

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos

