vocábulo, pois o fosso entre o que diz a carta e o que ela realmente queria dizer é inerente à construção da sua própria escrita e não corresponde necessariamente a uma falsidade empregada pelo escritor (MORAES, 2007, p.76). Além disso, a forma do “contar-se” de Mário de Andrade, a automodelagem que o carteador maníaco tenciona mostrar ao seu correspondente também é determinante para esse “espaço narrativo subterrâneo, protegido pelo segredo e próximo de uma ‘encenação’ do *eu*, consciente ou apenas movido pela intuição” (MORAES, 2007, p.75). Sobre como desvendar o discurso epistolar do poeta paulista, Moraes conclui:

Os diferentes contrapontos dos diálogos epistolares de Mário de Andrade, acusando a diversidade (natural) do *eu*, definindo coincidências, enfrentamentos e projetos, abrem, inicialmente, a perspectiva de uma leitura das *mise en scènes* epistolares, ou seja, o desvelamento das metamorfoses da voz epistolar do escritor em face de seus vários interlocutores, de forma a captar os diferentes relacionamentos em suas particularidades. (...) o discurso epistolar, em conjunto, desvenda o remetente crivado de contradições e propósitos mais ou menos conscientes. Buscar uma imagem coesa nas cartas representa sempre uma cilada de difícil desvencilhamento (MORAES, 2007, p.76).

As figuras epistolares que Mário de Andrade molda em sua correspondência podem ser vislumbradas pelos diferentes diálogos que o poeta estabelece, surgindo, portanto, pela pena da sua escrita, diversas *personas* que se caracterizam de acordo com a intenção epistolar do autor. Dessa forma, Mário se modifica de acordo com o seu correspondente, usando para cada um deles um tipo de discurso epistolar apropriado, como, por exemplo, o estabelecido na relação entre o “mentor” Mário e o jovem discípulo Drummond. Na verdade, essas modificações, por vezes, podem ocorrer até na mesma carta, com o mesmo correspondente, dependendo do “fluxo de aproximação e afastamento proporcionados pela intimidade”, mostrando-se na forma com a qual o paulista se dirige ao interlocutor, que pode sugerir um grau maior de familiaridade no trato por apelidos – “Carlico”, por exemplo – ou na sua própria maneira de expressar-se somente pelo primeiro nome, por “Mário” (MORAES, 2007, p.78). Todos esses movimentos de multiplicação das *personas* marioandradianas, os “trezentos e cinquenta Mários”, se aprofundam nas malhas do texto epistolar e alteram a *mise en scènes*, revelando que para cada carta existe uma máscara epistolar que reveste um dos muitos Mários, que apresentam seus estilos epistolares sob várias representações.

Com efeito, essas reflexões sobre a postura de Mário de Andrade no exercício epistolar buscaram elucidar sucintamente a sua visão sobre a prática da escrita epistolográfica, além de alguns aspectos inclusos na personalidade e no estilo epistolar desse exímio escritor de cartas. Nosso intuito é aproximarmos a sua correspondência – as “máscaras epistolares” – de suas propostas estéticas e de seus poemas, fazendo um cruzamento entre os gêneros e configurando, assim, a sua plataforma literária. Para darmos continuidade a esse propósito, sugerimos uma investigação nos referidos projetos estéticos marioandradianos pelo viés que os caracterizava como “máscaras poéticas”, aquelas que, de certa forma, compuseram a maioria dos intensos debates epistolares mantidos entre ele e Drummond.

2.2 Os projetos estéticos marioandradianos nas cartas pelo viés das “máscaras poéticas”

Mário de Andrade foi uma personalidade autêntica e múltipla, um ambicioso incansável que se empenhou arduamente em projetos estéticos e éticos para o credo modernista. Para ele, o verdadeiro artista deveria ser imbuído de um valor social que ultrapassasse os engajamentos partidários; deveria ser não somente um eterno insatisfeito, inconformado, mas também um “ser particularíssimo” e participativo que criava, por

intermédio da obra de arte, um elemento que deveria servir à vida. Conforme descreve Marcos Antonio de Moraes, “a firme intenção de Mário (...) de participar dos destinos culturais do país e fazer arte de *ação*”, se revela por meio de “atitudes estéticas *conscientes*”. E conclui: “na concretização de seus projetos artísticos, Mário foi capaz de propiciar a fusão do erudito com o popular, empregando temas e formas da cultura do povo” (MORAES, 2007, p.20).

A visão abrangente de Mário de Andrade em relação aos problemas culturais brasileiros o fez atuar conscientemente por meio de muitas frentes de trabalho, como textos poéticos, artigos e ensaios críticos, e cartas, muitas cartas direcionadas aos amigos contemporâneos ou a quem o procurava pedindo conselhos. Com efeito, houve muitos Mários de Andrade, “trezentos e cinquenta” que se revelavam aos poucos no espaço da criação, sob diferentes linguagens e tons de discurso, surgindo nos estudos do poeta, do músico, do crítico literário e do homem que escrevia cartas.

Para analisarmos a participação ativa de Mário de Andrade nas letras nacionais, principalmente na criação de uma língua literária brasileira – assunto a que retornaremos mais adiante –, aliada ao seu refinado espírito crítico, lembramos a pesquisa de João Luiz Lafetá – crítico e estudioso de Mário de Andrade – sobre a poética marioandradiana. Na obra *Figuração da intimidade* (1986), Lafetá apresenta-nos a ideia do uso de “várias máscaras” pelo poeta, permeadas de intencionalidade na construção de uma identidade, para cada fase da criação da sua poesia. E revela: “Vejo, no conjunto das *Poesias Completas*, um perfeito espelho que reflete com precisão o desenvolvimento das grandes linhas de força do Modernismo e, portanto, da história da cultura brasileira no período compreendido entre 22 e 45” (LAFETÁ, 1986, p.14). Para esclarecer seu esquema das máscaras, o pesquisador, primeiramente, faz uma articulação da atitude de Mário de Andrade com o contexto histórico do Brasil daquele período. Vejamos a transcrição do estudioso:

O país se industrializa, São Paulo e Rio passam por transformações enormes, viram metrópoles modernas, cosmopolitas, capitalistas – Mário de Andrade escreve *Paulicéia desvairada* e *Losango Cáqui* (...). O espírito revolucionário dos anos vinte sente necessidade de conhecer o país, abandonar a orla atlântica e penetrar no interior, (...) – Mário de Andrade escreve *Clã do Jabuti*, repertório do Brasil inteiro, contato e identificação com as formas populares de cultura das nossas várias regiões. O final da década procura sintetizar as inquietudes, dar um balanço nas experiências, (...) – Mário de Andrade compõe *Remate de Males*, como síntese das direções anteriores e busca de outros rumos, balanço e fecho da primeira fase modernista. A Revolução de Trinta (...) põe em marcha um mecanismo de choques que gera a reflexão sobre a condição e o destino do homem – Mário de Andrade escreve a *Costela do Grão Cão* e *Livro azul*, mergulho denso e consistente no interior do *eu* (...). A luta ideológica se agudiza, comunistas e fascistas se organizam, cresce o grau

de consciência de classe – Mário de Andrade escreve *O Carro da Miséria, Lira Paulistana, Café*, livros políticos que revelam a visão emergente das relações de classe entre os homens no interior da sociedade (LAFETÁ, 1986, p. 14-5).

Dessa forma, para cada fase histórica da época vivida por Mário de Andrade, apontada por Lafetá, corresponderá uma máscara atribuída pelo teórico. Sem pretender fazer uma analogia entre movimentos sociais e literatura, o pesquisador propõe que consideremos a poesia de Mário como um conjunto de reflexões – de nível artístico – sobre os vários problemas que compuseram o universo ideológico da burguesia letrada desse longo período. Ou seja, “as várias *máscaras* do poeta correspondem a instantes precisos dos movimentos ideológicos dessa burguesia, e constituem verdadeiras cristalizações da autoimagem que ela procurava fazer-se” (LAFETÁ, 1986, p.15). Lafetá ainda ressalta que a autenticidade artística de Mário faz com que ele trabalhe antes com as contradições e fraturas da sua classe do que com a apologia de suas realizações; e isso, aliás, sustentaria a irregularidade da poesia marioandradiana: aparência dissimulada, disfarçada, mas sempre no caminho da verdade.

Enumeremos, portanto, as cinco máscaras sugeridas por Lafetá, para situarmos a poética de Mário de Andrade:

À preocupação cosmopolita, que sucede às grandes transformações urbanas do começo do século, corresponde a fase vanguardista, a **máscara do trovador arlequinal**, (...); à preocupação com o conhecimento exato do país e de suas potencialidades, corresponde a imagem do estudioso que compila os usos e costumes (...), a **máscara do poeta aplicado**; à preocupação com mudanças estruturais em 1930, (...) corresponde a imagem do escritor dividido entre muitos rumos, do poeta múltiplo, a própria **máscara da diversidade** (...); à preocupação com as crises sucessivas de hegemonia com que se defronta o Estado (...), corresponde a imagem da crise (ou a crise da imagem?), a **máscara** de uma intimidade atormentada (...) uma espécie de **espelho sem reflexo**; à preocupação com a luta de classes, que floresce nos anos 30 (...), corresponde o último rosto desenhado pelo poeta, a figura da consciência cindida que protesta, a **máscara do poeta político** (LAFETÁ, 1986, p.15-6, grifos nossos).

Após sugerir tal esquema, Lafetá arrisca algumas observações sobre a linguagem poética existente nas *várias máscaras* marioandradianas, já que ela recebe a carga tensionada pelo sujeito – o poeta – “à procura de sua identidade”, do seu lugar na história (LAFETÁ, 1986, p.16). A análise da linguagem usada nas *máscaras*, observada pelo pesquisador, permite que nos aproximemos, tangencialmente, do tipo de linguagem empregada por Mário na escrita epistolar, que vai se construindo, junto com seu pensamento, de acordo com a sua intenção.

Muitos assuntos foram discutidos ao longo da correspondência Mário/Drummond, dentre eles a amizade, o significado da correspondência entre ambos, as miudezas da vida

comum e seus percalços (indecisões profissionais, casamento ou doenças) e algumas definições políticas. Contudo, os temas centrais que teceram as linhas da escrita epistolar foram os meandros da criação artística, a gênese dos poemas dos correspondentes e a descrição dos projetos estéticos marioandradianos. Nessa esteira, surgiram também as temáticas que percorrem intensamente o período inicial da troca epistolar: os debates sobre a linguagem, os brasileirismos da nossa língua; e a questão do abasileiramento de Drummond, o eterno dilema entre nacionalismo e universalismo.

Vale ressaltar que, neste capítulo, abordaremos mais intensamente as discussões que envolviam os projetos estéticos de Mário de Andrade, o seu senso crítico e político, bem como suas propostas nacionalistas. Deixaremos para discutir os demais assuntos na terceira parte desta dissertação, quando enfatizaremos a resistência passadista drummondiana e a sua transformação modernista.

Retomando as reflexões de Lafetá, a primeira “máscara” que se evidencia nas cartas de Mário é a do “trovador arlequinal”. Ainda que, em 1924, os excessos da fase do poeta sentimental e zombeteiro se achassem quase que dissipados e substituídos pela máscara do “poeta aplicado”, naquele ano, no início do intercâmbio epistolar entre Mário e Drummond, podemos sentir um lirismo complexo, mesmo que disfarçado, em Mário de Andrade, logo na primeira epístola direcionada ao mineiro. Essa presença se dá pelo fato de alguns princípios estéticos modernistas já se encontrarem cristalizados no poeta paulista desde a explosão da Semana de 22, como, por exemplo: o uso de hipérboles, metáforas e identificações rápidas na descrição de suas vivências pelas ruas e multidões da Pauliceia cosmopolita; as exclamações e reticências expondo seus conflitos interiores; o emprego de uma linguagem provocativa e labiríntica para persuadir seu correspondente. Vejamos o trecho da carta de 10 de novembro de 1924, na qual Mário, após responder ao colega Drummond sobre a iniciativa que este teve de corresponder-se com ele, descreve suas ocupações cotidianas e deixa escapar seu lado de “trovador sentimental”:

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 esquecimento. As solicitações da vida é que são muitas e as da minha agora muitíssimas e ... Quer saber quais são? (...) São as minhas grandes preocupações no 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 (ANDRADE, 2002, p.46, 10/11/1924).

Marcos Antonio de Moraes afirma que “as raízes de um pensamento que formula projetos intelectuais decalcados em concepções cristãs são profundas em Mário de Andrade” (MORAES, 2007, p.30). Ao tencionar o início de um compartilhamento com Drummond das faces do seu desígnio estético, Mário, antes de tudo, professa um tal espírito religioso que sugere o voltar dos olhos para o cotidiano simples, mas não menos cosmopolita, arlequinal e hiperbólico. A realidade que apreende dos “passeios admiráveis” que faz sozinho pela cidade ou das “longas caminhadas” que realiza com “religião” é inspiradora para a construção da sua poesia desvairada e dissonante (ANDRADE, 2002, p.48, 10/11/1924).

Apesar de, no decorrer da escrita dessa primeira carta, o discurso epistolar de Mário de Andrade apresentar-se revestido aparentemente por duas “máscaras”, já que o poeta sentimental se dissolve e o estudioso se insere, analisaremos um pouco mais as atuações do “trovador arlequinal” nos projetos estéticos de Mário de Andrade, a fim de mostramos o motivo da existência dessa máscara na linguagem poética, e conseqüentemente, na sua escrita epistolar, fato esse que muitas vezes pôde ser notado pelo amigo Drummond. Ao “poeta aplicado”, retornaremos depois.

Segundo Lafetá, podemos perceber com maior intensidade a presença da máscara do “trovador arlequinal” na obra *Paulicéia desvairada*, cujos versos mostravam as “contradições do eu” do poeta refletidas no “rosto da cidade” moderna e retratavam, assim, “o desvairismo de ambos” (LAFETÁ, 1986, p. 19). Em fins de 1924, o paulista já havia escrito (entre 1920 e 1921) e publicado, em 1922, os poemas novos e contraditórios da obra *Paulicéia desvairada*, movimento feito pela primeira vez no Modernismo, no sentido de “atualizar a inteligência artística brasileira”, ou seja, no sentido de importar a estética de vanguarda europeia para também produzi-la aqui; no entanto, a nossa realidade local não correspondia à poética importada, fato esse que leva à constatação do teórico de que os poemas da obra *Paulicéia* possuíam algo de “discrepante” e “exagerado” (LAFETÁ, 1986, p.20).

Drummond – por ter “lido a *Paulicéia desvairada* por volta de janeiro de 1923, quando uma nota foi publicada no *Diário de Minas*, incluindo uma paródia do estilo do livro” (GLEDSON, 2003, p.59) –, em resposta à primeira carta de Mário, comenta com o colega epistolar sobre a habilidade e a ousadia com que o paulista havia naturalizado as poéticas europeias dentro dos versos de *Paulicéia*; e revela o quão útil foi para ele descobrir a força desabusada desses poemas e poder transportá-la para os seus próprios:

Você despreza acima de tudo a vil imitação dos modelos estrangeiros. E eu só posso secundá-lo nessa atitude. Porque, se respeito a tradição francesa, não respeito os falsificadores nacionais dessa tradição. Você veio dar, com seus poemas de um ritmo largo e desabusado, uma espantosa liberdade aos nossos poetas. Quer agora que eles marchem por si mesmos, que avancem, que sejam um pouco doidos, e tudo isto é justíssimo. Não posso deixar de confessar o muito que lhe devo, prezado Mário: permiti-me, nos meus versos (quase todos inéditos), algumas audácias que só a *Paulicéia* tornou possíveis (DRUMMOND, 2002, p.60, 22/11/1924)

Sobre a obra *Paulicéia desvairada*, Mário de Andrade, em carta de fevereiro de 1925 para Drummond, faz alguns comentários sobre a originalidade artística experimentada nos seus poemas. Declara que usou um embelezamento agradável para “interessar, atrair e convencer” a atenção dos leitores, “um estouro de boiada”, no qual havia o seu “*artistismo*” (ANDRADE, 2002, p.103, 18/02/1925). Sobre o processo de criação de *Paulicéia*, João Luiz Lafetá, no artigo “A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*”, curiosamente, descreve-nos fatos íntimos do poeta, ocorridos à época da escrita do livro. Lafetá afirma que ela foi realizada após um desentendimento familiar, envolvendo uma compra que Mário fizera – o famoso busto de Cristo de trancinha, criação de Brecheret –, e que, para tanto, ele teria contraído uma dívida, o que nada agradou a sua tradicional família – que já o considerava o “doido da casa”. Movido, então, por uma súbita inspiração e uma exasperação enervante, Mário escreve, de uma alavancada só, o fenômeno *Paulicéia desvairada*, confirmando, portanto, o motivo do estouro (LAFETÁ, 2004, p.351).

Mesmo com uma parcela de humor, essa situação nos revela, sobretudo, a fase depressiva e sem inspiração em que o poeta paulista vivia quando escreveu *Paulicéia*, tornando a briga com a família o principal estopim para a sua energia criadora. Inclusive, Mário confessa despojadamente a Drummond, em outra carta do mesmo ano de 1925, sem data precisa, que alguns versos dessa obra foram escritos intencionalmente. Vale ressaltar que, durante o ano de 1925, o “poeta aplicado” já predomina no espaço epistolar, mas nesse depoimento é nítida a presença do “poeta arlequinal”:

Via influências dos outros, queria tirá-las e ficava sem nada. Mas aquela frase da *Paulicéia* não saiu ao atá, não: “Sinto que meu copo é grande demais e ainda bebo no copo dos outros”. (...). Eu, adverbando por demais na *Paulicéia*, inconscientemente segui uma tendência muito auriverde. “Parisanatolefrance” não gosto. Isto sim pela extravagância pode cheirar mário-de-andrade (ANDRADE, 2002, p.116, 1925).

Mário colocou nos versos da *Paulicéia* uma nova linguagem que representaria o seu *eu* moderno e a agitação e o tumulto da vida nas cidades grandes – em especial, São Paulo. Versos modernos que deveriam ser urrados, que escandalizavam os mais velhos e fascinavam os espíritos livres de criação. Suas palavras traziam as mudanças necessárias e as transformações que a época exigia, ou seja, desarmavam as resistências passadistas com seu caráter inovador. Como sucederia com Drummond, amigo que desabafa, em carta, que fora “conquistado pela *Paulicéia desvairada*, aquele livro feio e bravo, que te fez [a Mário] tantos inimigos...” (DRUMMOND, 2002, p.145, 06/10/1925).

Vale lembrar que as propostas estéticas de Mário de Andrade foram apresentadas por ele, anteriormente, no texto-manifesto preliminar à nova poesia exemplificada pela *Paulicéia desvairada*, o “Prefácio interessantíssimo” (1921), uma das bases do seu triângulo teórico, conforme já vimos nas considerações do professor Gilberto Mendonça Teles. Sobre esse texto introdutório, o teórico também salienta que Mário recebeu influências diferentes para a escritura do “Prefácio” e para a dos poemas da *Paulicéia*: no primeiro, o poeta teorizou a influência absorvida da revista *L’Esprit nouveau*; já no segundo, serviu-se de suas leituras e reflexões acerca das vanguardas europeias. Essa distinção entre as influências recebidas pelo poeta pode esclarecer o porquê da existência do paradoxo da destruição e da construção em ambos os textos, a ambiguidade de um Mário de Andrade dividido entre passado e presente, “como se houvesse um duplo Mário nesse livro: um velho e um moço” ou um mestre e um discípulo (TELES, 1976, p.239). O esclarecimento de Teles é confirmado pelo próprio poeta paulista quando este reafirma, em uma das cartas enviadas a Drummond, no começo da permuta epistolar, mas sem data exata, a hipótese de viver também do passado. Mário comenta sobre o que escrevera no “Prefácio”: “Ninguém se liberta duma vez das teorias avós que bebeu”. E confessa: “Comigo se deu a mesma coisa. *Paulicéia* é uma mistura de simbolismo até parnasianismo e modernismo que ninguém aqui percebeu porque, Deus dos justos! os críticos de poesia no Brasil...” (ANDRADE, 2002, p. 72, 1924).

João Lafetá não comenta diretamente o “Prefácio interessantíssimo” na análise da linguagem das máscaras, até porque sua análise é voltada para os poemas marioandradianos; no entanto, podemos subentender a presença do “trovador arlequinal” em tal escrito já pela colocação do seu título irônico: o prefácio é, de fato, interessantíssimo. Entretanto, o interessante não é somente essa ironia, mas a maneira como o autor de *Paulicéia* apresentou e expôs as suas ideias poéticas. Sob a forma de um “prefácio”, o poeta utilizou-se “dos princípios técnicos da nova poesia na composição de um texto teórico”, empregando frases de um texto de prosa como se fossem versos e estrofes livres de um poema, que se associam e

são simultâneos, revelando, assim, “consciência e domínio pleno dos recursos utilizados” (LAFETÁ, 2000, p.158).

Nas muitas reflexões e propostas de Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo”, o poeta deixa transparecer a máscara do “trovador arlequinal”, movido pelos excessos, que agia pela “impulsão lírica” e pelo grito do seu inconsciente. Mesmo com uma defasagem nas datas da escrita – a data do “Prefácio” é posterior à de *Paulicéia*, que ocorreu entre 1920 e 1921 – e com uma aparência de desordem desvairista, o texto “Prefácio interessantíssimo” apresenta uma estrutura clássica – introdução, desenvolvimento e conclusão –, ao longo da qual o autor paulista esclarece sua teoria literária.

Vale ressaltarmos que, desde 1922, com a escrita dos poemas experimentais inseridos na obra *Losango Cáqui* (1926), o poeta paulista inicia uma oscilação entre as “máscaras”. Segundo João Lafetá, “embora *Losango* seja ainda um livro arlequinal, sentimos que começa outra máscara” – no caso, a do “poeta aplicado” – com a pregação dos novos ideais estéticos marioandradianos que visavam mais à ação do que à beleza artística. Mário, em *Losango Cáqui*, corrigiu a pompa da *Paulicéia* e mudou os rumos do “cosmopolitismo” para a direção do “localismo”, conseguindo a grande vitória da forma: a conquista da linguagem coloquial para a poesia. Com versos mais seguros e sonoros, com o sentimento pau-brasil já se afirmando, essa obra mostra que o poeta começou a se aproximar de uma “realidade mais modesta, de baixa hierarquia e dentes obturados” – conforme o próprio teórico expressou –, porém, sem abandonar as técnicas de vanguarda (LAFETÁ, 1986, p.22). O próprio Mário confirma com Drummond, em outra carta de meados de 1925, a nova direção que deu ao *Losango*, sustentando a sugestão da nossa dissertação de que, durante a escrita dessa obra poética, ele oscilava entre as duas máscaras. Após anunciar ao mineiro que o livro, feito em 22, já estava no prelo, o paulista comenta com o amigo que, na introdução de *Losango*, havia afirmado que era “romântico e pau-brasil”, fato esse que insinua uma dupla coexistência de pensamento. Vejamos sua explicação para esse paradoxo tão polêmico:

No *Losango cáqui* entradinho no prelo afirmo no Prefácio que sou romântico e pau-brasil. Pau-brasil no conceito osvaldiano não sou porque divirjo de muitas ideias intrínsecas do tal mas já falei que sou, pois então sou. Romântico... acho muito mais romântico fazer da alegria um preconceito, é o mesmo Romantismo do século passado que não mudou senão a fonte de sentimento a que se aplica: pro século 19 a dor, pro século de Graça Aranha a alegria. No fundo tudo é a mesma coisa, não

acha? Eu não: aceito a dor, vivo a dor e me aproveito dela com a máxima liberdade⁵. Se isso é ser romântico, toca a banda do Fieramosca, pá pá pá pum! (ANDRADE, 2002, p.139, 23/08/1925).

Interessante é a carta que Drummond envia a Mário, já em janeiro de 1926, fazendo gloriosas referências à escrita de *Losango Cáqui*, após a sua publicação nesse mesmo mês. Parece-nos que o mineiro conseguiu perceber, antecipadamente, a sugestão do pesquisador Lafetá quanto à inserção das duas poéticas/máscaras do amigo paulista nesta obra, a sentimental e a interessada. Após se dizer esclarecido quanto à poesia criada em *Losango*, por ela ser riquíssima de inteligência e de sensibilidade, Drummond comenta a disciplina poética de Mário e mostra que percebeu a mudança vertiginosa que o paulista efetuou nesse livro:

Sua disciplina é um caso sério. Disciplina mesmo sentimental, sem coação, sem violência, sem nenhum vexame ou limitação. Daí a virgindade do fluxo lírico patente no *Losango*, onde o homem tonto mas bom da *Paulicéia* deixou de ser tonto para ser somente bom e nos deu um poema batuta deveras. Os próprios versos aproveitados da *Paulicéia* encontram nele uma ambivalência mais natural e não chocam mais senão a algum sujeito incuravelmente burro. Você tem o bom senso de publicar seus livros pela ordem em que os vai escrevendo. Saem um pouco atrasados, e muitas vezes como acontece com a *Escrava*, já não representam o seu pensamento posterior expresso em artigos etc., mas são documentos bem dispostos e que permitem ajuizar melhor da marcha vertiginosa que você vai fazendo (DRUMMOND, 2002, p.187, 31/01/1926).

Nesse trecho de Drummond, outra obra foi citada pelo mineiro como sendo também uma escrita de Mário feita com um pensamento possivelmente diferente daquele que o paulista viria a ter na época da sua divulgação, ou seja, um ponto de vista dinâmico, que muda ao longo do tempo. Trata-se de “A escrava que não é Isaura”, ensaio escrito entre 1922 e 1924, custeado e publicado pelo próprio autor somente em 1925, também incluído como base do triângulo teórico de Mário de Andrade, conforme apontou Gilberto Mendonça Teles. Tal texto não foi citado por João Lafetá em suas considerações sobre as máscaras do escritor paulista, mas sentimos que podemos agregá-lo a essa dinâmica da transição ou coexistência

⁵ Mário de Andrade, em carta a Drummond de 27 de maio de 1925, inicia um discurso sobre o significado do sentimento “dor”, afirmando que, para ele, a dor não existia somente fisicamente, justamente, pelo fato de ter em si uma “sensibilidade exagerada” que permitia vê-la como uma “compreensão normalizante da vida”; daí ter incluído o pensamento “A própria dor é uma felicidade” nos versos de *Losango* (ANDRADE, 2002, p.129, 27/05/1925).

Na carta posterior – da qual extraímos essa referência –, Mário levanta novamente a discussão, sugerindo a Drummond que ele fizesse uma desassociação da palavra *dor* da palavra *infelicidade*, confirmando que, na sua vida a “dor é inútil”. Portanto, a afasta, gerando em si “uma felicidade que nada neste mundo perturbará”. Isso comprova sua explicação para o comentado termo “romantismo”, colocado em *Losango* (ANDRADE, 2002, p.139, 23/08/1925). Sugerimos que a explicação de Mário para o uso do referido termo foi provocativa, bem nos moldes marioandradianos.

das máscaras ocorrida em determinados escritos de Mário de Andrade. A “Escrava” do poeta modernista é uma espécie de paródia do romance *A escrava Isaura* (1875), do escritor romântico Bernardo Guimarães, e possui um título – assim como o do “Prefácio” – irônico, o que faz com que conjecturemos uma aproximação com a máscara do “trovador arlequinal” experimentada, em certo momento, por Mário. No entanto, não descartamos a face do “poeta aplicado”, uma vez que Mário, nesse ensaio inovador, se aventurou em estudos científicos para repensar a técnica da obra de arte utilizada antes na *Paulicéia*. Mário, na “Escrava”, redefine a fórmula matemática dada por Paul Dermée à poesia moderna (Lirismo + Arte = Poesia), já empregada por ele anteriormente no “Prefácio interessantíssimo”; o paulista acrescenta à fórmula o “meio utilizado para a expressão” e a corrige: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia⁶ (LAFETÁ, 2000, p. 165).

A explicação dessa suposta correção feita por Mário de Andrade em “A Escrava que não é Isaura” é, inclusive, repetida por ele, porém em versão ampliada, dez anos depois da publicação da referida obra, em uma missiva escrita a Souza da Silveira, em 26 de abril de 1935. Tal carta/comentário foi transcrita por Drummond em nota⁷ à carta recebida por este em 23 de agosto de 1925, cujo conteúdo expomos abaixo:

[Em face do “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia*]: eu era um burro, um louco e principalmente ignorante. E um cabotino. (...) Resolvi fazer cabotinismo (...). Conscientemente. (...) O cabotinismo consistia no momento em **bancar o erudito**, como os outros compreendiam a erudição, com citações e mais citações e eivando meus escritos e nomes científicos. Mas aproveitava isso, explicando certos princípios psicológicos e técnicos, e certas circunstâncias da poesia moderna. É o livro *A escrava que não é Isaura*. Data de fato desse livro a falas ideia de que sou um erudito, coisa que não sou, nem em música nem em nada. Não sou porque não posso ser. O meu principal defeito intelectual (...) é a falta de memória. (ANDRADE *apud* DRUMMOND, 2002, p.142-3) (grifos nossos).

Comprovadamente, nesse trecho da carta de Mário a Souza da Silveira, percebemos no primeiro a tentativa do seu desligamento, o seu esforço cabotino para livrar-se da poética passadista na “Escrava”. O fato de ele “bancar o erudito” somente para fazer-se entender pelos tradicionais revela, além da presença do “trovador”, sua genialidade de poeta interessado e verdadeiramente modernista. Logo que Mário envia a “Escrava” para

⁶ Em nota à carta-resposta de Carlos Drummond, de 06 de fevereiro de 1925, Silviano Santiago faz uma observação sobre a “Escrava”, resumindo a nova fórmula de Mário: “às fontes subscientes no processo de criação artística deve seguir-se a ação da inteligência e do meio expressivo” (SANTIAGO, 2002, p.96, nota 5).

⁷ Referimo-nos à nota 69, na qual Drummond expõe o trecho da carta de Mário, como forma de esclarecimento ao depoimento do paulista sobre o processo de criação da “Escrava”.

Drummond, em janeiro de 1925, depois de lançá-la em São Paulo, ele solicita que o colega a divulgue em Belo Horizonte. O mineiro, após saborear as “páginas com volúpia”, como ele mesmo afirma, atende prontamente ao seu pedido e encaminha a obra aos amigos e à Livraria Alves, conhecido ambiente literário entre os mineiros. Nessa carta, Drummond tece elogios à obra e à audaz inteligência de Mário:

É mais um documento honesto da linda campanha dos nossos “futuristas”. Você, que chamam de louco, tem uma coisa pasmosa: a saúde mental mais forte e mais irritante que eu conheço. Tenho a convicção de que depois das sucessivas provas de força que você e os outros malucos têm dado (...), não é possível ficar-se inerte, a menos que seja irremediavelmente estúpido ou falecido (DRUMMOND, 2002, p.94, 06/02/1925).

Lembramos um fato polêmico sobre a “Escrava” que foi discutido por ambos os poetas em algumas cartas. Diz respeito à resenha feita por Drummond ao referido ensaio, meses depois, em agosto de 1925, e criticada por Mário como “fraquinha” e “defeituosa”. Tal julgamento (aparentemente ressentido) do paulista deve-se ao fato de o poeta mineiro, em seu artigo, após enumerar as características da nova poesia, não concordar com a apologia feita por Mário à redescoberta da eloquência, em trecho de a “Escrava”, argumentando: “essa defesa é contraproducente, pois a reforma literária no Brasil é justamente um movimento contra a eloquência” (DRUMMOND, 2002, p.109, março de 1925). Drummond chama a atenção de Mário em *nota bene* desta carta, somente depois de se autocriticar como um escritor de artigos de pouco conteúdo, suavizando, portanto, o seu julgamento:

Com que agrado li sua *Escrava!* Procurei escrever qualquer coisa sobre ela. O que fiz saiu na *Gazeta Comercial*, de Juiz de Fora, o menos mau dos jornais mineiros. Quis dizer muito e não disse nada. Atravesso uma crise de burrice, que não sei até quando se prolongará. (...) A minha é burrice cheia de arestas, um pouco dolorosa, consequência talvez de meu estado nervoso. Talvez passe. Talvez não passe. (...) Mesmo são, acredito que não diria nada de aproveitável sobre a *Escrava*. Sou a negação da crítica; tenho muito mais confiança nos meus versos ainda imperfeitos que nos meus artigos trabalhados. Tanto mais que este dedicado ao seu livro é de um vazio alarmante... Só se salvou, creio, a estima que consagro ao autor (DRUMMOND, 2002, p.107, março de 1925).

Em resposta a esse “estado nervoso” argumentado por Drummond, Mário, em carta seguinte, aconselha o amigo a ter paciência com a “impossibilidade momentânea” de escrever versos ou textos críticos, situação que também já ocorrera com ele. E afirma que tal fato se dá pelo cansaço no qual o mineiro se encontra, gerando artigos de “pouca crítica” e “poucas observações” (ANDRADE, 2002, p.114, 1925). Lembramos que Mário, em carta ainda de 1924, comenta com Drummond sobre o “cansaço intelectual” existente na poesia do poeta

gauche, sugerindo que existe em certos poemas uma genialidade formidável. Drummond expõe, em nota a essa carta, o apêndice da “Escrava” no qual Mário explica essa expressão: “o cansaço intelectual deve ser apontado como uma das causas geratrizes da poética modernista (...) a inovação da arte deriva parcialmente (..) do cansaço intelectual produzido pelo já visto, pelo tédio da monotonia” (ANDRADE *apud* DRUMMOND, 2002, p.76, nota 38, 1924). A propósito, o poema ao qual Mário se refere como de “genialidade formidável” é “No meio do caminho” (1930), exemplo da mais alta força emotiva e poética do modernismo brasileiro (ANDRADE, 2002, p.72, 1924). Essa discussão e a interferência poética de Mário sobre Drummond serão abordadas no capítulo 3 deste trabalho.

Apesar de obras como *Losango Cáqui* e “A Escrava que não é Isaura” apresentarem um prenúncio da coexistência de uma segunda máscara com a primeira, de acordo com a teoria de Lafetá, a verdadeira substituição da máscara de “trovador” pela do “poeta aplicado” ocorre um pouco mais tarde, entre os anos de 1923 e 1926, com a escrita dos poemas de *Clã do Jabuti* (1927), época que coincide com o início do diálogo epistolar entre Mário e Drummond, ocorrido em 1924. No *Clã*, o sentimento “possivelmente pau-brasil” que Mário de Andrade anunciou em *Losango* irá se firmar, revelando o poeta estudioso “que pesquisa, em manifestações culturais do país todo, um jeito de ser o qual se identifique” (LAFETÁ, 1986, p.22-3). Os poemas pertencentes ao *Clã do Jabuti* foram publicados somente em 1927; no entanto, a inquietação promovida pelos arroubos dos anos 20 pode ser sentida na escrita dos versos de “Carnaval Carioca” e do “Noturno de Belo Horizonte”. Ambos os textos correspondem a uma época de euforia – o primeiro é de 1923 e o segundo, de 1924; e “propõem-se a incorporar o folclore, as manifestações da cultura popular à nossa prática erudita” (LAFETÁ, 1986, p.23). A intenção que possuem é a de dar ao Brasil litorâneo uma nova fisionomia, expandindo e unificando a cultura pelos “traços da diversidade da nossa gente”, e usando uma linguagem poética recheada de versos alegres e comovidos pela descoberta da simplicidade da cultura brasileira (LAFETÁ, 1986, p.23).

O teor das cartas de Mário de Andrade, no período inicial da troca epistolar com Drummond, em fins de 1924, conforme já salientamos, é também exemplo da inserção da “máscara do poeta aplicado”. Quando o paulista envia a primeira carta ao mineiro, ainda que sua linguagem exacerbada de lirismo mostrasse alguns traços do poeta sentimental e excessivo de 22, o modo como direciona a escrita da missiva sugere que ali se encontra um intelectual interessado. Mário, ao comentar sobre “Carnaval Carioca”, revela que colocou neste poema um fato vivido por ele à época em que estava no Rio de Janeiro. Nesse momento, o “poeta aplicado” “transforma-se em instrumento de descoberta e interpretação da realidade

do Brasil” e mostra a sua identificação com as manifestações culturais do país (LAFETÁ, 1986, p.23):

Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensibilidade 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. 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 (ANDRADE, 2002, p.49-50, 10/11/1924).

Na descrição da cena que deu origem ao poema “Carnaval carioca”, Mário evidencia a Drummond sua proximidade com a vastidão e com a diversidade da nossa gente. O “poeta aplicado” se mistura ao povo, aos seus usos e costumes, e declara que é “com gente chamada baixa e ignorante (...) 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” (ANDRADE, 2002, p.48, 10/11/1924).

Nessa carta, de novembro de 1924, segundo Marco Antonio de Moraes, “o projeto epistolar de caráter didático” de Mário de Andrade surge efetivamente, e com ele, o “amadurecimento da formulação sobre nacionalismo” (MORAES, 2007, p.135). Foi a primeira missiva enviada por Mário a Drummond, e embora o “poeta aplicado” já fosse, nessa época, um correspondente contumaz imbuído de uma intenção formadora, que trocava uma quantidade expressiva de cartas com outras *personas* epistolares, a epistolografia passou a representar para ele “um encargo eminentemente pedagógico”. O tom do discurso que estabelecia e a sua posição perante um correspondente como Manuel Bandeira, por exemplo, era de reconhecimento, de interação e contestação, já que ambos eram duas figuras de proa do Modernismo brasileiro que se situavam no mesmo plano intelectual e artístico. Com Drummond, a comunicação era feita com outra função, pelo “exercício de uma pedagogia consciente de sedução intelectual” (MORAES, 2007, p.134).

A visão intelectual de Mário de Andrade na posição de “poeta aplicado” se mantém durante muito tempo, ao longo de diversas cartas, pelo fato de o paulista desejar intensamente converter o colega mineiro para suas crenças modernistas, propondo-lhe um abasileiramento. Assim que Mário iniciou a convivência epistolar com Drummond, revestiu-se ainda mais dessa imagem de homem estudioso que pregava ensinamentos artísticos, baseados no sacrifício do interesse estético da obra em prol dos valores de utilidade social brasileira, e levava sua arte à transitoriedade, à morte, assim que cumprida a ação. Vejamos, em um outro

trecho da carta escrita em 10 de novembro de 1924, o desabafo de Mário a Drummond sobre seu sacrifício estético:

Eu me sacrifiquei inteiramente e quando penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pletora da minha felicidade. Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. Com a inteligência não pequena que Deus me deu e com meus estudos, tenho 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-os 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 minha razão de ser da vida (ANDRADE, 2002, p.51, 10/11/1924).

O ideal empreendedor de Mário, que o faz realizar uma obra “transitória” em benefício da construção de uma cultura brasileira autêntica, foi discutido em outras missivas. Em uma delas, no início de 1925, após referir-se ao *artitismo* presente na *Paulicéia*, Mário de Andrade esclarece novamente sobre a finalidade de sua arte, mantendo ainda a imagem do homem interessado, envolvido com estudos e pesquisas. Afirma enfaticamente que sua arte não visava mais à individualidade, não era apenas uma criação intuitiva; pelo contrário, o comportamento que assumia, depois de três anos do seu “estouro”, era de uma arte pragmática, “interessada na socialização”. A arte “prática”, conseqüentemente, o levou a uma linguagem poética mais coloquial e menos cantada, mais “aplicada” e menos sentimental. Pelas linhas epistolares, ao explicar os “sacrifícios” que fez por sua arte, o poeta expõe claramente sua máscara, conforme a confissão descrita abaixo:

Minha arte, se assim você quiser, tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige. Nisto sou tão primitivo como um homem das cavernas quaternárias. (...). Ainda é preciso distinguir entre primitivismo. Tem o que vem da precariedade técnica. Condenável. Tem o que vem da exata realização psíquica (...). Tem o que vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário. É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição. E só aparentemente se afasta delas. É o meu. É necessário. Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu não fosse um homem que antes de mais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. (...). Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre um interesse prático *imediate* que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os *sacrifícios* de minha arte. Sacrifícios que o não são porque formam a realidade mais comvente, palpável e desejada por mim da minha vida (ANDRADE, 2002, p.103, 18/02/1925).

Ao argumentar com Drummond que a função “prática” da sua arte é inspirada em um “interesse vital”, Mário explica o dogmatismo de sua expressão artística. Se a arte de Mário

de Andrade é “pregação” de ideais estéticos, e, por isso, é vista por ele como “sacrifício” de quem trocou a busca da beleza pela ação “interessada”, o espaço epistolar, em 1925, funciona também como um local ideal para a divulgação e prática dos seus projetos estéticos, como o experimentalismo linguístico, um dos sacrifícios pessoais sustentados por Mário. O poeta paulista discorre, na mesma carta, sobre uma campanha conscientemente educativa para a “estilização culta da linguagem popular da roça, como da cidade, do passado e do presente” e procura chamar a atenção do amigo mineiro para que ele compreenda a diferença entre o “regionalismo” e a proposta nacionalista marioandradiana sobre a atualização artística – “da língua” – brasileira. Mário afirma que a inteligência está no falar do povo, nas “influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter” (ANDRADE, 2002, p.100, 18/02/1925). Mário, então, discursa e mostra o quanto é dedicado à identificação da expressão verbal do Brasil:

Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de **estilizar o brasileiro vulgar**. Mas refugir de certas modalidades nossas e perfeitamente humanas como o chegar na estação (...) é preconceito muito pouco viril. Quem como você mostrou a coragem de reconhecer a evolução das artes até a atualização delas põe-se com isso em manifesta contradição consigo mesma. (...) A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades do linguajar caipira. Não. (...). Estou num país novo e na escuridão completa de uma noite. Não estou fazendo regionalismo (ANDRADE, 2002, p.100, 18/02/1925, grifos nossos).

Mário mostra exatamente o perfil de “poeta aplicado” quando acredita num apelo à união dos vários aspectos diferentes da vida brasileira, “pregando” tal ideia para Drummond. Em poemas do *Clã do Jabuti*, como “Noturno de Belo Horizonte” (1924) e “O poeta come amendoim” (1925), o caráter brasileiro da arte de Mário de Andrade faz com que ele supere a distribuição geográfica variada e mostre a distinção entre o que era uma manifestação concreta da cultura de um povo e aquilo que era sua utilização meramente ideológica.

Segundo João Lafetá, a capacidade do autor de *Losango cáqui* de “reconhecer a fisionomia própria de cada país, a língua em suas particularidades, o usos e costumes, crenças e formas de comportamentos das pessoas que o habitam” caracteriza o seu conhecimento de uma cultura “informe, espalhada em milhões de quilômetros quadrados” e em “diferenças regionais agudas”; tal peculiaridade determina o que é “ser brasileiro” para Mário. Lafetá ainda completa sua teoria sobre *Clã do Jabuti*, dizendo que essa obra “procura compor um repertório das muitas manifestações culturais das regiões brasileiras”; por isso, Mário busca no estudo do folclore e da cultura popular a sua própria imagem de homem letrado brasileiro (LAFETÁ, 1986, p.25).

O conceito de “ser brasileiro” para Mário de Andrade ligava-se à sua capacidade de viver autenticamente o Brasil, o “delírio religioso” dele, de Oswald, de Tarsila de serem verdadeiramente nacionais, contrários àqueles que eram regionalistas exóticos ou aos que eram “despaizados”, que mantinham crenças em costumes estrangeiros. A intenção de Mário em debater o conceito de “ser nacionalista” com Drummond não era a de “formar uma escola com mestrão na frente”, mas sim reconhecer que um autêntico nacional é aquele que se relaciona com o seu passado, com o meio e com a terra, com a família, com as necessidades do espírito (ANDRADE, 2002, p.52, 10/11/24). Já para Drummond, “ser brasileiro”, ainda em 1924, era meramente um acidente, uma vez que suas tradições europeias é que lhe davam riquezas de um passado intelectual; apenas tinha afeição pelo movimento modernista nacional. Seu conceito de “nacionalismo” baseava-se em “ter princípios, fazer estatutos sobre o amor da pátria”, e somente começou a ganhar forma de “brasilidade” no início de 1925 (DRUMMOND, 2002, p.79, 30/12/24). A temática sobre “ser brasileiro”, “ser nacional ou universal” será debatida em outras cartas com Drummond, inclusive naquelas em que Mário intensifica a campanha de “abrasileiramento” do mineiro. Voltaremos a esse assunto novamente no capítulo 3 desta dissertação.

Retomando os poemas “Noturno de Belo Horizonte” e “O poeta come amendoim”, ressaltamos algumas informações inseridas nas cartas sobre os referidos poemas, que comprovam a preocupação do poeta “aplicado” com a “descoberta, revelação e aprimoramento do Brasil e do seu próprio *eu*”, revelação de um indivíduo que passa pela “socialização da linguagem poética”, o que significa assumir um “abrasileiramento” (LAFETÁ, 1986, p. 26-7).

Iniciamos por “Noturno de Belo Horizonte”, poema escrito por Mário de Andrade em seguida à viagem do grupo modernista a Minas Gerais, e no qual o poeta valorizou especialmente a cidade do encontro com o poeta mineiro. Inclusive, o “Noturno” foi o poema solicitado por Drummond na primeira carta enviada a Mário, como desejo de leitura. Em outra carta de 1924, sem data específica, o paulista refere-se a “Noturno” com especial atenção, após comentar sobre a filosofia amarga e sofrida empregada nos versos de “Danças⁸”, poema escrito naquele mesmo ano, com um “cinismo filosófico prático”. Mário

⁸ Aqui, percebemos a mesma situação vivida por Mário na escrita da “Escrava”, fato comentado por Drummond e já apontado anteriormente nesta dissertação. O poema “Danças” foi escrito em 1924 e publicado seis anos depois, em *Remate de Males* (1930). No ano dessa publicação, o paulista possivelmente possuía um pensamento diferente de quando escreveu o poema, já que sua intelectualidade era revestida, em 1924, pela máscara do “poeta aplicado”, segundo a esquematização feita por Lafetá. Já a obra *Remate*, lançada em 30, terá outros poemas que corresponderão a uma nova preocupação do poeta em sintetizar “as inquietudes da primeira fase

compara o último ao primeiro, revelando que, apesar de ter sublimado o mau momento que vivera à época da escritura de “Danças” – “um tumor esvaziado”, segundo o poeta –, usou da mesma estratégia pragmática e cabotina em “Noturno” para firmar seu patriotismo. Nesse momento epistolar, Mário aproveita-se do discurso de poeta aplicado para envolver Drummond em seu projeto nacionalista:

Se você encontrar um laivo de amargura ou perversidade no ‘Noturno’ me diga porque hei de apagá-lo imediatamente. Ironia, tem. Essa ironia brincalhona de amoroso, de camarada, mas perversidade não. O cinismo continua. Mas cada vez se apura mais, é um que-bem-me importa! Que me liberta de todas as covardias, que me deixa sem-vergonha, com essa heroica beleza de afirmar: Deus existe. A mulher existe. A esperança existe. A Patriamada existe” (ANDRADE, 2002, p. 69, 1924).

Drummond, em carta do final de 1924, na qual o tema do nacionalismo na poesia é ainda norteador, confirma que, ao ler “Noturno”, teve o prazer de constatar que as ideias nacionalistas de Mário “o conduziram de maneira lógica a um poema tão rico de expressão e intenção, em que o sentimento da terra se confunde com o mais puro e desinteressado lirismo. (...) É poesia, e da melhor qualidade”. Depois, o amigo ressalta a capacidade de Mário de desbravar Minas em poucos dias de viagem, já que ele próprio, mineiro e interiorano, nada sabia sobre a história do lugar de sua origem: “Comoveu-me o largo sopro de idealismo, a força, a graça amorosa daqueles versos” (DRUMMOND, 2002, p.80, 30/12/1924). No entanto, após elogiar o lirismo de Mário em “Noturno”, o mineiro questiona um determinado trecho do poema no qual o paulista faz uma “dissertação sobre a pátria”, pregando o nacionalismo universalista, digno, segundo Drummond, “de um discurso a 15 ou 19 de novembro” (DRUMMOND, 2002, p.80, 30/12/1924). Então o compara a “Danças”, dizendo que ambos os poemas foram vividos por Mário na sua mais alta intensidade poética, trabalhados com “ritmo seguro, forte”, discordando apenas da presença do patriotismo exacerbado de “Noturno” (DRUMMOND, 2002, p.81). Tal questionamento drummondiano confirma que o mineiro ainda não possuía pensamentos verdadeiramente nacionalistas nessa época epistolar. Curiosamente, em outra carta de 1925, já começando a aceitar-se “brasileiro”, Drummond refaz sua opinião sobre o amor à pátria colocado em “Noturno” e ainda enaltece a beleza artística que Mário empregou nesses versos, desarticulando o conceito de “arte

modernista”, preocupação revestida pela “máscara da diversidade”, que reflete sua divisão e multiplicidade (LAFETÁ, 1986, p. 14). Mais uma vez, sugerimos que, também nas cartas de 1924, Mário apresentava o ponto de vista de “poeta interessado”, quando comentou sobre o poema em questão, levando-nos a pensar que o comentário feito a Drummond sobre a amargura e sofrimento que constam em “Danças” equivale à fase de fechamento de uma época: os anos 20.

pragmática” do amigo paulista. O poeta itabirano aponta que, nesse poema, Mário fez coexistir uma “preocupação estética e social” que deu vida à paisagem e “animou as figuras que só o amor da pátria não saberia manter”. Mesmo o autor de *Paulicéia* usando a teoria de que sua arte era demasiadamente “interessada” para ser somente “arte”, Drummond reconhece que, em “Noturno”, ele “sente e escreve” brasileiro, condicionando-se ao meio físico e moral, ou seja, tem sua obra voltada à ação, mas também à sensibilidade estética (DRUMMOND, 2002, p.106, março de 1925).

O segundo poema, já citado, da fase “aplicada” do *Clã do Jabuti* e que apresenta as mesmas características da diversidade linguística brasileira que o “Noturno” é “O poeta come amendoim”. Escrito em 1925, três anos após a Semana de Arte Moderna, seus versos sugerem um amadurecimento linguístico em Mário, que coloca em prática sua “crença na relação imediata entre Brasil, língua e *eu*”, mostrando-se um sujeito socializado, abasileirado e “devorador dos padrões culturais europeus” (LAFETÁ, 1986, p. 27). Sobre esse poema, Drummond salienta, em carta enviada em 20 de maio de 1925, que o paulista fez “profissão de fé nacionalista”; e levanta a hipótese de que o fim da arte do amigo era “pregar, convencer”, completando: “Pois nada mais convincente que ‘O poeta come amendoim’, onde o sentimento é puro e, por isso, comunicativo. Há nele a dolência, o abandono, o cheiro bom do ambiente brasileiro. É de suas melhores obras” (DRUMMOND, 2002, p.121, 20/05/25). Os elogios feitos nessa carta, dois anos antes da publicação do poema em 1927, renderam ao mineiro uma dedicatória exclusiva feita por Mário, já que Drummond, à época, tinha o poema como o preferido, entre tantos.

Mário de Andrade mostra sua dedicação ao projeto linguístico brasileiro em outras cartas endereçadas a Drummond no ano de 1925, ainda se revestindo da máscara de “poeta aplicado”. No início deste ano, Mário conta a Drummond que possui muitas “modas e toadas”, fato que comprova seu interesse pela pesquisa da cultura popular. Porém, o assunto da criação de uma língua brasileira é bem discutido em carta de 23 de agosto, na qual o paulista emprega uma linguagem epistolar que remete à postura do professor dedicado a construir um novo pensamento em seu discípulo. Ao enfatizar que fora um incompreendido em suas concepções linguísticas, sentindo-se muitas vezes ultrajado por amigos que não confiavam em suas intenções intelectuais de “criar a língua brasileira”, sendo julgado ora como orgulhoso e insincero ora como ignorante e louco, Mário, além de mostrar como articula suas ideias modernistas, profere um discurso para o mineiro em que se coloca como profundo conhecedor dos estudos da língua. Argumenta que “bancou o erudito” – estratégia cabotina já discutida anteriormente nesta dissertação –, um “sabichão da língua portuguesa”,

na escrita de vários poemas, usando de sua cabotinagem consciente em resposta aos ataques recebidos (ANDRADE, 2002, p.137, 23/08/1925). A explicação sobre a ortografia que utilizara nessa época é dada pelo paulista, que aproveita para mostrar a Drummond todo o seu conhecimento erudito:

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. (...) Sempre fazendo bem pros outros que não tinham as mesmas possibilidades que eu pra conhecer o que se estava fazendo e quis as tendências do modernismo universal escrevi um livro em português de lei. De um sabichão da língua portuguesa só tive duas restrições sobre... ortografia: grafei *poude* por *pôde* que é na realidade a certa em Portugal e a indisciplina dos acentos graves (ANDRADE, 2002, p.137, 23/08/1925).

De acordo com a teoria de Lafetá sobre as *máscaras* poéticas marioandradianas, após a euforia dos versos críticos, socializados e menos individualistas existentes no *Clã*, o final da década de 20 começa a trazer reflexões mais maduras e conscientes para a escrita poética de Mário de Andrade. Entre 1926/1927, por exemplo, estando o poeta modernista mais concentrado em assumir uma postura não apenas literária e procurando demonstrar uma visão mais abrangente dos problemas culturais brasileiros, ocorre um empenho maior de sua parte em mostrar o aprofundamento da consciência do país. Mário dedica-se, então, à escrita de uma narrativa, que, por não ter a estrutura de um poema, não é incluída por Lafetá no processo das *máscaras*. Trata-se da grande obra-prima de Mário, senão a mais importante: *Macunaíma* (1928).

No entanto, mesmo o teórico não relacionando *Macunaíma* a nenhuma máscara específica, ele apresenta algumas observações pertinentes sobre a construção desse texto. Aponta que, embora haja uma dose grande de confiança e alegria nessa narrativa, ela já se mostra marcada por traços pessimistas. Em *Macunaíma*, o aprofundamento da “consciência do país, que despertara em meio ao clima positivo que julga descobrir as potencialidades nacionais”, não ocorre sem que surja também uma problemática: o “herói sem nenhum caráter” chega a provar todas as máscaras, preferindo uma transmutação incessante que o leva a apresentar-se “simultaneamente com muitas caras” (LAFETÁ, 1986, p. 27). Tais ressalvas de Lafetá nos levam a sugerir a hipótese da pré-existência de uma máscara poética usada por Mário de Andrade nesse projeto; ou seja, a presença de uma máscara que venha a concentrar a busca pela “diversidade” do poeta, que quer apresentar os costumes da cultura nacional ao mesmo tempo que deseja diversificar os rumos da escrita literária. Afinal, o pensamento ideológico dos anos 30 já começa a se mostrar sob a poética marioandradiana.

João Lafetá salienta que, somente por volta de 1929, Mário de Andrade “assume de uma vez a diversidade como drama a ser vivido, e propõe de maneira direta que o problema privilegiado seja este” (LAFETÁ, 1986, p. 27). A cultura brasileira, antes tão referencial para as diferentes faces do *eu* do poeta estudioso, torna-se agora insuficiente, fazendo com que Mário busque projetar suas ideias estéticas em uma obra diversificada que sintetize as várias conquistas do seu percurso poético dos anos vinte: *Remate de males* (1930). Esse livro, publicado dois anos depois de *Macunaíma*, reúne poemas escritos em diversas fases marioandradianas – como o já referido “Danças”, que é de 1924, e “Eu sou trezentos”, de 1929 – e procura fazer um balanço e liquidez da fase heróica do Modernismo. Mário de Andrade, segundo Lafetá, se reveste da máscara da “diversidade” e “reflui para uma meditação mais interiorizada”, assumindo um tom mais responsável e sério, prenunciando “a produção madura modernista e equilibrada dos anos trinta” (LAFETÁ, 1986, p.28).

Apesar de existir uma pequena separação temporal entre as obras *Macunaíma* e *Remate de males*, sugerimos que ambas são socializadoras e foram construídas sob a mesma máscara da “diversidade”. Esta, quando analisada no espaço da linguagem epistolar, surge em muitas missivas escritas entre o ano de 1927 e meados de 1929, já que o espaço epistolográfico marioandradiano, durante todo o decênio dos anos vinte, tornou-se o local adequado em que o poeta pôde exercitar seu projeto linguístico, o campo de experimentações da sua pedagogia “em favor de uma arrojada sistematização do falar nacional popular em chave literária culta” (MORAES, 2007, p.41).

Na primeira carta do ano de 1927, por exemplo, Mário escreve ao amigo mineiro como um homem determinado em abafar os julgamentos críticos que recebia daqueles que consideravam sua obra de pouco valor. Nesse momento, percebemos que o poeta deseja liquidar de vez o espírito revolucionário da fase heróica que ainda pairava sobre ele, e, para tanto, coloca-se como poeta múltiplo, demonstrando sua “diversidade”. Como já acreditava que sua arte de ação tinha contribuído para o aprimoramento do país, Mário inicia seu debate epistolar com Drummond argumentando, primeiramente, sobre a habilidade literária que possuía. Afirma, sem “humildades falsas”, que só considera que tenha mérito pelo fato de não ter feito obras “com um pouco mais de brilhação”, mas sim feito “ações” concretas e de extrema utilidade (ANDRADE, 2002, p. 264, 18-19/01/1927). Logo a seguir, revela sua multiplicidade literária, apresentado o seu novo projeto, *Macunaíma*, uma “ideia de romance engraçado”, filiado “aos indianistas da nossa literatura” e feito com “lendas aproveitadas com deformação” (ANDRADE, 2002, p. 266). A fase múltipla do poeta paulista se destaca no discurso epistolar, mostrando a presença da máscara da “diversidade”.

Na continuidade da “conversa” sobre *Macunaíma*, um mês depois, Drummond questiona o feito desse livro, “um romance indianista, com base no folclore”, e pede explicações sobre essa tal “brincadeira” de Mário, argumentando que não tinha “a menor simpatia pelo índio”, nem recebia nenhuma sugestão dele (DRUMMOND, 2002, p.269, 07/02/1927). Para responder aos questionamentos drummondianos, o poeta paulista, em carta posterior, discorre sobre a escrita de *Macunaíma*, desvelando mais uma vez a imagem de escritor diversificado, dividido entre muitos rumos. E explica que procurou “trabalhar a substância brasileira em todos os sentidos”, o que significaria desenvolver um trabalho da língua, da cultura popular e da mistura de elementos humorísticos e sentimentais em uma só obra, traço “flagrante do folclore poético e musical do Brasil” (ANDRADE, 2002, p.277, 20/02/1927). Mário elucida, dessa forma, como surgiu a inspiração da sua obra, seus múltiplos interesses pelo Brasil, usando a máscara da “diversidade” na linguagem epistolar:

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios... (...) Eu tenho interesse artístico por eles. (...) sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás, sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. (...) O povo tem isso que entre coisas sublimes bota uma porrada de coisas duma banalidade fatigante, porém isso é natural. (...) para mim essas grandes lendas tradicionais dos povos são as histórias os casos os romances mais lindos que pode haver. 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 de 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 quando 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 (ANDRADE, 2002, p.276, 20/02/1927).

Já em 1928, no ano em que publica *Macunaíma*, Mário de Andrade afirma em uma missiva que se sente “fatigado” pelo “tal de brasileirismo de estandarte” que ele mesmo havia iniciado e pregado intensamente. Reconhece a utilidade de ter levantado repetidas vezes a bandeira do brasileirismo, ou, como chamou, o trabalho “pró-brasilidade complexa e integral” – ação que não se resume somente no trabalho com a linguagem –, atitude que mostrava o sacrifício e a doação do poeta pela “arte de ação”. Mário começa a perceber que a época necessitava que se fizesse uma “contra-ação” (ANDRADE, 2002, p.321, 28/02/1928). Nesse momento, a linguagem epistolar marioandradiana começa a ganhar um novo tom: a voz daquele que ensaiava um pensamento mais politizado e ideológico, envolvido pela aura revolucionária dos anos 30.

Portanto, em meados de 1929, um pouco antes de publicar *Remate de males*, o discurso epistolar marioandradiano se deixa permear por um novo tema: a política. Apesar de algumas cartas apresentarem discussões sobre peças literárias dos dois poetas, como os comentários sobre a publicação da obra drummondiana *Alguma Poesia* (1930) – assunto que abordaremos no capítulo 3 desta pesquisa – e a própria divulgação de *Remate*, a temática que se sobressai é o propósito da participação político-partidária de Mário e, conseqüentemente, de Drummond. O poeta paulista, em uma carta de agosto de 1929, chega a proferir um desabafo cético ao amigo mineiro sobre sua posição em relação à situação política dominante do país, tanto do governo atual quanto dos aspirantes ao novo posto. Perplexo com o entusiasmo de Drummond pela candidatura de Getúlio Vargas à Presidência da República – afinal, o mineiro era “soldado vibrante da Aliança Liberal” –, Mário comentou que estava “numa torcida apenas simpática” pelo candidato gaúcho, pois, depois de saber dos conchavos políticos entre “governistas mineiros, gaúchos, paraibanos (...) com democráticos paulistas (...) e oposicionistas cariocas e gaúchos”, só lhe restara repugnar tal contexto político (ANDRADE, 2002, p.356, 18/08/1929).

É interessante perceber que, mesmo mantendo-se tangencialmente no sistema político brasileiro, atuando quase que obrigatoriamente, assim como Mário, Drummond, sempre que podia, esquivava-se de debater com o colega tais assuntos de política, preferindo manter-se neutro ou mudar o rumo da conversa epistolar diante dos discursos mais inflamados do amigo. Em uma das raras cartas de 1930 em que Drummond deixa transparecer seu “universal descontentamento” com a política, a discussão se deu a respeito da vitória de Júlio Prestes, candidato do partido do governo e opositor de Getúlio, que vencera as eleições sob suspeita de fraude. O mineiro disse a Mário que era “inútil concertar o Brasil, ou por outra, o desconcerto eterno do Brasil é o seu próprio traço diferencial, o seu modo de ser ...”, evitando um aprofundamento maior no assunto político, o que provavelmente constituiria um desvio no do propósito do seu intercâmbio epistolar (DRUMMOND, 2002, p.375-6, 18/05/1930).

Segundo Silviano Santiago, no prefácio que antecede a correspondência dos referidos autores, esse debate de natureza política acontece pelo fato de ambos os missivistas se aproximarem da carreira política em virtude da profissão escolhida, a atividade de jornalista de assuntos culturais, que exigia uma aproximação maior com pequenos políticos e estadistas. No entanto, Santiago afirma que ambas as filiações políticas ocorreram apenas no plano da “revolta e não pela ação ou pelo discurso de teor panfletário, populista e doutrinário. (...) [Os dois poetas modernistas] optam pela ação com vistas a um amplo e libertário projeto cultural para o Brasil, revestido necessariamente pela luta revolucionária na área da educação pública”

(SANTIAGO, 2002, p.27). E resume como se deu o engajamento político dos dois intelectuais:

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 (...). Mário estará 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 (SANTIAGO, 2002, p.30-1).

Essas observações de Silviano nos permitem aceitar que, em Mário, o homem político nunca se afastou do homem público nem do artista – aqui também consagrado por poeta sentimental, estudioso, “aplicado” – durante toda a sua vida, mesmo não existindo em Mário o propósito da sua participação ativa nos movimentos políticos, mas sim nos projetos sociais engajados para as melhorias educacionais do país. Na última carta que endereça a Drummond em 1932, dois meses após o fechamento do jornal no qual trabalhava desde de 1927 como crítico e cronista, o *Diário Nacional*, e quatro meses depois da derrota do movimento constitucionalista, o paulista, desgostoso, descreve a situação vivida por ele durante os dias de combate dos tenentistas contra São Paulo. Mário profere um discurso sob a forma de desabafo de um perdedor, com palavras até mesmo inconvenientes ao amigo mineiro, que se encontrava como vencedor, já que fora sorteado ao acaso a este posicionamento político, pelo fato de executar funções de gabinete ao lado dos triunfantes. Na declaração do paulista, ele expõe seu rancor e deflagra com clareza seu lado político, aplicado e sentimental:

Voltei ao menino estudante que inda tinha senso político de pátria. E minha pátria é São Paulo. E isso não me desagrade! ... Assim como eu me vendi friamente ao crime triste com que a nossa unanimidade pactuara, agora me entrego fatigadamente a essa espécie de masoquismo lírico de isolamento nacional paulista (...). Não sinto o imenso Brasil, não sinto a minha Paraíba, não sinto Minas, nem nada. (...) Perdi completamente a minha humanidade. Você, Carlos, perdoe-me por ser um descalibrado. Este é o castigo de viver sempre apaixonadamente a toda hora e em qualquer minuto, que é o sentido da minha vida. No momento, eu faria tudo, daria tudo pra São Paulo se separar do Brasil. (...) Jamais me faltou o instinto de solidariedade. Agora falta, abatido por uma solidariedade mais precária. Porém, mais imediata: a solidariedade paulista, que compensa tudo, me desfaz numa unanimidade vermelha e inventa a raça. (...) é um egoísmo fulgurante. Você, nacionalmente falando, é um inimigo meu agora. Você talvez não sinta isso, eu sinto. (...) pros amigos perfeitos ainda considero uma ignomínia eu me enfeitar. Estou nu (ANDRADE, 2002, p.428, 06/11/1932).

Sobre o tema político e a linguagem ideológica que Mário de Andrade passará a proferir nas cartas a Drummond a partir de 1929, vale lembrarmos que, na teoria de João Lafetá sobre as *máscaras* poéticas marioandradianas, durante esse período, o poeta paulista “disfarçava-se” ainda sob a máscara da “diversidade”, permanecendo aí até a publicação de *Remate de males*, ocorrida apenas em 1930, conforme já apontamos. Segundo Lafetá, o poeta modernista, depois deste livro, ficou onze anos sem publicar um volume novo de poemas, reiniciando esse processo somente em 1941, com a antologia *Poesias* e os livros *A Costela de Grão Cão* e *Livro azul*. Apenas nesses dois últimos projetos é que o pesquisador localizará a presença de uma quarta máscara, que ele chamou “espelho sem reflexo”, pois constitui “a imagem da crise” de um poeta, ou seja, “uma procura do *eu* que é ao mesmo tempo procura do *outro*” (LAFETÁ, 1986, p.30-1). Os poemas herméticos e amargos que constam em tais obras foram “escritos em sua maioria nos anos trinta e publicados em plena ditadura” e revelam “uma mudança radical na consciência modernista”, mas não configuram ainda um homem político, pelo viés de Lafetá, e sim uma “intimidade atormentada” (LAFETÁ, 1986, p.31). Nossa sugestão, entretanto, é a de que, dentro do discurso epistolar, essa máscara não é facilmente perceptível, justamente porque o período que corresponde à chamada crise existencial (ou “crise da imagem”) de Mário, no qual ele fica um ano sem escrever sequer uma carta a Drummond, seria entre os anos de 1932/1933, logo após a participação mais ativa do poeta no âmbito da política, mais precisamente na Revolução Constitucionalista irrompida em 09 de julho de 1932. O silêncio de Mário durante esse “sono de meses”, conforme salientou Drummond na carta em que tenta resgatá-lo dessa letargia momentânea, impede que a máscara do “espelho sem reflexo” seja notada com clareza na linguagem epistolar (DRUMMOND, 2002, p.114, 23/11/1933).

Desse modo, levantamos a tese de que, durante toda a década de 1930, chegando até por volta de 1945, ano terminal do nosso poeta, dentro da linguagem epistolar, Mário se reveste, na verdade, da “máscara do poeta político”, a última proposta por João Lafetá. De acordo com o teórico, dentro desse período, o poeta assume uma consciência política e desenha um novo rosto para a sua poética, no qual denuncia a “exploração social” e faz uma “revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude” por meio dos seus poemas (LAFETÁ, 1986, p.31-2). Nessa fase Lafetá inclui três livros de sentido político: *O carro da miséria* (1946), publicação póstuma, cujos poemas foram compostos durante os incômodos produzidos na época das duas revoluções, a de 30 e 32; *Café* (1943), a “tragédia secular” ou “concepção melodramática em forma de ópera com três atos”, que teve suas primeiras ideias esboçadas entre 33 e 34; e *Lira paulistana* (1946), obra de espírito

combativo, escrita um ano antes de Mário falecer, em 1944, mas publicada somente depois de sua morte. Tais obras possuem traços em comum, como “a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo” (LAFETÁ, 1986, p.32).

Essa imagem de poeta “político” sugerida por Lafetá para a poética marioandradiana também se insere em vários debates da convivência epistolar com Drummond durante os anos 1930 e 40⁹, sendo poucas as cartas desta época que abordam assuntos sobre a criação poética ou sobre a estilização da língua brasileira, por exemplo. Os temas que mais emergem entre eles são discussões a respeito dos afazeres corriqueiros da vida pública, que se ligavam diretamente à política vigente. Daí sugerirmos a presença de tal “máscara” em algumas cartas pertencentes a este decênio da vida do poeta.

Após a “crise existencial” de Mário de Andrade no ano de 1933, sem comentar nada sobre este assunto, o poeta paulista recomeça, em 1934, a convivência epistolar com Drummond em cartas esparsas, mas ainda sob a aura política da época. Nos anos seguintes, entre 1935 até 1937, Mário trabalhou efusivamente no Departamento de Cultura de São Paulo, como diretor da *Revista do Arquivo Municipal*, e Drummond manteve-se no Rio de Janeiro, como chefe de gabinete do então Ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema. Por essa época, a vida de ambos os poetas seguia cotidianamente o seu curso de atribuições burocráticas, ficando o diálogo epistolar entre eles bem raso, talvez pela quantidade de afazeres políticos/administrativos que os impedia de exercer a epistolografia com mais frequência. O autor de *Paulicéia*, inclusive, no ano de 1937, a pedido de Capanema, cria o anteprojeto de lei de proteção à arte no Brasil, com sua visão de conservação cultural, que será o germe da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Tal projeto ajudou a fundar as bases do que hoje, em nossos dias atuais de século XXI, é o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

No entanto, em 1938, após o golpe de Estado, a situação política dominante em São Paulo cai, e Mário, considerado “comunista”, deixa o Departamento de Cultura para viver no Rio de Janeiro, exercendo atividade de pouco prestígio ao lado de Gustavo Capanema. As cartas dessa época descrevem a situação desgastante em que nosso poeta vivia, a ponto de confessar a Drummond que desejaria trabalhar em “coisa mais modesta e obscura” nas terras

⁹Lembramos que, segundo Lafetá, a partir de 1930, Mário ficou onze anos sem publicar uma obra literária, mantendo-se apenas no exercício da escrita epistolar como forma de propagação do seu pensamento. Independente do tema debatido por Mário na sua correspondência com Drummond durante essa década, tendo a missiva um teor político ou literário, sugerimos que, principalmente nesse momento de reclusão do poeta paulista, as cartas assumem-se como um tipo de texto-manifesto, comprovando a teoria Marcos A. de Moraes sobre a correspondência marioandradiana ser realmente uma “obra involuntária”.

cariocas (ANDRADE, 2002, p.462, p.15/06/1938). Seu pedido foi atendido, permanecendo no cargo de consultor técnico cultural no Instituto do Livro por um ano, até retornar à cidade paulista, em 1939, para trabalhar no jornal *O Estado de São Paulo*, a fim de recomeçar a vida e refazer-se do esgotamento intelectual no qual se encontrava. A partir desse momento, as cartas com Drummond cessam e só retornam no ano de 1942, estando Mário novamente interessado por assuntos poéticos e disposto a debater com o mineiro sobre seus novos projetos literários. Nessa fase, o poeta “político” se nega a vender sua moralidade intelectual a qualquer adesismo ideológico ou partidário; ele suaviza seu discurso e mantém a polidez resguardando-se para discussões literariamente mais maduras.

Embora, nos anos 40, a discussão sobre o processo de criação poética retorne às linhas epistolares, um assunto de teor ideológico/político ainda é ressaltado por Mário, logo na primeira carta que envia ao amigo, em 13 maio de 1942. O poeta paulista comenta brevemente com Drummond sobre a “famosa “conferência” que fora pronunciada por ele em 30 de abril daquele mesmo ano, em homenagem à comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna. A nota feita por Drummond sobre esta conferência, na referida carta, na qual o mineiro afirma que o tom do discurso do amigo havia sido “amargo” apesar de as palavras motivarem “convicção e esperança”, desperta ainda mais interesse pela conferência do paulista (DRUMMOND, 2002, p.470, 13/05/1942, nota 1). Tal conferência deu origem ao testamento estético em forma de manifesto intitulado “O movimento modernista” (1942), publicado na obra *Aspectos da literatura brasileira* (1943), no qual Mário afirma que a grande conquista do Modernismo teria sido a conquista de três princípios básicos para todo artista: “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência nacional” (ANDRADE, 1978, p.249).

Mário de Andrade vazou na conferência as inquietações e ideias que o preocupavam na época, deixando com que a sua máscara de poeta “político” aflorasse e o levasse a realizar um balanço significativo e verdadeiro de sua geração. Na conferência, Mário fez consideráveis críticas ao “grupinho de intelectuais paulistas” e a si mesmo, garantindo que seu “mérito de participante é mérito alheio”, pois fora, na verdade, encorajado pelo “entusiasmo dos outros”, mais do que por escolha pessoal (ANDRADE, 1978, p.232). Mário, dessa forma, pontuou os erros do Modernismo e explicou a sua própria posição artística e humana dentro do movimento de 22:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo”

como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar de nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade (ANDRADE, 1978, p. 255).

Nas cartas de 1942, os comentários com Drummond sobre a referida conferência não se estendem por muito tempo. O que retornou em profundidade, logo nos anos seguintes, de 1943 até 1945, foram os debates sobre a criação estética, sendo que, agora, trata-se de discussões sobre a poesia participante, “engajada”, como a do poeta mineiro em *Sentimento do mundo* (1940) – análise que faremos no próximo capítulo – ou como a dos livros *Café* e *Lira paulistana*, de Mário. Ainda nesse momento, quem permanece presente no discurso epistolográfico de Mário de Andrade é o poeta “político”, o escritor empenhado em pregar com sua arte de combate, aquele que expressa uma inquietação íntima e busca uma justificativa na sociedade, mantendo ainda uma linguagem firme e acolhedora que se permite ouvir e esperar mais.

Em carta de 1943, após comentar sobre a dificuldade sentida na escrita poética e teatral de *Café*, devido à fase de angústia pessoal vivida sob os efeitos da ditadura do Estado Novo, que o fazia oscilar entre entusiasmos e desesperos, a ponto de fazer “dez versões diferentes” para certos trechos da referida ópera, Mário demonstra a Drummond uma leve insegurança na produção estética de seus poemas, e declara que jamais se vira “tão humilde e indeciso diante duma obra minha [dele]” (ANDRADE, 2002, p.487, 03/03/1943). E revela sua intenção epistolar, mostrando a fragilidade que passara a viver nos anos 40:

Minha intenção, lhe dou minha palavra mais sincera, foi juntar o nome de você ao do Manuel no pedido de leitura [de *Café*]. Mas hesitei. Hesitei porque ainda havia certas coisas que eu mesmo sentia precisão de pelo menos pensar mais sobre elas, pra saber se ficavam assim ou não. De fato, fiz ainda várias modificações e agora estou, senão satisfeito, mais sossegado. Confesso que a coisa me castiga como um pecado de vaidade. (...) Vario de opinião três vezes por dia – ou será melhor dizer que a maior parte do tempo, não consigo chegar a uma opinião. Talvez seja também porque a coisa escapa tão preto-e-brancamente do que tenho feito que fico nesta indecisão. Será que você me pode esclarecer alguma coisa? (ANDRADE, 2002, p.486-7, 03/03/1943).

Em junho de 1944, mais de um ano depois dos comentários feitos sobre *Café*, Mário de Andrade escreve a Drummond uma carta em que comenta o processo criativo da *Lira paulistana*. Nessa época, o poeta, já cinquentenário, surge mais fragilizado em seus pensamentos e expressa algumas contradições a respeito da concepção dolorosa desses poemas – como a narração do episódio poético do “Reis dos Reis” (1944) –, fruto de sua

insatisfação pessoal. Mário afirma que está numa “fase nova e combativa do espírito”, vivendo um “estado-de-poesia mais legitimável”, conduzindo sua produção lírica à objetividade, isto é, à consciência da luta de classes e seus descaminhos, cujas ressonâncias ecoam no seu interior (ANDRADE, 2002, p.505, 30/06/1944).

Em carta seguinte a essa, Mário explica a Drummond que a “obsessão” e “ebulição” do processo criativo da *Lira* deve ser interpretada como um “verdadeiro estado de poesia” que surgiu em função da fadiga e tensão intelectual em que vivia, deixando que a máscara do poeta “político” se revele em uma linguagem epistolar angustiada e ansiosa diante dos exageros do mundo:

Me voltou um estado poético, essa coisa enfim de quando a gente fica em poesia por dentro. De dentro pra fora e faz, vira poesia objetivada no papel, pouco importa se ruim ou boa. (...) desta vez sinto, sei que tem um aspecto tão doloroso, tão eriçado de angústias e obsessões que tem momentos em que fico totalmente alucinado. (...) Os poemas de *Lira*, os mais revoltados, me voltam com seus ritmos, e mesmo sem querer vou dizendo mentalmente eles, desesperado, querendo não dizer, mas não consigo (ANDRADE, 2002, p.513, 23/07/1944).

Sobre essa tensão intelectual de Mário de Andrade, a ebulição sentida em 1944 e que chega até 1945, no ano de sua morte, parece-nos que ocorre um retorno no tempo, uma volta ao poeta arlequinal exagerado dos anos 20, ou, quiçá, ao homem estudioso e engajado dos anos 30 que buscava novas formas de expressão para sua poética, espelhadas na realidade brasileira. Nossa sugestão para a teoria de Lafetá sobre o uso de *máscaras* em várias fases históricas da vida de Mário é que, no momento final de sua vida artística, todas as máscaras se confundem, devido à intensidade de um homem que dedicou sua existência a um projeto artístico e de nação. No seu último testemunho epistolar, inclusive, revelado ao amigo mineiro, Mário comenta sobre o uso de máscaras para sobreviver e conclui seu destino: “Aliás, se não fosse a máscara da minha vida – as máscaras destinam tanto a gente...” (ANDRADE, 2002, p.538, 11/02/1945).

As *máscaras* poéticas de Mário de Andrade se misturaram aos “trezentos e cinquenta” Mários das cartas, que percorreram os questionamentos e turbulências do século XX, mostrando o seu lado sentimental, aplicado, diversificado e político por entre as linhas epistolares dedicadas ao amigo Drummond.

Nossa dissertação procurou, neste capítulo, elucidar a visão de Mário de Andrade sobre o exercício epistolar, além de apresentar alguns dos seus projetos estéticos sob o viés das “máscaras poéticas”, projetos e máscaras também expostos e discutidos nas cartas trocadas com o amigo itabirano. Prosseguiremos agora para a terceira parte desta dissertação,

na qual trataremos da amizade construída por Mário e Drummond, bem como das influências do paulista sobre o mineiro no processo de criação poética, que vão além dos limites poéticos. Influências que se relacionam com a plantação de boas sementes e com a colheita de bons frutos, com as trocas e com as ofertas trabalhadas ao longo da jornada de dois amigos que, através de suas cartas, davam, um para o outro, verdadeiras lições de vida.

3 AFETOS LITERÁRIOS: ENTRE SÃO PAULO E ITABIRA DO MATO DENTRO

Quando, em 1924, durante o período da Semana Santa, o poeta Mário de Andrade, imbuído dos seus princípios renovadores, viajou em excursão às cidades históricas de Minas Gerais à procura do Brasil colonial, foi revelada a ele não apenas uma cidade como Belo Horizonte, até então, desconhecida e profunda– a “fruta paulista” que os “bandeirantes produziram pro Brasil litorâneo”, conforme ele mesmo declarou em carta um ano depois (ANDRADE, 2002, p.151, 16/10/1925) – mas também um grupo de jovens escritores com espírito rebelde e fortalecidos em seu ímpeto de renovação, no qual estava Carlos Drummond de Andrade. Sobre essa inserção do movimento modernista em terras mineiras, Ivan Marques, em *Cenas de um modernismo de província* (2011), afirma que “a vanguarda artística de São Paulo descobre o misticismo e as tradições de um país arcaico” na viagem a Minas, a qual também faz com que os mineiros passem a assimilar todas as características da estética moderna. Até então experimentando um modernismo quase que solitário, os mineiros sentiram que desse encontro poderiam tirar seiva para se encorparem (MARQUES, 2011, p.12).

Silviano Santiago, no estudo “A permanência do discurso da tradição no modernismo” também disserta sobre a importância da viagem a Minas. Nesse texto, o pesquisador discute prioritariamente a questão da “permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 1989, p.96). E declara que a referida “viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco, et.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva” (SANTIAGO, 1989, p.97). Essas observações de Silviano mostram que, ao mergulharem no solo da tradição mineira, os modernistas encontram a chave para o futuro da cultura brasileira.

Mário e Drummond se conheceram no salão do Grande Hotel de Belo Horizonte. O primeiro já era, nessa época, o correspondente contumaz, o intelectual pródigo e, inevitavelmente, muito procurado pelos “moços”, que se socorriam de sua experiência, desejosos de compartilhar dúvidas. Com eles, Mário mantinha uma relação de camaradagem e de igualdade, e suas atitudes o particularizavam como epistológrafo de ponta, dotado da “capacidade de estabelecer vínculos fraternos de amizade, filtrados pelo debate intelectual e de expressá-los com prodigalidade através das cartas” (MORAES, 2007, p. 23). Segundo Marcos A. de Moraes, que se apropria dos estudos de Moacir Werneck de Castro, o escritor paulista baseava-se na afirmação de que uma amizade deve ser entendida como uma

“generosidade interessada”; ou seja, “o seu gesto de estender a mão trazia a dádiva, mas também levava alguma coisa, implicava uma noção de troca fecundante” (CASTRO *apud* MORAES, 2007, p. 59). A virtuosa caridade marioandradiana no trato com os jovens tinha finalidade e desejava proveito, mesmo que os jovens tivessem pouco a lhe oferecer em termos de um acréscimo de erudição. Na verdade, a doação intelectual de Mário baseava-se em um procedimento ético, que ofertava o saber e buscava na amizade com os moços de outras gerações a liberdade para a discussão de ideias – um aprendizado que somente a mediação da função pedagógica lhe trazia.

Drummond deu o chute inicial na troca epistolar com Mário. Foi em busca de reconhecimento que esse “literatozinho mineiro, de tendência passadista” iniciou a convivência à distância com o paulista, enviando-lhe uma carta com um discurso pomposo - com “um pouco de fraque”, conforme Mário resumiu o convite cerimonioso do parceiro -, na intenção de prolongar o agradável convívio intelectual acontecido no bar do Grande Hotel, em Belo Horizonte:

Procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro, que esteve consigo no Grande Hotel, e que muito o estima. Ora, eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. 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 France (Aliás, Anatole France é um velho vício dos brasileiros, e meu também). Li uma excelente carta que você enviou ao meu amigo (...). Ser-lhe-á difícil ou inoportuno comunicar-mo? (DRUMMOND, 2002, p.40-2).

A primeira carta de Drummond solicita que Mário o distinga como um intelectual interessado de tendência modernista, apesar de manifestar um enraizamento e uma preferência viciosa pelas leituras francesas; no entanto, para que tal distinção aconteça, Drummond primeiramente deverá passar pelo dilaceramento da sua personalidade, traço fundamental do diálogo exigente com Mário. De acordo com Ivan Marques, os modernistas de Belo Horizonte tinham nascido em cidades do interior, em famílias tradicionais, e trabalhavam como funcionários públicos na capital. Mesmo possuindo um certo engajamento literário e político, esses jovens aspirantes à modernidade, como Drummond, com suas vidas intelectuais em andamento, tinham somente “vagas e escassas notícias de uns chamados futuristas” oriundos da capital cosmopolita. Portanto, arranjavam-se como podiam para absorver as ideias modernistas:

(...) lendo manifestos e periódicos das vanguardas, fazendo viagens à Europa. Devorando os livros que chegavam da França no caixote da Livraria Alves (...) de

onde extraíam sua intoxicação diária de Anatole France, Maupassant, Baudelaire, Verlaine, Rémy de Gourmont, Apollinaire, Reverdy, Proust, Gide... A cena contém um sabor tipicamente provinciano, mas a busca das novidades estrangeiras também revela o interesse cosmopolita que está na base do “espírito moderno”. Se as obras importadas estavam longe de ser os *derniers cris*, o mergulho nas tentações francesas produzia de qualquer modo um efeito “desprovincianizador” (MARQUES, 2011, p.18).

Coube a Mário de Andrade, a partir da primeira missiva de Drummond, iniciar uma “deseducação salvadora”. Por meio das cartas, empreenderia um combate à inteligência decadente e atrasada do poeta mineiro, ao “jugo de uma formação escorada em elementos da tradição literária que frutificava em húmus de todo um viver conservador” (MORAES, 2007, p.55). Devido a esse apego ao conservadorismo, o colóquio à distância terá momentos de intensas discordâncias, mas construirá uma relação fraterna de amizade, expressa pelo desejo do paulista de vivenciar as dificuldades do amigo. Para pôr em xeque os valores arraigados do jovem mineiro, Mário incitava sua reação e produzia um diálogo na perspectiva da abertura e do aprofundamento, principalmente quando o assunto envolvia questões linguísticas; na pena de Mário, tais diálogos transformavam-se em “lições” de cunho nacionalista.

O “professor” Mário de Andrade manteve, assim, entre outros, seu obstinado projeto de abasileiramento da língua, que transformava a carta a Drummond em artifício de ensino, por meio do qual Mário cumpria seu papel didático para com o mineiro. Sua doação sacrificial, seu amplo trabalho de “educação à distância” – para empregarmos um termo atual – foi mantido com o “discípulo” nas quase três décadas da correspondência marioandradiana com Drummond, de 1924 até 1945, em cartas que transitavam, muitas vezes, entre São Paulo e Itabira do Mato Dentro. No depoimento drummondiano, a relação epistolar foi para ele “importantíssima, pois daí resultou a amizade com Mário de Andrade, desenvolvida através de sucessão de cartas, trocadas a partir de então até dois dias antes de sua morte” (DRUMMOND, 2002, p.34).

Já Mário, ao firmar o contrato epistolar com Drummond, baseado no princípio da camaradagem e da igualdade, logo na primeira carta-resposta, profere seu discurso em tom incisivo, para que o amigo nunca hesite em perguntar ou responder às suas provocações: “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” (ANDRADE, 2002, p.52, 10/11/1924).

Partindo dessas considerações que conferem à relação epistolar entre Mário e Drummond um aspecto de ternura e de benefício intelectual, buscaremos pontuar, no último capítulo da nossa dissertação, as trocas fecundantes exercidas na correspondência dos dois

Andrades, tanto as que respondem ao apelo marioandradiano à construção do conceito de brasilidade, quanto as que revelam momentos de ternura e cumplicidade entre mestre e discípulo. Apontaremos, portanto, as múltiplas influências exercidas pelo escritor paulista no processo criativo de Drummond, bem como na sua formação humanística.

3.1 Trocas epistolares: “ternura e benefício intelectual”

Ao rompermos a correspondência de Mário e Drummond, efetuamos um resgate temporal único, experimentando a impressão de retroceder no tempo e espaço, para sentirmos a vibração vital de palavras imensamente afetuosas. O primeiro retrocesso nos leva a 1924, à rua Silva Jardim, em Belo Horizonte; depois transportamo-nos pela companhia Correios e Telégrafos em direção à rua Lopes Chaves, São Paulo. Esse é o movimento de intercâmbio entre as cartas do mineiro e do paulista durante os anos iniciais de convivência epistolar, até que Drummond se muda temporariamente para Itabira do Mato Dentro, o que nos faz esperar, ansiosamente, a mala postal chegar em “lombo de burro, às vezes encharcada de água de chuva”¹⁰, pois somente assim conseguiremos interceptar a carta esperada pelo mineiro e passar a vivê-la (DRUMMOND, nota à carta de ANDRADE, 2002, p. 205, 10/03/1926). Após essa fase, o itabirano regressa a Belo Horizonte, o que faz o processo epistolográfico retornar ao seu percurso inicial. Por todos os caminhos e em qualquer direção, sentiremos a sensação de desvelarmos as confidências dos dois poetas, os momentos de afeto mútuo, além de descobrirmos os traços que envolvem as suas poéticas, já que o ato da criação não se desvincula do ato de viver.

Lembremos que, para Mário de Andrade, a existência de uma ligação entre literatura, vida, sinceridade e construção era vista com certo temor, por sugerir que sua intimidade e opinião seriam devassadas nas cartas, conforme já pontuamos anteriormente. Sendo o poeta paulista um verdadeiro epistológrafo, ele sempre manterá “relações conflituosas com a própria escrita, com a execução do seu projeto de correspondência e até com a engrenagem que sustenta a expedição de uma carta”; portanto, a coexistência entre o ato da criação e o ato

¹⁰ Referimo-nos à nota 30 feita por Drummond à carta de Mário de Andrade de 10/03/1926.

de viver o assombrará, mas se manterá constante nas suas linhas epistolares (MORAES, 2007, p.126).

A intensidade lírica que envolve a amizade epistolar e os benefícios intelectuais que esta consegue promover, tanto para cada um dos correspondentes relacionados, como para quem, como nós, invade o seu diálogo íntimo, leva-nos a des pudoradamente vasculhar as entranhas particulares dos dois poetas neste subcapítulo.

É importante ressaltar, logo de início, que o maior benefício intelectual ofertado por Mário a Drummond corresponderá ao direcionamento dado pelo paulista à construção poética do poeta mineiro, principalmente nos primeiros poemas compostos por Drummond, inseridos na obra *Alguma Poesia*. No entanto, seria impossível deixarmos de apontar que essa orientação poética, exercida com meticulosa maestria pelo professor Mário, não foi concretizada sem antes passar pela barreira da resistência drummondiana ao sentimento nacionalista, o que transformou o início da troca epistolar em uma arena repleta de debates sobre o conceito de brasilidade. Portanto, destacaremos primeiramente o cenário auriverde das primeiras cartas trocadas entre os dois poetas, para depois inserirmos os momentos de intensa demonstração de amizade e de sensibilidade entre eles, dedicando o subcapítulo seguinte para o assunto da influência direta de Mário em *Alguma Poesia* e da transformação modernista do poeta Drummond.

No período inicial da troca epistolar entre os dois Andrades, mais precisamente entre outubro de 1924 até janeiro de 1925, temos a figura de Drummond esculpida na relutância ao ideário modernista, um poeta ainda preso a preceitos tradicionais europeus. Apesar simpatizar com as ideias dos intelectuais modernistas, o mineiro não conseguia entranhar-se verdadeiramente nesse movimento estético em virtude das suas crenças literárias, do seu enraizamento nos intelectuais franceses. Essa fase drummondiana resistiu somente por cinco cartas trocadas nos três primeiros meses do intercâmbio epistolar, já que o sacrifício intelectual de Mário de Andrade o fez pregar sua palavra de modo consciente e racional para abasileirar o amigo mineiro.

Logo na primeira carta de Mário enviada a Drummond, surge a temática da resistência passadista e com ela inicia-se um intenso debate. Como fora o mineiro que iniciara a comunicação epistolar, enviando a Mário um artigo no qual “fala[va] mal do senhor Anatole France” (DRUMMOND, 2002, p. 40, 28/10/1924), o poeta paulista lhe retribui a resposta, desarmando-o e impondo-lhe convicções a respeito do tema. Mário chamou Drummond de “homem de gabinete”, pois julgava que ele e “certos moços de tendência modernista” não possuíam o “gostar da vida”; isto é, viviam presos à cultura livresca e cosmopolita, não se

deixando levar pela leveza poética ou pela reflexão crítica da realidade brasileira. Alimentando-se do vício da influência europeia, esses “moços” mantinham-se distantes da “gente chamada baixa e ignorante”, e, quanto mais distantes desse Brasil real, mais sozinhos estariam (ANDRADE, 2002, p. 47-8, 10/11/1924). Mário comenta sobre o tal artigo anatoleano escrito por Drummond, apontando os atributos exagerados concedidos pelo mineiro ao escritor francês, e recriminando o comportamento drummondiano pautado nos moldes europeus. Para o poeta paulista, o apego afrancesado de Drummond foi o suficiente para que ele, Mário, procurasse atingir o parceiro diretamente no problema da conscientização nacional:

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 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 creem. Que horror! (...) 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 (ANDRADE, 2002, p. 50-1, 10/11/1924, grifos nossos).

Percebemos que Mário tenta persuadir Drummond e envolvê-lo no seu conceito de brasilidade, mostrando-lhe os sacrifícios que a arte exigia do artista, procurando, assim, atraí-lo para o seu próprio modo de pensar o país. Comenta, ainda na mesma carta, sobre o empenho que empregara em suas pesquisas artísticas, em benefício da nação brasileira, com a intenção de “chamar a atenção dos mais fortes” para a cultura do “monstro mole e indeciso ainda que é [era] o Brasil”. Mário afirma que os “gênios nacionais” surgem de outros sacrifícios humanos anteriores aos próprios poetas, tentando, desta forma, catequizar o poeta europeizado para a necessidade de doar-se, pois notara que nele existia uma indecisão em aceitar um novo pensamento e uma nova atitude. Mário acusa Drummond ser um “despauzado”, por não ter a coragem de atuar com clareza no seu país, ou seja, de não ser brasileiro como ele e como os outros modernistas (ANDRADE, 2002, p. 51, 10/11/1924).

A carta-resposta de Drummond a essa missiva incisiva de Mário veio logo a seguir, mais precisamente, doze dias depois; junto a ela, o mineiro enviou versos “audaciosos” presentes em seu conjunto de poemas – que constavam ainda sob o nome de *Minha terra tem palmeiras* – para que o paulista lhe desse sua “nobre e autorizada opinião” (DRUMMOND,

2002, p. 60, 22/11/1924). Apesar de mostrar interesse pela poesia de Mário na obra *Paulicéia*, Drummond ainda possuía restrições quanto ao pensamento nacionalista, o que o fez iniciar o diálogo, na carta-resposta, argumentando sobre o julgamento do paulista em relação à sua postura (a de Drummond) no artigo antoleano. Para o autor de *Sentimento do mundo*, Anatole France o fez aprender “a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida”; ao atacá-lo no artigo sentiu-se perverso, cometendo uma “tolice da juventude”; afinal, devia ao francês sua formação livresca. No entanto, reconhece o seu penumbrismo, já que ele ainda não era “suficientemente brasileiro”; Drummond também confessa que, tendo nascido “entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”, se sentia um exilado (deveria ter nascido em Paris, diz ele) e que achava “o Brasil infecto” (DRUMMOND, 2002, p. 56, 22/11/1924). O poeta mineiro não se percebia à vontade em terras brasileiras pelo fato de aqui não haver uma atmosfera mental instigadora que pudesse oferecer algum proveito aos homens cultos do país. Drummond, então, mostra enfaticamente o seu ponto de vista:

(...) não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos falsos valores. O que todos nós 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”. Equilíbrio evidentemente difícil, dada a evidência da desproporção. E esse é um trabalho para muitas e muitas gerações. Como realizá-lo? Penso que este problema envolve centenas de problemas particulares, que rebentam e se desenvolvem no nosso espírito inquieto (DRUMMOND, 2002, p. 57, 22/11/1924).

Drummond prossegue seu discurso epistolar baseado no cinismo finissecular de Anatole France e acrescenta a ele os valores do cosmopolita Joaquim Nabuco. Essa carta descreve precisamente a ingrata visão do desenraizamento e despaisamento drummondiano no início do século XX. Se, para Mário, o sacrifício que fazia pela arte consistia em abdicar do interesse estético em prol de valores de utilidade social, para Drummond, o sacrifício estava em amputar seu passado intelectual europeu em benefício da aceitação de sua herança autóctone. Afirma que é “hereditariamente europeu, ou antes francês”, porque amava a “França como um ambiente propício”. E suspira: “agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que renunciar à única tradição verdadeiramente respeitável para mim, a tradição francesa. Tenho que resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício” (DRUMMOND, 2002, p.59, 22/11/1924). Drummond ainda dirá que “o nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites”. Seus argumentos para

essa oposição são baseados no polêmico artigo de Joaquim Nabuco sobre a duplicidade nacional¹¹: o mineiro se solidariza com o diplomata e escritor, considerando que Nabuco pertence a uma “certa classe de espíritos universalistas” que teriam direito de sobrepor suas conveniências mentais às das “cambadas de bestas” que apoiam o nacionalismo (DRUMMOND, 2002, p. 60, 22/11/1924). A “tragédia de Nabuco” diz respeito a um duplo pertencer, à América e à Europa, sofrido pelos brasileiros de seu tempo e formação.

Na segunda carta, ainda em 1924, mas sem data específica, enviada por Mário de Andrade ao poeta Drummond, o poeta paulista intensifica sua orientação educacional na direção da brasilidade. É nessa carta, inclusive, que constam os seus primeiros apontamentos sobre a poesia drummondiana, enviados no fim da carta, já que Mário precisava dedicar um número maior de linhas para a “deseducação salvadora” de Drummond. O extenso discurso epistolar do autor de *Paulicéia desvairada* é pautado ainda no seu desagrado pelas teorias anatoleanas que contaminavam a postura do jovem poeta mineiro, fazendo com que o paulista enfatizasse seu teor acusatório a Drummond: “Ora, isso de você estudante, em exames, mocinho, envergar sereno fraque, pigarrear e ao som ainda da *Dalila* dizer três coisas justas e sérias sobre Anatole France, isso é que me aborreceu” (ANDRADE, 2002, p. 67, 1924). E continua a expor seu raciocínio em tom mais enfático ainda:

Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas, práticas, vitais. (...) Tem tudo que é decadente nele. Perfeição formal. Pessimismo diletante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. Dúvida passiva, porque não é aquela dúvida que engendra a curiosidade e a pesquisa, mas a que pergunta: será? irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. (...) escangalhou os pobres moços fazendo deles uns gastos, uns frouxos, sem atitudes, sem coragem, duvidando se vale a pena qualquer coisa, duvidando da felicidade, duvidando do amor, duvidando da fé, duvidando da esperança, em esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é que esse filho da puta fez (ANDRADE, 2002, p. 67, 1924).

¹¹ Em nota à carta de Drummond, Silviano Santiago transcreve um pequeno trecho do polêmico artigo de Joaquim Nabuco, retirado do capítulo 3, “Atração do mundo”, do livro *Minha formação* (s/d): “Nós, brasileiros, - o mesmo pode-se dizer dos outros povos americanos - pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. Desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas sobre aquele. A nossa imaginação não pode deixar de ser europeia, isto é, de ser humana; ela não para na Primeira Missa no Brasil, para continuar daí recompondo as tradições dos selvagens que guarneciam nossas praias no momento da descoberta; segue pelas civilizações todas da humanidade, como a dos europeus, com quem temos o mesmo fundo comum de língua, religião, arte, direito e poesia, os mesmos séculos de civilização acumulada e, portanto, desde que haja um raio de cultura, a mesma imaginação histórica” (NABUCO *apud* SANTIAGO, 2002, p.64, nota 29, 22/11/1924).

Essa crítica marioandradiana, repleta de indignação, provinha da revolta contra declarações inaceitáveis, como a que Drummond lhe fizera quando confessou desprezar o Brasil e os brasileiros, considerando-se um inadaptado ao solo nacional. Para Mário, Drummond era um passadista “cheio de literatices, cheio de inteligentices” que não se relacionava com o mundo, ficando apenas com suas letras, com sua “sabedoria de papel” (ANDRADE, 2002, p. 68, 1924). Se, para Drummond, viver no Brasil era estar “entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados”, para o paulista, herdeiro das vanguardas, essa mesma paisagem lhe dava horas de intensa felicidade. A pátria do poeta paulista era amada e ele acreditava nela, pois não achava, como o autor mineiro, que existia uma divisão entre nacionalismo e universalismo. Acreditava que tanto as massas quanto as elites brasileiras deveriam ser nacionais e universais; ou seja, teriam de unificar as aspirações auriverdes em uma única ação coletiva, evitando, assim, a amputação das raízes primitivas do povo.

Na sequência dessa segunda carta, Mário questiona o dilema de Drummond em relação ao nacionalismo e responde em seguida com grande veemência, procurando fazê-lo voltar-se para a realidade próxima sob o ângulo do ideário modernista. Acusa-o indiretamente de ser um mau nacionalista por agir primitivamente ao imitar os costumes europeus e desprezar leituras de obras menores nacionais. O futuro autor de *Macunaíma* clama ao escritor mineiro, então, pela desprimitivação do Brasil e pela valorização da tradição cultural da nação, para que Drummond alinhasse seu espírito inquieto ao espírito inovador e corajoso do poeta paulista. Mário de Andrade também argumenta sobre o comentário de Drummond em relação ao político e escritor Joaquim Nabuco, citando o sofrimento causado aos brasileiros – como eles – pela influência desse diplomata. O autor paulista, ironicamente, comparou Nabuco à doença de Chagas, criando a expressão “moléstia de Nabuco”. Mário, que tratava a questão do exílio drummondiano como se fosse uma “doença patológica” de que o poeta itabirano padecia, opõe-se às palavras do referido político e escritor, esclarecendo o conceito de nacionalismo universalista que pregava em suas obras. Citamo-lo:

(...) enquanto o brasileiro não se abrigar é um selvagem (...). Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo. Nossos ideais não podem ser os da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, prá fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais (ANDRADE, 2002, p. 70-1, 1924).

O “instinto de nacionalidade” de Mário é evidente nesse comentário, pois ele aconselha Drummond a usar da sua inteligência para libertar-se da civilização afrancesada e se entregar ao primitivismo dos vanguardistas modernos e às antropofagias daquele início de século. Tarefa difícil para o mineiro, pois o seu abasileiramento significaria renunciar à tradição francesa, aquela que ele respeitava acima de tudo. Vale lembrar que a atitude de valorização do passado nacional e das culturas primitivas seria, citando as palavras do professor Antonio Candido, um “desrecalque localista”, uma atitude de “*devoração em face dos valores europeus*” por parte dos modernistas brasileiros (CANDIDO, 1980, p. 121-2).

Priorizando acima de tudo a originalidade da língua brasileira em suas obras, Mário continuou proferindo seu discurso, nessa segunda carta, sobre sua dedicação ao “trabalho de abasileiramento do Brasil”. Para ele, ser nacional significava viver o Brasil verdadeiramente, relacionar-se com seu passado, com suas tradições históricas e culturais, com sua língua e, é claro, com sua diversidade étnica. Mário pregava o nacionalismo universalista, ou seja, direcionava o seu nacionalismo para que se tornasse universal, conforme seu testemunho crítico ao eurocentrismo:

O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. (...) Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. Me compreende bem? Porque também esse universalismo que quer acabar com as pátrias, com as guerras, com as raças, etc. é sentimentalismo de alemão (ANDRADE, 2002, p. 70, 1924).

As palavras de Mário esclarecem, sem dúvida, a sua consciência brasileira e mostram a força de sua influência sobre o poeta mineiro no período inicial da convivência epistolar. Mário transmite-lhe seus ensinamentos, na tentativa de fazê-lo confiar no Brasil, num momento em que Drummond se mostrava profundamente insatisfeito com a sua pátria, a ponto mesmo de desprezá-la. Mário, porém, acreditava que as futuras gerações se tornariam mais brasileiras, mas, para isso, era necessário que eles, poetas e intelectuais, abrissem caminhos, mantendo uma cooperação mútua, conforme o alerta dado a Drummond no trecho abaixo, transcrito da mesma carta:

A graça divina depende da nossa cooperação, dizem os tratadistas católicos. Você faça um esforcinho pra abasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer. Ou ao menos se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à sua civilização. Como você vê eu formulo

votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal (ANDRADE, 2002, p. 71-2, 1924).

Ao finalizar essa carta exaustiva, Mário parte para os comentários sobre os poemas remetidos por Drummond ao crivo marioandradiano. Com intenção de fortalecer a poesia do parceiro com os traços renovadores do Modernismo, já que o mineiro ainda se mantinha à margem dessa estética, o poeta paulista detém-se, inicialmente, em fazer sugestões de caráter lírico e técnico, propondo-lhe alterações com o propósito de torná-lo seguro para escrever em versos livres ou com “metrificação ingênua, balbuciante primitiva, lírica”, como definia o paulista (ANDRADE, 2002, p.72, 1924). As observações acerca desses poemas, conforme já salientamos, serão feitas no próximo segmento deste capítulo.

No último mês do ano de 1924, Drummond ainda endereça uma carta a Mário, mantendo a discussão sobre o conceito de brasilidade, desenhando incansavelmente sua genealogia francesa, além do seu despaisamento. Confessa-se francês, mas não mais analoteano, afirmando que sua nacionalidade era brasileira, conquanto não nacionalista, já que não tinha amor à pátria, nem fazia estatutos sobre ela. Defende-se de ser um mau cidadão; afinal, para ele havia “mil maneiras de *ser*. A pior é *ser* nacionalista” (DRUMMOND, 2002, p.80, 30/12/1924). Sobre essa intensa discussão entre Drummond e Mário, Silviano Santiago resume como se deu tal debate: “Carlos se abre para Mário e para si ao reconhecer suas raízes autóctones como falsas. Em fuga, busca as verdadeiras raízes nos livros franceses, como o viciado, a cocaína ou a morfina. Mário se abre para Carlos e para si ao reiterar que as raízes francesas do mineiro é que são na verdade falsas, desde que encaradas por outro viés – o da brasilidade (SANTIAGO, 2002, p.22).

O contexto epistolar nos anos seguintes, a partir de janeiro de 1925, mantém um diálogo um pouco menos direcionado ao confronto de ideias entre o brasileiro de Mário e o tradicionalismo de Drummond, já que, por meio de um cartão de visita, o mineiro comunica ao paulista que já se tornara de fato “brasileiro”, graças às insistentes e incisivas palavras do amigo. Tal revelação levará o discurso epistolar a um nível mais voltado para as discussões e sugestões poéticas, além do transbordamento das manifestações explícitas de amizade entre os dois correspondentes. O convívio epistolar entre os Andrades será resumido por Drummond em carta de março de 1925: “ponho aqui a verdadeira palavra: ternura. Porque desde o princípio de nossas relações, você falou direito à minha alma. Você me comoveu. Sou-lhe grato sobretudo por isso; e, em segundo lugar, pelo benefício intelectual que me veio de sua convivência” (DRUMMOND, 2002, p.107, março de 1925).

Uma das primeiras declarações de amizade ocorre no ano de 1925, em carta enviada por Mário a Drummond, sem data específica. No final dela, o paulista expõe um depoimento que resume o sentimento que existia entre os dois poetas: uma doação compartilhada. Nessa declaração – que, inclusive, possui um trecho que foi adotado como epígrafe desta dissertação –, Mário irá postular ao amigo como funcionaria a direção de sua carta, o processo da dupla ação de sua “generosidade interessada”, o “toma lá, dá cá”, conforme podemos perceber no fragmento transcrito abaixo:

Você me desculpe eu falar tanto de mim. Mas eu não posso tirar exemplo da vida dos outros. E também por vaidade não gosto de fazer proselitismo. Então pros mais amigos me conto. Eles que meçam a alma deles pela minha. E se eduquem e se engrandçam mais do que eu. Sem humildade: isso é uma coisa bem fácil. E depois com os da nossa casa eu não sou o escritor Mário de Andrade. Sou o aluno Mário que também aprendo. Como sou mais velho resolvi já algumas equações. Então mostro não o resultado, mas como fiz elas. E depois, Drummond, quando a gente se liga assim numa amizade verdadeira tão bonita, é gostoso ficar junto do amigo, largado, inteirinho nu. **As almas são árvores. De vez em quando uma folha da minha vai avoando poisar nas raízes da de você. Que sirva de adubo generoso. Com as folhas da sua, lhe garanto que cresço também** (ANDRADE, 2002, p.117-8, 1925, grifos nossos).

Silviano Santiago pondera sobre esse duplo movimento da carta que faz com Mário se projete em Drummond, ao mesmo tempo em que Drummond se desmembra em ecos e faz refletir em Mário aquilo que lhe fora ofertado. Como um jogo de espelhos, essa “mineração do outro” – termo cunhado pelo mineiro para poema homônimo da obra *Lição de coisas* (1962) – feita pela convivência epistolar será simultaneamente transformada em “adubo”, “plantação” e “colheita” de si mesmo e do *outro*. Santiago diz:

Cada carta tem duas direções: Mário suga Carlos, onde este se abre a ele; Carlos suga Mário, onde este se lhe abre. Se cada carta, isoladamente, tem duas direções, a correspondência trocada tem pelo menos quatro. Carlos não conhece a si apenas pela janela que oferece a Mário; vai também conhecer a si pela janela que Mário lhe abre sobre si mesmo. Do mesmo modo, Mário não conhece a si apenas pela janela que abre para Carlos, vai também conhecer a si pela janela que Carlos lhe abre sobre si mesmo. Assim como o *discípulo* Carlos se deixou contaminar pelo *mestre* Mário, também este acabará sendo contaminado pelo responsivo e responsável discípulo (SANTIAGO, 2002, p.20).

Com efeito, na carta-resposta de Drummond, na qual este confessa que irá casar-se em breve e, portanto, teme a responsabilidade da sua nova posição social, ocorre o que Mário chamou de “estar junto ao amigo, inteiramente nu”. O mineiro, após o paulista lhe proporcionar a abertura para a confissão, menciona a sensibilidade de Mário, afirmando que “Deus o dotou com uma fina penetração psicológica”; e continua: “você sabe mexer na alma

da gente. Preciso de fortificantes para o espírito. Enfim: sou uma besta. Dê conselhos a esta besta” (DRUMMOND, 2002, p. 120, 20/05/1925). Esse pedido de conselho foi o primeiro de muitos que o autor de *Brejo das almas* fez ao amigo, já que sua tendência à interiorização o fazia quase sempre ser desanimado, inquieto, com os sentimentos misturados e cheio de dúvidas diante de situações corriqueiras e pessoais que lhe exigiam uma atitude mais firme.

Sobre a temática do casamento, Mário responde a Drummond em carta de 27 de maio de 1925, oferecendo ao amigo sua solidariedade para contornar os percalços da vida. Nesse momento, Mário sela o lacre da amizade e assina o contrato epistolar com palavras de solidariedade e ensinamentos sobre a vida humana ao seu mais recente companheiro:

Carlos, alguém em São Paulo está vivendo a tortura de você, as suas inquietações com profundo carinho e uma fraternidade que não pode ser maior. Talvez seja a vagueza de assunto tão vasto e particular que me deixa assim e não perco a esperança de pra outra vez ser mais útil a você. Se quiser que pensemos juntos me escreva contando tudo à medida que os problemas e os casos forem aparecendo na sua vida. Diante da vida eu jamais tenho o prazer dum espetáculo, eu vivo. Eu não contemplarei você, não tirarei de você motivos de literatura, eu viverei você. É uma maneira de repartir o que é carga e de valorizar o prazer porque é certo que ninguém se banqueteia sozinho. Vamos botar a nossa amizade acima das artes, quer? Vamos viver amigos (ANDRADE, 2002, p.129, 27/05/1925).

Essas linhas traçadas pela sinceridade e companheirismo marioandradiano mostram a preocupação que o poeta possuía em amparar um amigo epistolar, em manter-se sempre perto daqueles que lhe eram espacialmente tão distantes e tão carentes de decisões. Ao oferecer a Drummond uma “amizade acima das artes”, calcada no princípio da utilidade mútua, Mário se coloca como familiar, um irmão “virtual” que passará a participar diretamente da vida do mineiro. Assuntos cotidianos como a vida de casado ou a perda de entes queridos se misturam às catequizações modernistas, mas ganham real valor memorialístico ao serem discutidos com tamanha intensidade. Drummond algumas vezes chegou a proferir que “a boa palavra” de Mário o salvou de ser “menos mau, menos estúpido ou menos egoísta” e que o paulista exercia um “papel realmente paternal” na sua intimidade, reconhecendo nele um conselheiro que atuava até mesmo como um pai nos momentos do seu desamparo espiritual (DRUMMOND, 2002, p.145, 06/10/1925).

Em 1926, Drummond, já farmacêutico, casado, e sem nenhum jeito para fabricar purgativos, decide sair da capital de Minas, voltar para o interior e ser fazendeiro, comunicando ao amigo que passaria a viver em Itabira do Mato Dentro com Dolores, sua esposa. Tal mudança deixa Mário em estado de alerta, e ele prontamente envia uma carta ao mineiro na tentativa de resgatá-lo daquela calmaria devoradora das cidades interioranas, do

silêncio que leva à solidão da alma e “da terra boa, mas traiçoeira”, em que, quanto mais “o corpo vai se sentindo amando a terra”, mais corre o risco de desaparecer sugado por ela (ANDRADE, 2002, p. 202, 10/03/1926). A preocupação do poeta paulista diz respeito à constante propensão do mineiro ao desânimo e ao abatimento; daí o fato de temer que ele se entregasse à terra itabirana. Sendo assim, procura saber tudo o que se passa nos pensamentos drummondianos e o aconselha a “se dar com toda gente”, com os mais humildes, lembrando o assunto da sua primeira carta, em que o poeta da garoa profetiza que o aprendiz vem do contato com “gente baixa”. Dessa forma, Mário aproveita mais uma vez para discursar sobre a amizade entre eles, afirmando que ela estava acima da irmandade literária e que, mesmo sem a cumplicidade da literatura, a relação entre os amigos não acabaria. O autor de *Clã do jabuti*, então, explica o que pensa sobre a amizade:

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 correspondências 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 se deixarmos de nos cartear de corresponder em ideais e ideias, 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. Que passem anos, se um dia um de nós sofrer e encontrar ou buscar o outro, sabe que nesse ombro terá descanso (ANDRADE, 2002, p.204, 10/03/1926, grifos nossos).

Marcos A. de Moraes afirma que Mário de Andrade realiza, por meio da carta, uma busca obsessiva pela captação integral dos próprios sentimentos, “tateando, no terreno movediço do pensamento, uma fronteira para delimitar suas emoções” (MORES, 2007, p.183). Ao dizer que acredita na amizade, Mário vai até a raiz do assunto, percorrendo todas as suas ramificações e matizes, apontando a Drummond que a amizade não dependeria da convivência literária, e que nem mesmo a ausência de cartas poderia extinguir o sentimento profundo dessa afinidade eletiva.

O fato de Mário declarar ao mineiro que se encontra à disposição da amizade deles, por se considerar “verdadeiramente amigo”, a ponto de ampará-lo “no ombro”, leva Drummond, em carta desse mesmo ano, a agradecer-lhe as palavras confortantes e a amizade. Além disso, o mineiro lhe dá satisfações sobre a sua decisão de ter ido viver em Itabira, confessando o motivo que realmente o fizera buscar a reclusão interiorana: o fato de estar com vinte e três anos e casado, mas não possuir uma renda financeira estável, já que apenas lecionava Geografia e colaborava esporadicamente com alguns artigos para a revista mineira

Terra Roxa e Outras Terras, o que o fazia ainda precisar da ajuda do pai, vivendo à sua sombra. Essa situação o entristecia e lhe causava constrangimento, como homem de família que era. A respeito de seus sentimentos, Drummond desabafa:

Vou fazer pra você uma confissão geral que não fiz nem ao padre, porque embora seja católico, acho que este senhor não tem nada com a minha vida. E sua carta é que provocou esta confissão. Li com olhos molhados o que você me mandou dizer. E como foi bom para mim! Agora estou mais consolado. Você me tirou um grande peso do coração. Realmente o que me faltava era um amigo com quem eu pudesse desabafar. Aqui não tenho nenhum; estou completamente virgem de amizades. (...) foi você aí em São Paulo quem teve o condão de mexer direito na ferida e queimar ela com ferro em brasa. Sim, porque lendo tua carta eu sofri um sofrimento gostoso, desses que aliviam o coração oprimido e de que a gente sai com um contentamento perfeito. Deus lhe pague a boa palavra que me escreveu. Vou contar a você minha vida (?) atual. Sou um homem dependente da chuva e do dinheiro (DRUMMOND, 2002, p. 206, 01/05/1926).

Nessa carta, Drummond deixa transparecer um sentimento de tristeza absoluta pelo descontentamento que lhe causa a vida acomodada, sem graça e sem estímulo. Não se considera capaz de executar grandes atos, e, portanto, de prosseguir na literatura; sugere, inclusive, a possibilidade de parar de escrever e, até mesmo, de destruir o que tem pronto, como seu “caderno de versos” – que futuramente comporá o álbum *Alguma poesia*. E, junto ao desabafo desvairado, concorda com Mário sobre a amizade que existe entre eles, afirmando que ela “nasceu da literatura e cresceu com a literatura”, mas em primeiro lugar seriam amigos, depois seriam literatos. Logo, como Mário, não subordinaria a “amizade às letras” (DRUMMOND, 2002, p. 209, 01/05/1926).

Na tentativa de consolar o amigo, Mário, mais uma vez, procura estimulá-lo, mostrando a Drummond, na carta seguinte do mesmo ano, que também teve problemas de relacionamento com o pai, que viveu crises e apertos em seu passado familiar; entretanto, em fase mais madura e inteligente do seu ser, já sabia rever e julgar melhor o lado bom e ruim dessas situações. Ao se igualar ao mineiro, Mário propõe um acordo de amizade entre eles baseado no “direito do segredo”, afirmando que, depois de contar suas mágoas ao outro, é preciso esquecê-las. Dessa forma, o paulista tenta persuadir Drummond a desistir de sua angústia, e conseqüentemente, a nunca abandonar a poesia e a vida literária:

Uma das coisas mais maravilhosas da amizade é esse direito de segredo entre dois. Você sabe: a gente se estima até mais não poder e se revela um pro outro o que tem de importante na vida porque isso ajuda a gente a suportar a vida, é incontestável. Porém depois o segredo volta a ser como que até segredo de que os dois não se podem falar mais. Fica tácito por dentro, vivo sempre e agindo sempre porém a gente meio que finge que não sabe dele. Não é hipocrisia nem muito menos indiferença (...). Você é bastante forte, Carlos, pra saber que não é só você que tem

sofrimentos morais neste mundo e que tudo isso são os juro da inteligência. (...) Você me falou que eu não me espantasse se um dia você rasgasse seu caderno de versos. Isso você não tem direito de fazer e seria covardia. (...) Eu quero uma cópia de todos os seus versos pra mim. Quero e exijo, é claro (ANDRADE, 2002, p. 214-5, 08/05/1926).

Durante os meses em que permaneceu em Itabira do Mato Dentro, Drummond sufocou um pouco o seu desânimo, conformando-se com a sua situação financeira e distraíndo-se com os afazeres da casa nova, da vida simples que estava levando. Na companhia epistolar de Mário, Drummond buscou motivos para permanecer na escrita literária, enviando-lhe alguns de seus poemas, para que o amigo paulista fizesse comentários e sugestões futuramente proveitosas – os poemas estão no volume *Alguma poesia* e só foram publicados quatro anos depois dos comentários de Mário. No fim deste ano de 1926, Drummond passou a se sentir esperançoso com seu futuro profissional, pois fora convidado, por um “amigo camarada”, a trabalhar em Belo Horizonte como “redator no *Diário de Minas*, jornalzinho do PRM”, voltando a residir na capital (DRUMMOND, 2002, p.252, 07/11/1926).

O trabalho no jornal exigia intensa dedicação do poeta mineiro, ficando ele, muitas vezes, consumido e desgostoso, devido aos serviços extras que acabava fazendo para o periódico. Essa situação o fez ausentar-se da convivência epistolar por três meses, deixando o amigo paulista sem notícias suas. É nessa época, inclusive, que o mineiro passa a assinar seu nome completo, incorporando o “Andrade” ao já reconhecido Carlos Drummond.

Em 1927, outra situação perturbadora leva Drummond novamente a afundar-se em tristeza e a afastar-se seis meses da troca epistolar com Mário: a perda precoce do seu primeiro filho, que nasceu e viveu apenas meia hora, deixando um vazio enorme no âmago drummondiano. O amigo paulista escreveu-lhe após saber desse infortúnio, tentando amainar a perda que a morte deixara em Drummond:

Puxavante! vida vida ... Carlos, vai aqui um abraço muito apertado meu. Você está sofrendo... Dolores está sofrendo... Deve ser tão bom a gente se encostar assim num marido, numa mulher e somar o sofrimento num silêncio enorme... O sofrimento é uma coisa tão íntima, tão intimista mesmo quando provem assim das desilusões pessoais. (...) quando a gente sofre não tem sofrimento nenhum que se compare com o da gente, nem tristeza enorme que escraviza o mundo... Não é possível se comparar uma dor com outra dor... (...) 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 (ANDRADE, 2002, p. 287, 29/03/1927).

Drummond manteve-se durante alguns meses em silêncio, recluso em seu luto. Mário o buscou em mais algumas “carticas”, mas o mineiro só regressou do seu desânimo em

setembro daquele ano, escrevendo ao amigo um breve cartão de visitas, sem prolongar assuntos que lhe exigissem atenção. Entretanto, no mês seguinte, em outubro de 1927, os debates epistolares sobre a poesia modernista retornam e ganham mais objetividade, permanecendo até o final da convivência à distância entre os dois poetas. Dentre alguns temas discutidos, têm-se: os assuntos que envolvem as publicações das obras poéticas marioandradianas; os pedidos de conselhos a Mário por Drummond, em relação ao lançamento de um possível livro, já que hesitava entre a publicação do “livrinho meio fantasia” *Pipiripau* ou o *Minha terra tem palmeiras* com poemas caracteristicamente brasileiros – no caso, Drummond desistiu do título deste livro em 1930, passando a chamá-lo *Alguma poesia*; a opinião de Mário sobre tais livros e suas sugestões acerca dos poemas de Drummond; opiniões acerca da vida pública e política dos amigos.

Apesar de as trocas epistolares manterem-se um pouco menos ativas, Drummond, um brasileiro já convicto naquele final da década de 20, ainda deixa de se corresponder algumas vezes com o amigo, simplesmente pela falta de comprometimento com o ato escrever cartas. Ele não consegue sustentar uma conversação seguida com Mário, ausentando-se do cenário epistolar por “preguiça”, “falta de vontade” e “força”, conforme ele mesmo justificou seu atraso epistolar em carta de 1928. Porém, pede ao paulista que não considere o seu silêncio “uma falta para com a amizade (esta independente da regularidade da correspondência) mas sim como um sintoma triste” (DRUMMOND, 2002, p.325, 10/07/1928).

Em carta de 1929, após os amigos ficarem uns meses sem se cartear, devido ao silêncio drummondiano, Drummond, em meio a um pedido de desculpas pela constante ausência epistolar, faz uma declaração de intensa beleza sobre o sentimento de amizade que sentia por Mário:

(...) sua amizade é um dos maiores orgulhos da minha vida tão pobre deles. Ontem como hoje, como sempre. Não mudei nestes meses em que minha pena não teve uma palavra para você, mas em que todos os dias dediquei a você um pensamento bom. É verdade que imaginava: o Mário deve estar safado comigo... Não pela falta de cartas em si, mas pelo que essa falta representa de segura, de ingratidão, de fraqueza. Você tem para os amigos um carinho tão envolvente e uma solicitude tão minuciosa que nos impõe uma constância e uma quentura de afeto que a pouca gente sentimos obrigação de consagrar. Por isso mesmo é difícil ser seu amigo à distância, sem conversar, como sucede com tantos outros. Sua amizade é militante, ativa, eficiente. Ao passo que a minha... 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, o 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. (...) você continua tendo um amigo, pouco caprichoso, é certo, neste negócio de escrever cartas, mas leal e de toda hora (DRUMMOND, 2002, p.346, 03/05/1929).

Em resposta a essa declaração de Drummond, Mário escreve-lhe afirmando que, durante o princípio da amizade epistolar, quis mudar o mineiro, quis fazer dele uma personalidade espelhada no reflexo de Mário, pois queria ser seu amigo de verdade. Mas o fato de Drummond relutar em abraçá-lo, em ser discreto e “engabelá-lo”, fez com que o tempo levasse a relação entre eles pelos caminhos dos bons sentimentos, da aceitação. Mário, em 1929, não quer mais mudar Drummond, nem este quer enfrentar o amigo: eles querem apenas “perseverarem-se amigos” (ANDRADE, 2002, p.350, 19/05/1929). Nessa época, a figura de Mário como mestre e professor incorpora os valores do “amigo confidente” e se sujeita às conveniências de quem o interpreta. O poeta paulista permite que seu interlocutor o enxergue pelas suas cartas, que carregam a alma marioandradiana.

Durante todo o período que se seguiu à Revolução de 1930, o diálogo epistolar entre os dois Andrades permaneceu voltado para os temas cotidianos do serviço público, restando pouco espaço para as manifestações de amizade. Alguns assuntos sobre doenças, outros sobre a construção poética, seguiram paralelamente às discussões acerca da situação política do país. Porém, os amigos dessa doação intelectual, que firmaram laços de amizade pela prática de “lições”, ao fim de cada carta sempre escreviam uma forma carinhosa de despedida, um “toque”, um “abraço do coração” ou um “ciao”. Palavras curtas, mas sempre presentes na “longuidão das cartas.

3.2 *Alguma Poesia: a transformação literária do poeta gauche*

Ao focalizarmos a transformação literária de Carlos Drummond de Andrade na construção da obra *Alguma poesia*, involuntariamente esbarramos na problemática do conceito de “influência”, estudo que, segundo John Gledson, envolve inevitavelmente uma série de dificuldades e equívocos. O pesquisador, no livro *Influências e Impasses* (2003), no qual examina as influências exercidas em Drummond por algumas personalidades contemporâneas ao poeta mineiro, estuda a atuação de Mário de Andrade na poética drummondiana, principalmente no período formativo do encontro do itabirano com o modernismo. Nessa análise, Gledson propõe que o “estudo da influência” seja feito por um “foco duplo”, que consiste em se admitir a escolha de uma determinada obra pelo poeta que se deixa influenciar, dentre muitas outras possíveis na galeria literária do seu influenciador, bem como baseia-se em mostrar “algo do seu processo criativo”, ou seja, alegar que certos

materiais poéticos foram utilizados pelo poeta de acordo com suas próprias finalidades (GLEDSON, 2003, p. 32).

A hipótese de investigação feita por Gledson, que aponta as metas e a índole do poeta mineiro, permite que o estudo da influência apresente seus limites e não se perca em seu significado. Tal esquema nos permitirá descobrir a época em que a atuação influenciadora de Mário de Andrade ocorreu e que efeito produziu sobre o poeta de Itabira, além de entender a maneira como Drummond “usou” os ensinamentos ministrados pelo paulista. Poderemos, portanto, revelar algumas configurações de ambos os poetas envolvidos no processo de absorção de ideias da produção literária, evidências que poderão ser constatadas, principalmente, segundo Gledson, em “três fontes: os poemas, as cartas de Mário e Drummond e artigos escritos por Drummond mais adiante em sua vida” (GLEDSON, 2003, p.58).

Dentre as três fontes de evidências sugeridas pelo teórico, ressaltaremos as que abrangem o período de intensa influência de Mário sobre Drummond e atingem o interesse desta dissertação: as evidências não poéticas que correspondem às cartas trocadas nas três décadas de intercâmbio epistolar; e a poesia drummondiana em si, na qual os elementos estilísticos absorvidos pela influência da *persona* de Mário de Andrade emergem e nos levam o mais perto possível do cerne da questão da transformação poética do poeta de Itabira (GLEDSON, 2003, p.59).

Dessa forma, as evidências das cartas revelam que, em 1924, quando se iniciou o debate epistolar, Drummond já ouvira falar de Mário e possuía grande admiração pela poesia contraditória do poeta paulista, o que nos faz deduzir que, provavelmente, tinha lido a obra *Paulicéia desvairada* anteriormente. No entanto, como analisamos na primeira parte deste capítulo, por viver sob a atmosfera provinciana de Belo Horizonte, o mineiro era incapaz de ter uma compreensão real do movimento modernista e assimilar a poesia marioandradiana por inteiro, fato esse que o fez ser tão hesitante na sua conversão ao modernismo. A reflexão de Gledson sugere que Drummond escolheu fundamentalmente uma obra do poeta paulista para, de certa forma, servir-lhe de espelho, ou seja, para se deixar influenciar. O poeta mineiro “escolheu” *Paulicéia desvairada*, “o livro que afetou Drummond mais intimamente”; e, depois de absorvê-lo, o poeta mineiro utilizou certos elementos estilísticos e temáticos dessa obra, com a orientação primordial de Mário, seu influenciador, na construção da sua poética, que, no caso, se mostrou no livro *Alguma poesia*, publicação que inaugura a fase inicial da poesia drummondiana (GLEDSON, 2003, p.71).

Mário de Andrade, na perspectiva de Gledson, encaminhou pedagogicamente o poeta mineiro a uma “forte consciência crítica que lhe permitiu desenvolver seu próprio estilo” (GLEDSON, 2003, p.34), e a troca epistolar foi primordial para esse acontecimento, situação reconhecida pelo próprio poeta *gauche*: “Não fui o primeiro do grupo a comunicar-me com ele (...). Mas fui, sem qualquer dúvida, aquele dos quatro que mais se correspondeu com Mário, e portanto mais recebeu dele em bens imponderáveis” (DRUMMOND, 2002, p. 34, maio de 1982).

Na segunda carta que Drummond envia a Mário, em 1924, o poeta mineiro remete junto a ela alguns dos seus versos para que o poeta paulista opine sobre eles; nesse momento, ele mesmo revela sua preferência pela excessiva liberdade construtiva de *Paulicéia*: “Não posso deixar de confessar o muito que lhe devo, prezado Mário: permiti-me, nos meus versos (quase todos inéditos), algumas audácias que só a *Paulicéia* tornou possíveis” (DRUMMOND, 2002, p.60, 22/11/1924). Apesar de, nessa obra, a poesia marioandradiana apresentar um tom cômico, quase agressivo, e ainda mostrar uma separação entre a inspiração do poeta e sua consciência social, a ponto de torná-la subordinada a um programa de reformas modernistas, “*Paulicéia* teve mesmo o maior efeito sobre ele [Drummond], pois esse foi o livro mais pessoal e, em certo sentido, mais lírico que Mário escreveu” (GLEDSON, 2003, p.71).

Comprovada a escolha da obra marioandradiana por Drummond, resta-nos apontar os efeitos produzidos pelos poemas de *Paulicéia* na construção da poética drummondiana, os elementos estilísticos aproveitados e os rejeitados pelo mineiro na arquitetura de *Alguma Poesia*. Na segunda carta de 1924 que endereça ao amigo itabirano, Mário de Andrade envia a ele de volta, após fazer uma leitura atenta, os poemas “Política”, “Construção”, “Nota social” e “Passa uma aleijadinha”, com algumas breves sugestões de alterações nesses versos. Essas foram as primeiras correções feitas pelo autor de *Macunaíma* na elaboração da poesia do mineiro e referem-se ao uso excessivo de pronomes possessivos, de artigos definidos e indefinidos e de preposições mal empregadas, ou seja, de galicismos que castram a frase do lirismo poético.

Ao responder a Mário, em carta do fim do mesmo ano, Drummond devolve-lhe os versos “corrigidos” pelo poeta paulista; e, apesar de mostrar que aprovou quase todas as sugestões do autor de *Clã do jabuti* nas suas tentativas poéticas, questiona o uso de alguns “curiosos excessos” do amigo nas “incorrekções” de regência verbal, como a preferência modernista pela utilização de termos da oralidade como modalidade de escrita – o verso do poema de Drummond “Nota social”, corrigido para “chega *na* estação”, por exemplo – bem

como a colocação pronominal que adere à próclise no lugar do uso formal da ênclise. O mineiro, ainda em fase altamente resistente aos brasileirismos marioandradianos, confunde-os com regionalismos e afirma que cortara os comentários de Mário que lhe “pareceram mais ordinários”. E continua contestando: “aceitar tudo o que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do ‘me deixa’ você encontra o Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável aproveitador comercial do Jeca” (DRUMMOND, 2002, p.81-2, 30/12/1924).

Em carta de fevereiro de 1925, Mário responde aos argumentos contestadores de Drummond, proferindo um comentário irônico sobre o uso recorrente da linguagem formal pelo poeta mineiro, que ainda abusava da regência tipicamente portuguesa, não aderindo ao comportamento que já caracterizava a regência de alguns verbos na língua falada, como o “chegar” e “ir”:

Em Portugal tem uma gente corajosa que em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o Sr. Carlos Drummond *diz* “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: – Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E *escreve* o que o Sr. Figueiredo manda. E assim o Brasil progride com Constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas fugir de certas modalidades nossas e *perfeitamente humanas* como o *chegar na estação* (*aller en ville, arrivare in casa mia, andare in città*) é preconceito muito pouco viril (ANDRADE, 2002, p.100, 18/02/1925).

Com esse comentário, Mário instigou Drummond a abraçar-se, ou seja, a se libertar dos rebuscamentos da língua culta, para ser genuinamente nacional e reconhecer a evolução das artes do século XX, sem preconceitos ou contradições. Segundo Paulo Henrique Araújo, no artigo “Diálogos entre Andrades: uma análise da influência de Mário de Andrade na obra de Carlos Drummond através das correspondências”, as alterações sugeridas pelo paulista nos versos de “Política” e “Construção” (de *Alguma poesia*), fizeram com que existam duas versões bem diferentes para esses poemas, assim como para vários outros que compuseram a obra drummondiana. Houve aqueles que foram escritos em 1924, no início da convivência epistolar, e os de 1930, ano da publicação, após a absorção por Drummond dos ensinamentos poéticos de Mário. O estudioso ainda afirma que, na primeira versão desses poemas, havia “a recorrência de utilização de uma linguagem mais voltada ao padrão formal por parte de Drummond, e que, com a posterior correção de Mário adquiria contornos tipicamente modernistas” (ARAÚJO, 2009, p. 5). E continua: “[A linguagem foi] alterada

drasticamente no poema “Política”, que em sua última versão, em 1930, apareceu com uma nova “roupagem”, de acordo com o estilo da época e condizente com o que era difundido em relação à arte contemporânea” (ARAÚJO, 2009, p.7).

Em carta de março de 1925, Drummond diz a Mário que usara sem querer o rebuscamento na linguagem de “Nota Social”, admitindo ter ocorrido um “escrúpulo” da parte dele, porém “inocente”. Entretanto, ao perceber sua aproximação com a linguagem de Portugal, com “um pouco mais de reflexão”, tornou a colocar o “chega *na* estação”. O mineiro reconhece que a mudança no seu estilo poético era iminente, e esclarece a Mário, enfatizando a presença da influência marioandradiana:

Realmente a razão está com você. Mas, compreende, essas coisas a gente faz só depois de muito observar, e com muita independência. Tímido e inexperiente como sou, acompanho com interesse as suas pesquisas e tentativas no sentido de “estilizar o brasileiro vulgar”; não me meto nelas porque, para mim, ainda é cedo. Não fiz a volta à língua, nem me libertei de todo da carga filológica que todos nós trazemos do grupo escolar. Contudo, meus últimos versos já têm relativa liberdade gramatical. (...) Não sei que demônio interior me segreda haver nesses versos influência de você. É possível e, se confesso a possibilidade dessa influência, não é para lhe prestar vassalagem intelectual, que você repeliria e eu não saberia prestar. Se houve, foi inconsciente, eis aí. Ninguém mais do que eu reconhece que estou numa fase de formação intelectual, de extrema sensibilidade às influências de fora. O limitado número de certezas, que já armazenei, contrasta com o infinito de indecisões e dúvidas que persistem no meu porão espiritual (DRUMMOND, 2002, p.108-9, março de 1925).

Um comentário crucial e longo sobre o que seria a “influência geral” aparece em carta de Mário cuja data precisa é incerta, mas certamente é de 1925. Nela, o poeta paulista distingue entre influência e identidade, distinção que corresponderia, em nossa opinião, à que existe entre influência e afinidade. E, mais do que simples afinidade de tema e caráter, o autor de *Paulicéia* aponta as influências estilísticas, aquelas que, como já vimos, são perceptíveis nos poemas da carreira inicial de Drummond, mais especificamente na obra *Alguma poesia*:

Agora raciocinemos no que você fala de minha influência sobre você. Em última análise **tudo é influência nesse mundo**. Cada indivíduo é fruta de alguma coisa. Agora, tem influências boas e tem influências más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente. Digo isso pra você sossegar nesse ponto. Via em mim influências dos outros, queria tirá-las e ficava sem nada. Mas aquela frase da *Paulicéia* não saiu ao atá, não: “Sinto que meu copo é grande demais e ainda bebo no copo dos outros”. Não tem dúvida que você faz coisa da mesma *categoria* que a minha. Ora, mesma categoria implica uma identidade qualquer. O que carece é você não ver influência nessa identidade, mas resultância da mesma categoria. Se os meus exemplos declancharam alguma coisa em você, se lembre sempre que você nunca me olhou com mimetismo nem servilismo graças-a-Deus, porém me critica, me pesa, escolhe e ama o que é

também seu. Amor no sentido geral, isto é, isento de sexualidade, é uma questão de espelho. Este mundo está cheio de Narcisos. Nós todos. Sobre influência ainda queria escrever páginas. Só digo isto. Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. **Nunca fuja de influências espirituais.** Elas nos determinam a nossa categoria, desde que criticadas. Se você já tem coragem de escrever “de repente” tão brasileiro, lembre [sic] que isso não é meu nem de ninguém, é brasileiro (ANDRADE, 2002, p.116, 1925, grifos nossos).

É interessante ressaltar que, a partir do ano de 1925, nas muitas missivas escritas por Drummond a Mário, o mineiro começa a tentar incorporar determinados brasileirismos marioandradianos, e os insere na escrita das suas próprias cartas, como as contrações das preposições – *pra*, *duns* ou *duma* – e o uso de termos informais – como *pilas* no lugar de dinheiro. Em uma carta de outubro de 1925, por exemplo, em que Drummond discute a “extravagância” ortográfica colocada nos seus versos, a sua falta de critério lógico, “levado antes pelo desejo de uniformizar que de simplificar”, o mineiro se encontra indeciso nesse momento, não sabendo como proceder. Pede opinião a Mário e expõe que precisa ter coragem para deparar alguns vocábulos da língua, fazer uma “reforma ortográfica individual” ou, como ironicamente chamou, “uma plástica das palavras”. O poeta de *Alguma poesia* se condena por ter grafado, em um artigo que compusera, a palavra “*horizonte*” sem o *h* inicial, mas quer inserir o “*dizêlo*” ou “*dizel-o*” como opções para a forma “dizê-lo”, por desejar escrever “o mais facilmente possível (facilidade tanto quanto possível honesta)” (DRUMMOND, 2002, p. 146, 06/10/1925). Vale lembrar a nota feita por Silviano Santiago nessa mesma carta, sobre esse tipo de “notação ortográfica racional e de uso individual” feita por Drummond:

No artigo “Poezia e relijião” [sic], publicado no número três de *A Revista*, CDA não coloca *m* antes de *p* ou *b* (*campo*, *também*), não separa o pronome do verbo (*provála*), *abole o h* inicial (*abituais*), substitui o *x* pelo *z* (*eziste*), etc. Pelo que conhecemos, CDA logo abandona esse tipo de notação ortográfica, embora vez por outra a opção encontre exemplos nas cartas do período. Assinale-se que essa proposta de notação ortográfica – “racional” e de “uso individual”, para empregar vocábulos de que Drummond se vale – não é a que se encontra em autores regionais do período. Mário era sensível à diferença entre inovações ortográficas de se que valia, chamadas por ele de “brasileirismo”, e as notações ortográficas dos regionalistas (realismo de linguagem) e dos inventores de neologismos, que substituem os estrangeirismos por expressões tomadas às línguas clássicas (exemplo, *ludopédio* no lugar de futebol, *sinesíforo* em lugar de chofer) (SANTIAGO *apud* DRUMMOND, 2002, p.148, nota 86, 06/10/1925).

A resposta de Mário sobre o uso inadequado dos abusos ortográficos por Drummond vem em uma extensa carta de 16 de outubro de 1925, na qual o paulista faz considerações sobre essas inovações, tentando alertar o amigo para que essa prática não soasse como

regionalismo, estratégia diferente dos brasileirismos marioandradianos. O poeta de *Remate de males* ainda salienta que mais propícios ao erro são “certos meneios desnaturais de sintaxe”, criados por poetas paulistas e incorporados por Drummond, em vista da “rapidez, da síntese, da dicção frasal”. Mário também alerta ao mineiro para o cuidado com a supressão das preposições e da pontuação, pois, depois de muito embirrar com a “gramatiquice” da “pontuação gramatical sintática analítica”, ele já a considera um meio de “expressão rítmica psicológica” (ANDRADE, 2002, p.152-3, 16/10/1925). Além de, nessa carta, Mário tecer inúmeros comentários sobre os recursos estilísticos que Drummond deveria adotar em suas criações poéticas, o paulista aproxima Drummond da poesia de Manuel Bandeira, reconhecendo nele uma autenticidade literária. Mário o compara a outros escritores modernistas e afirma que “[o amigo] tem elemento lírico mais sutil mais intenso mesmo” (ANDRADE, 2002, p.153).

Em uma carta de meados de 1926, Mário avisa ao itabirano que já se sente livre do “modernismo por demais tendencioso”, e volta a comentar sobre a escrita dos poemas do livro de Drummond, que se tornaria em 1930 a obra *Alguma poesia* (ANDRADE, 2002, p. 227, 01/08/1926). Nessa carta, algumas das “correções/anotações” poéticas de Mário nem foram aproveitadas pelo poeta mineiro nos seus poemas, já que, na segunda versão da obra *Alguma poesia*, ele “enxugou” algumas das “correções” que Mário havia feito, preferindo optar por sua própria escrita. O paulista também previne o amigo sobre as possíveis críticas que ele receberia, além de ressaltar a falta de patrocínio editorial que os poetas da época sofriam. Mesmo com determinadas ponderações sobre a obra drummondiana, o paulista reverencia Drummond pelo trabalho empregado na construção dos poemas e o alerta sobre o dever de todo poeta:

Como poetas a gente não se pertence mais, amigo, tem que se entregar às miserinhas dos homens das sociedades. É o caso de você. Tanto mais que você teve essa má lembrança de se meter em um movimento novo aonde cada pedrinha importa muito mais que um monumento sublime de poesia clássica por exemplo que por acaso um poeta de hoje viesse a produzir. E o livro de você não é uma pedrinha não, é toda uma barra guaçu de cimento armado (ANDRADE, 2002, p. 226, 01/08/1926).

Alguns anos mais tarde, numa carta de julho de 1930 – que Mário escreveu em três dias diferentes –, o poeta paulista teceria os mais dignos comentários sobre a obra *Alguma poesia*, que nessa época já fora publicada pela Imprensa oficial, às custas de Drummond, mas com facilidades de pagamento. O poeta paulista saudou a vitória dessa publicação e, embora distante da crítica literária, usa a carta para fazer seus elogios críticos, os quais futuramente

iriam configurar o famoso artigo “A poesia de 1930”, um estudo sobre os livros de seus colegas renomados, como Bandeira, Drummond, Augusto F. Schmidt e Murilo Mendes, incluído na obra *Aspectos da literatura brasileira* (1943). O escritor paulista exclui *Alguma poesia* das impressões passadistas rançosas que temia ver em Drummond; mesmo assim, considera que o mineiro arriscou-se ao usar de “assuntos já revelhos na poesia modernista”, como “recordações da infância, descrições rápidas haicaizadas”, a temática nacional, paisagismo sensacionalístico etc.”. Afinal, tais poemas surgiram inicialmente em 1924 (ANDRADE, 2002, p. 385, 01/07/1930). No início da carta, Mário assinala a integridade e a segurança do estilo drummondiano, a originalidade da sua poética e a força intensa presente no seu lirismo, que “ficará entre os melhores do lirismo brasileiro” (ANDRADE, 2002, p. 386, 01/07/1930).

Para o detalhamento de seus comentários críticos sobre *Alguma poesia*, Mário dedicou outro dia, 12 de julho, inserido na mesma carta de 1930. Após reler a obra, o poeta paulista avalia o imenso valor lírico, porém, “egocêntrico” e “excessivamente individualista” de Drummond, afirmando que havia uma precariedade no valor utilitário dos poemas. Nesse ponto, relembremos as ideias de Mário de Andrade em relação à sua própria poética, já que desejava compor uma “obra transitória”, de função prática e social, para a qual a pregação e a demonstração se faziam necessárias. Nos poemas de Drummond, isso não acontecia. O interior contorcido e inquieto do poeta mineiro revelava momentos de intensa angústia que refletiam uma inteligência tímida e sensível, transformando seu lirismo em pura explosão. Nas palavras de Mário transcritas abaixo, percebemos como ele caracteriza essa personalidade conflitante:

Pra você ser um feliz, era preciso que não tivesse nem a inteligência nem a sensibilidade que tem. Então seria um desses tímidos tímidos, tão comuns na vida, uns vencidos sem saber que o são e cuja absoluta mediocridade acaba fazendo-os felizes. Mas você é timidíssimo e ao mesmo tempo sensibilíssimo e inteligentíssimo. Coisas que se contrariam pavorosamente e se brigam com ferocidade. **E desse combate você é todo feito e sua poesia também.** Uma poesia sem água corrente, sem desfiar e concatenar de ideias, de estados de sensibilidade. Uma poesia cujos poemas não têm princípio nem meio nem fim, senão rarissimamente e nesses casos raros porque curtos. A poesia de você é feita de explosões sucessivas. Dentro de cada poema as estrofes, às vezes os versos são explosões isoladas. A sensibilidade profunda, o golpe de inteligência, a queda da timidez fisio-psíquica (desculpe) se interseccionam, aos pulos, às explosões (ANDRADE, 2002, p. 387, 12/01/1930, grifos nossos).

Considerando as palavras de Mário de Andrade em relação à personalidade e à poesia turbulenta de Drummond, cabe ressaltarmos o estudo do professor Antonio Candido para

melhor definirmos a poesia do itabirano. No ensaio “Inquietudes na poesia de Drummond”, da obra *Vários escritos* (2011), o teórico argumenta sobre a construção poética do autor em *Alguma poesia*, considerando que o poeta mineiro se coloca distante dos seus versos como se se limitasse meramente a registrá-los, garantindo, assim, a convivência contraditória entre o *eu* e o mundo. A poesia drummondiana, para o teórico, é carregada de subjetividades metamorfoseadas em versos tirânicos e egocêntricos, “que o leva[m] a querer escapar do *eu*, sentir e conhecer o outro, situar-se no mundo, a fim de aplacar as vertigens interiores” (CANDIDO, 2011, p.70). Trata-se de um problema de identificação do ser que, ao criar, oscila entre o “*eu*, o mundo e a arte” como decorrência da sua inquietude (CANDIDO, 2011, p.70). Vejamos um trecho do referido texto do estudioso em que ele esclarece sobre as “inquietudes” de Drummond, usando termos retirados dos versos do próprio mineiro para pontuar magnanimamente o seu estado poético instável:

As inquietudes (...) manifestam o estado de espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” e, sem saber estabelecer comunicação real, fica “torto no seu canto”, “torcendo-se calado”, com seus “pensamentos curvos” e o seu “desejo torto”, capaz de amar apenas de “maneira torcida”. Na obra de Drummond essa torção é um tema, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética (CANDIDO, 2011, p. 72).

Ainda na carta de 12 de julho, Mário faz uma análise sobre o estado poético retorcido de Drummond e procura esmiuçar determinados poemas, como o “Poema das sete faces”, declarando que este seria a máxima representação da tríade que percorre a criação dos versos drummondianos – inicia-se com a “timidez” transparente, prossegue com a explosão da “sensibilidade” e termina com a “inteligência” grande em excesso. E Mário continua com suas observações acerca de outros poemas, como “Fuga”, “Toada do amor”, “Quadrilha”, “Família”, aproximando-os do mais refinado *humour*, o qual, junto com a amargura, torna-se valor positivo provocado pela reação intelectual de Carlos Drummond contra a sua timidez (ANDRADE, 2002, p.387, 12/07/1930).

Mário também percebe que outros poemas do livro, como “Bahia”, “Política literária”, “Igreja”, “Cidadezinha qualquer”, “O sobrevivente”, “Anedota búlgara” e “Sociedade” possuíam traços de “anedotas”, de “poemas-piadas”, que só servem para fazer graça e não contribuem para a grandeza da poesia brasileira. Julga-as como um desperdício literário que não enobrece a obra de Drummond, muito menos o seu ser, restringindo-o quanto à estética e à técnica; aconselha-o, portanto, a retirá-los do livro. Porém, afirma que, mesmo com o seu desgosto, serão “aplaudidos na roda dos fáceis, na roda dos mocinhos semiliteratos das

academias e dos cafés”, porque agradarão à alta sociedade (ANDRADE, 2002, p. 388, 12/07/1930). O autor itabirano não acatou esses conselhos, pois os poemas foram publicados.

No último dia de escrita da carta de julho de 1930, Mário se refere à técnica empregada por Drummond ao elaborar os poemas, confirmando a presença de vários recursos: a riqueza rítmica, a variedade métrica, a naturalidade, a simplicidade frasal, a dicção espontânea, os versos livres de processos, o efeito cômico, as repetições e o uso das assonâncias e das rimas dentro do mesmo verso. O poeta paulista aponta que a poesia do poeta itabirano já possui traços modernistas, “com as grandes fadigas, as grandes amarguras e por isso desleixos intermitentes da vida, provocadas pela sua enorme luta consigo mesmo” (ANDRADE, 2002, p. 389, 22/07/1930). Sugerimos que essa presença se faz, provavelmente, devido à absorção das técnicas de Mário, afeiçoadas ao próprio estado psicológico do mineiro. Segundo Mário de Andrade, Drummond estava “a dois passos do surrealismo, ou pelo menos daquele lirismo alucinante, livre da inteligência, em que palavras e frases vivem numa vida sem dicionário” (ANDRADE, 2002, p. 389, 22/07/1930). No final dessa carta, o paulista comenta sobre a postura de Drummond em relação à utilização exacerbada do tema da sexualidade em versos recheados “de coxas e de pernas femininas”, argumentando que ele “rompeu violentamente com as suas lutas interiores”. Mário diz que, sendo Drummond “suavíssimo”, ele destoa de sua personalidade quando usa um erotismo exagerado e um realismo grosseiro “à francesa” ou “à portuguesa”, sendo essa uma forma de o poeta violentar-se, mostrando a “besta-fera” que existe dentro do ser humano (ANDRADE, 2002, p. 390, 22/07/1930).

Essa deformação do indivíduo gerada pela oscilação entre o que é essência e o que é adquirido remete-nos ao tema frequente da poesia drummondiana na obra *Alguma poesia*: o obstáculo e o desencontro. Mário ainda comenta, em nota *post-scriptum* da carta de julho de 1930, sobre esse posicionamento de Drummond, que se mostra, por exemplo, quando, no poema “Balada do amor através das idades”, o poeta mineiro retrata, mesmo que “sem querer”, sua vida, os desafios e as dificuldades que ele teve que ultrapassar, como “o problema difícil e trágico do seu casamento”, dentre outros “obstáculos e dificuldades” que foram vencidos pelo poeta (ANDRADE, 2002, p.391, 22/07/1930).

No poema “No meio do caminho”, também é notória essa correlação entre os obstáculos e as dificuldades drummondianas, argumentada pelo paulista em 1930. Tal poema é um símbolo da poesia modernista, conforme declarou Mário logo no início da convivência epistolar com Drummond, em carta sem data precisa: poema impressionante e original, “o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico de cansaço intelectual”

(ANDRADE, 2002, p.72, 1924). Deduzimos, portanto, que “No meio do caminho” apresenta os obstáculos encadeados uns aos outros, ocasionando um desencontro tortuoso; para o poeta mineiro, se o mundo impõe restrições aos atos e aos sentimentos do homem, este, naturalmente, também restringe o espaço em que vive.

Esses argumentos de Mário nos levam a sugerir que Drummond transportava para a sua poesia as situações da vida, esbarrando, talvez, em uma suposta intencionalidade autobiográfica. Se ele transcreve sua sensibilidade, sua timidez, ele constrói um tipo literário que é ele mesmo – o *gauche* –, feito da sua própria personalidade. Para esclarecer essa duplicidade psicológica do poeta mineiro, vejamos uma revelação do professor Affonso Romano de Sant’Anna na obra *Drummond: o gauche no tempo*:

Um dos segredos da poesia drummoniana parece ser o caráter altamente pessoal de sua impessoalidade. O poeta está falando dele mesmo o tempo todo, mas ninguém nota. Até mesmo quando dialoga consigo através do duplo “Carlos”, parece ao leitor que esse personagem é um alter ego, um comum de dois. Este dado confirma que sua poesia soluciona um conflito básico de toda obra artística: o dualismo particular e universal, fazendo com que sua poesia de Itabira do Mato Dentro, habitante de uma cultura periférica, esteja ao nível dos melhores poetas de seu tempo em qualquer ponto do globo (SANT’ANNA, 1992, p. 28).

Esse dualismo vivido por Drummond o inquietou em sua trajetória literária, principalmente na fase inicial. O termo *gauche* define a personalidade estética do poeta, pois significa um sujeito desajustado, tímido e inseguro, exatamente como o itabirano poderia ser definido. E o que caracteriza “o *gauche* é o contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior”, gerando uma crise entre o sujeito e o objeto, os quais, ao invés de interagirem e se completarem, acabam se conflitando (SANT’ANNA, 1992, p. 38). Dessa forma, podemos dizer que existem vários *gauches* no percurso poético do autor de *Alguma poesia*, porque suas etapas literárias sempre se desenvolveram continuamente, uma completando a outra e se explicando mutuamente.

Sem pretensões a uma análise mais profunda acerca da criação artística de Drummond, notamos o quão importante e significativa foi a presença espiritual e poética, “as lições do amigo e professor” Mário de Andrade, na vida desse interiorano desconfiado, principalmente na fase inicial de sua carreira. O talento lhe era nato, mas faltavam-lhe alguns recursos técnicos para uma produção lírica mais cotidiana, mais brasileira, menos subjetiva e emocional. O próprio mineiro, após ter lido *Poesias* (1942), livro no qual Mário reúne toda a sua obra poética publicada até então, confessa, em carta de maio de 1942, a importância que

teve a poesia marioandradiana na sua vida, e relembra, com imenso agrado, momentos da sua convivência epistolar:

Ao lado dos motivos grandes de satisfação poética, a mim oferecidos por seu livro, motivo de pura voluptuosidade do espírito, houve um que me tocou mais de perto, foi o de reencontrar nele o Mário dos anos 1920-30, o das cartas torrenciais, dos conselhos, das advertências sábias e afetuosas, indivíduo que tive sorte de achar em momento de angustiosa procura e formação intelectual. Ele está inteiro nas poesias. E como permaneceu grande depois desse tempo todo! Sei que você compreenderá a minha emoção encontrando esse velho companheiro (DRUMMOND, 2002, p.475, 19/05/1942).

As cartas seguintes a essa ainda mostram o perfil de Mário de Andrade como um professor que expressa o seu contentamento ao ver outra realização promissora do seu discípulo Carlos Drummond, quando este lança *Sentimento do mundo* (1942). Mário tece, inclusive, comentários preciosos e construtivos sobre essa obra, em carta de agosto de 1942, por ter se sentido comovido com a leitura, “extasiado em arte e em humanidade” (ANDRADE, 2002, p.479, 15/08/1942). Não aprofundaremos, nesta dissertação, tais sugestões poéticas de Mário, mas lembraremos a anotação do poeta paulista sobre a maturidade da poesia drummondiana:

Sentimento do mundo é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irredutível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. Foi realmente um acrescentamento enorme, este ajuntar às dores do indivíduo a fecundidade da dor humana, e se já dantes o poeta tímido que apelidava um livro de “alguma poesia” já era um grande poeta agora que conscientemente apelidou seus novos versos com o título orgulhoso de *Sentimento do mundo*, nos deu uma obra além de grande extraordinária (ANDRADE, 2002, p.483, 15/08/1942).

A postura de caráter didático que até então era exclusiva de Mário começa a se dissolver em meados de 1943, quando a amizade entre os dois poetas passa a fundamentar-se em um “projeto pedagógico de mão dupla”, em que Drummond aprendia com Mário, ao mesmo tempo em que o paulista aprendia com o mineiro (MORAES, 2007, p.31). Ainda que algumas das qualidades do “mestre” Mário permanecessem vivas, como a forma sincera de orientação, o caráter instrutivo destinado à pedagogia, além do desejo de vivenciar as conquistas e dificuldades do amigo, a partir dessa época, as cartas que Mário remetia a Drummond começam a trazer, em meio às solicitações de favores, pedidos de conselhos poéticos, de opiniões nas composições dos versos de suas obras, como, por exemplo, os

relacionados a *Café* e à *Lira paulistana*. Mário já vive uma fase nova e combativa do seu espírito; talvez daí venha essa necessidade de receber do *outro* a legitimidade da sua poesia.

Drummond, em 1944, não se mantém tão tímido diante dos pedidos de Mário sobre a sua opinião em relação a aspectos estéticos e técnicos, como, por exemplo, se um termo deve ou não ser inserido em tal verso, se existe ainda algum resquício de ortografia pretenciosa e sobre a pontuação psicológica, já que a essa época o paulista fazia questão de enfatizar o uso de “pura pontuação gramatical e pneumática”, além de se preocupar em manter a clareza do discurso e o ritmo expressivo (ANDRADE, 2002, p.510, 22/07/1944). Ao enviar tardiamente os seus comentários sobre o livro *Lira paulistana*, já que sua carta chegou depois de duas investidas de Mário a respeito da leitura desta obra, o poeta mineiro manifesta seus elogios ao colega:

Vi com interesse na *Lira* a volta de uns tantos refrões [sic] de sua poesia, desdobrados e transformados, assinalando a impressionante coerência de sua evolução e ao mesmo tempo a extensão e profundidade desta (estarei dizendo besteira?) (...) Parece-me impossível lograr agora este equilíbrio, tão polêmica é a nossa época, e precisamos nos resignar a ser menos poetas que homens, como de resto você mesmo nos ensinou desde a sua mocidade. Sem dúvida a *Lira* é de um corte muito puro, mas a construção feliz dela não ilude. Você continua afoito e desajustado com o tempo, o que é uma felicidade para todos nós. Peço-lhe ardentemente que continue a mandar-me os versos que for fazendo, pois se me interessa muitíssimo tudo que você faz, os versos mais do que qualquer coisa, pela solidão da poesia entre nós, pela necessidade que eu sinto de ver uma grande força como você resolvendo os problemas de nós todos. Não se esqueça deste teu amigo também insatisfeito e perplexo (já não são aqueles sentimentos infelizes de vinte anos atrás, liquidados por sua crítica arrasadora e por um trabalho largo de análise da minha parte) são outros, o que você bem pode avaliar; chego quase a me convencer que eles me honram um pouco, pelo que têm de empenho (DRUMMOND, 2002, p.507-8, 18/07/1944).

Na última carta que endereça a Carlos Drummond de Andrade, datada de 11 de fevereiro de 1945, quatorze dias antes de falecer, em 25 de fevereiro do mesmo ano, Mário Raul de Moraes Andrade inicia seu relato epistolar dizendo que gostaria de ter o amigo mineiro ao seu lado na cidade da garoa, para desfrutarem juntos dos “milagres de São Paulo, das boates francesas e dos mosqueiros italianos”. Desejava levar o itabirano para conhecer tais lugares, e depois iriam juntos para a “sala de trabalho” do poeta paulista, situada na casa de dois andares da rua Lopes Caves, no bairro da Barra Funda, para ficarem assim no “largado que-fazer da intimidade” (ANDRADE, 2002 p. 538, 11/02/1945). Nesse momento, as almas não se encontrariam distantes, a presença física lhes permitiria o compartilhamento das boas conversas, ao som de vozes brandas e risos cúmplices, por estarem vivendo juntos, frente a frente, num encontro daqueles raros, em que o afeto é doado pelo toque e pelo olhar.

Se o desejo do poeta paulista não se concretizou, é indiscutível que, nas mais de cento e cinquenta cartas trocadas entre esses dois gigantes epistolares, o processo da doação mútua se fez acontecer.

CONCLUSÃO

A presente dissertação dedicou-se à investigação da correspondência de dois grandes e reconhecidos nomes da literatura brasileira: Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A extensa epistolografia trocada pelos poetas durante o período de três décadas do início do século XX foi rastreada incansavelmente pela leitura de 161 relatos de escrita pessoal, que incluem as cartas, em sua maioria, alguns telegramas e cartões de visita. Nesses textos íntimos estão inscritos inúmeros testemunhos da vida de Mário e Drummond, seus confrontos de ideias, seus ideais e posicionamentos políticos, suas confidências sobre profundas sensações e muitas demonstrações de afeto mútuo, que a princípio seriam veladas e só pertenceriam aos seus autores, mas, com a importância atingida pela obra dos dois Andrades, solicitam leitura atenta e pesquisa incessante.

Mário e Drummond foram amigos e parceiros intelectuais que quase não se viam, já que o primeiro vivia em São Paulo e o segundo em Minas Gerais, mas se mantiveram unidos pela convivência feita à distância, nas cartas trocadas por vinte e um anos de suas existências. Quando nos debruçamos sobre a correspondência dessas duas figuras de ponta do Modernismo brasileiro, pudemos historiar suas vidas, vasculhar suas intimidades, na intenção de abordar diversos ângulos de sua escrita epistolar. Dentre as muitas descobertas que fizemos, a que se destaca é constatação da presença de um Mário “mestre”, transmitindo, com função pedagógica, seus ensinamentos poéticos ao “discípulo” Drummond. Nessa perspectiva, aprofundamos o interesse da nossa dissertação, que era o de apontar Mário de Andrade como sujeito influenciador de Carlos Drummond, aquele que colaborou diretamente no processo criativo poético do mineiro na obra *Alguma poesia* e na sua transformação modernista.

Mário foi o mentor de Drummond, escolhido por ele para direcioná-lo e instruí-lo nos caminhos da modernidade. O poeta paulista foi, sem dúvida nenhuma, um dos mais importantes colaboradores no campo das letras nacionais de sua geração, dedicando sua vida à cultura brasileira. Foram tantas pesquisas e tantos estudos que mal lhe sobrava tempo para estar consigo mesmo. Talvez escrever cartas fosse a solução para a sua impossibilidade de solidão; afinal, ele mesmo afirmava que era impossível “a gente ficar só por milhões de amigos que tenha ao lado”. Com isso, Mário de Andrade assumiu um importante papel no campo da comunicação e da arte, usando de sua extensa epistolografia tanto para discutir as variadas direções estéticas da sua época, quanto para evidenciar algumas de suas inquietações

no âmbito pessoal. Com o mineiro Drummond, Mário usou do seu discurso epistolar para pregar o nacionalismo estético, expondo e debatendo os seus projetos, assim como suas obras poéticas, além de discutir temas como a criação e a função da arte e assuntos de ordem moral e política.

Os dois poetas e amigos percorreram a história social, literária e política das décadas de 20, 30 e 40 do século XX e tomaram tais décadas como pano de fundo e estímulo para suas longas conversas epistolares. Os acontecimentos ocorridos naquele período mostraram que Mário e Drummond viveram épocas de intensa turbulência, que comportaram, em sua cronologia histórica, alguns momentos marcantes, como a expansão do movimento modernista por regiões brasileiras; a fase dos partidarismos políticos nas Revoluções de 1930 e 1932 e a fixação do Estado Novo em 1937; e o desequilíbrio da sociedade em contato com a Segunda Guerra e com a ditadura no Brasil. Os dois poetas vivenciaram esses momentos, estando cada um em uma cidade, usando das cartas para refletir sobre a história do lugar e do momento que circundavam as suas produções literárias.

A partir desse contexto é que julgamos que as cartas deixam de ser apenas relatos biográficos para se tornarem um relevante material de investigação para o estudo da literatura, pois, cada vez que nossos poetas discutiam assuntos sobre a estética modernista ou sobre a temática de uma produção literária, bem como posicionamentos políticos e sociais, deixavam registrados, de próprio punho, conceitos que certamente serviriam para o aprofundamento de um trabalho de qualquer pesquisador da história e da literatura. Nossa investigação, portanto, privilegiou a abordagem de alguns aspectos do gênero epistolar e sua inclusão no âmbito da literatura, bem como a caracterização da correspondência desses dois escritores modernistas, mostrando que ambos criaram um elo sólido e perpetuado entre amigos.

Dessa forma, apontamos, inicialmente, como funciona o exercício da escrita de si, forma de produção da subjetividade que existe desde a Antiguidade clássica e possibilita o treinamento de si mesmo na elaboração dos discursos “verdadeiros”. Dessa modalidade de escrita, retiramos o estudo da correspondência, meio de comunicação entre dois indivíduos que revela fatos do cotidiano e funciona como instrumento de atuação recíproca. Nesse aspecto, observamos que o discurso epistolar se configura no espaço da literatura por vários posicionamentos críticos, que tentam situar a carta ora como documento, ora como texto literário, aproximando-a até mesmo de um texto ficcional.

Nossas análises nos mostraram que a carta é um veículo “híbrido”, um gênero que tanto se mostra como um relato autobiográfico, no sentido de “sincero” e confessional, como toma a forma de um texto pré-moldado pela intencionalidade do sujeito. Sendo assim,

considerar a carta sob um único viés é tarefa quase impossível, cabendo apenas apontá-la como uma modalidade de escrita que possui uma intensa carga de veracidade, mas que, certas vezes, pode ser surgir como um espaço de encenações em que o seu autor dramatiza situações conforme as suas necessidades; ou seja, as cartas podem também sugerir uma “naturalidade” construída, de acordo com a situação dramatizada.

No caso dos nossos autores, Mário e Drummond, por serem escritores de suma importância no cenário do século XX, suas cartas comportam testemunhos que enriquecem o campo de investigação literária, permitindo-nos considerar o conteúdo epistolar de ambos como documentos de valor histórico, documentos vitais para a preservação da memória social nas primeiras décadas do século XX. Além desse aspecto, não podemos esquecer que o gênero epistolar é fluido em seus limites e prenhe de possibilidades, fazendo com que levantemos a suspeita de que, por vezes, tais poetas atuem ficcionalmente na escrita da carta.

Dessa forma, constatamos que, na epistolografia marioandradiana, o poeta paulista buscou empregar os recursos da oralidade em suas cartas, o “falar simples”, repudiando discursos epistolares afetados, cheios de artificialidade em virtude do tom inerente à linguagem escrita. Ao perceber uma mudança no tom textual, Mário procurava mudar o aspecto da sua escrita epistolar para não correr o risco de pregar “literatura”. No entanto, por ter a carta, algumas vezes, uma escritura a meio caminho do prosaico e da literatura, essa situação causou em Mário o problema da “encenação”. Ao desejar que o seu *eu* epistolar tivesse naturalidade, o poeta se encobriu com uma “máscara”, uma naturalidade falsa, que compunha suas intenções. A forma do “contar-se” de Mário de Andrade, a sua automodelagem, fez surgir diversas *personas* que se mostravam de acordo com a sua intenção epistolar, revelando que, para cada carta, existia uma “encenação epistolar” que revestia um dos muitos Mários.

Ao se mostrar para Drummond nas cartas, Mário buscou intensificar seu discurso epistolar com uma linguagem múltipla, que variava de acordo com a época em que estava vivendo e se construía junto com seu pensamento, conforme sua intenção. Assim, o poeta paulista usou a carta para divulgar seus projetos estéticos, fazendo com que surgissem nas suas preleções perfis diferentes, revestidos por “máscaras poéticas”, de acordo com os projetos estéticos – e, por vezes, éticos e políticos – que Mário idealizava naquele momento. Dessa forma, o paulista se apresentou para Drummond com, pelo menos, quatro máscaras: a do poeta sentimental e dissonante, a do intelectual aplicado, a do artista preocupado com a diversidade brasileira e a do poeta político. Por meio dessas “máscaras poéticas”, Mário de

Andrade se mostrou ao colega itabirano com seus “trezentos e cinquenta” Mários, comprovando para nosso trabalho sua capacidade de desdobrar-se em muitos papéis.

E, mesmo em meio a tantos Mários, a conversão de Drummond ao ideário modernista não foi uma tarefa fácil para o poeta paulista. No início da convivência epistolar, as cartas revelaram-se como um espaço de intensas discussões sobre as opiniões distintas dos poetas, pontos de vistas diferentes sobre o conceito de brasilidade e até sobre a herança genealógica de cada um deles. No entanto, com sabedoria e maestria, Mário de Andrade fez Drummond aceitar-se como brasileiro e passar a se reconhecer como integrante das terras brasileiras, assumindo, assim, sua língua e sua diversidade. A constatação dessa conversão veio sob a forma de poemas, integrados na obra poética *Alguma poesia*. A transformação do poeta mineiro foi concretizada e colocada à prova nas opiniões poéticas que ofertou ao amigo paulista no final de sua relação epistolar.

Sendo assim, concluímos que Mário de Andrade exerceu intensa influência sobre Carlos Drummond, tanto no seu processo criativo, como nos conceitos nacionalistas que o mineiro incorporou com a convivência epistolar. Além disso, o paulista foi para o mineiro um amigo confidente, um mestre que se doou incansavelmente ao seu pupilo e colocou a amizade sempre acima das artes, mesmo com a intensidade de ensinamentos poéticos trocados entre eles nas cartas. Mas, como a carta enviada atua sobre o *outro*, assim como o *outro* atua sobre quem a escreve, Drummond, ao escrever para Mário, também marcou presença na vida do poeta paulista, fazendo valer o movimento de doação compartilhada.

Mário viveu Drummond e Drummond viveu Mário. Foram mais de vinte anos de cartas, que deixaram para todo o Brasil uma belíssima contribuição de afeto, de parceria, de fidelidade e de doação. Ao ler as cartas de ambos, pudemos sentir o quão grandiosos foram aqueles momentos vividos pelos poetas e quantos aprendizados foram absorvidos no ato de doar-se de cada um. E, como o próprio Mário afirmava sobre suas cartas: “foram escritas com tamanho amor, tamanha integração, tão decisórias como esses momentos raros de que a gente nunca se esquece na vida”. Acreditamos que elas, realmente, são e serão sempre inesquecíveis para a memória cultural da literatura brasileira.

E, para fechar nosso trabalho, transcrevemos uma resposta à epígrafe citada no início desta dissertação, que conclui a relação mantida entre os poetas e os leitores das cartas de Mário e Drummond: Sim, poetas. Nossas almas são como árvores. E as folhas das de vocês, pousaram em nossa raiz e adubaram-na. Um adubo generoso. E com ele, garantimos-lhes: crescemos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Organização de Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade; prefácio e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. (Anotadas pelo destinatário). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978. p. 231-255.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: correspondência entre Tchêkhov e Górkí*. São Paulo: EdUSP, 1979. p. 15-26.

ARAÚJO, Paulo Henrique. Diálogos entre Andrades: uma análise da influência de Mário de Andrade na obra de Carlos Drummond através das correspondências. In: ENCONTRO MEMORIAL DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS/UFOP, 2. Mariana, 2009. *Nossas letras na história da educação*. Minas Gerais: ICHS/UFOP, 2009. (Trabalho apresentado na área de Literaturas Estrangeiras e Modernas). Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/1311.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 15.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 69-99.

_____. Lembrança de Mário de Andrade. In: _____. *O Observador literário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.91-96. (Edição revista e ampliada pelo autor).

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980. p. 109-138.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega. 6. ed. 2006. (Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro).

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

IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade. Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia desvairada. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p.348-371. (Espírito Crítico).

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Espírito crítico).

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

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. v.6. (Roteiro das grandes literaturas).

MORAES, Marcos Antonio de. A epistolografia de Mário de Andrade: memória da criação. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v.3, n.1, p. 63-70, maio de 2007. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/issue/view/1/showToc>>. Acesso em: 06 nov. 2014.

_____. Afinidades eletivas. In: _____. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: IEB, USP, 2000. p.13-33.

_____. *Orgulho de jamais aconselhar*. A epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.

RANGEL, Rosângela Batista. *Manuel Bandeira nas cartas e nas crônicas: percurso literário e arte poética*. 2014. 96f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. p.12-22.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

_____. Suas cartas, nossas cartas. (Prefácio). In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade*. Organização de Lélia Coelho Frota; apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

SANTOS, Matilde Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 111-120. (Coleção Humanitas).

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 3. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Entre o sonho e a vigília: o tema da amizade na escrita modernista. *Tempo*. Revista Digital de História do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da UFF, n.26. Rio de Janeiro: janeiro de 2009, p. 205-224. (Este texto foi apresentado na “III Journée d’Histoire des sensibilités – Histoires singulières et sensibilités”, realizado na EHESS, em Paris, março de 2006.) Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=54> > Acesso em: 06 nov. 2014.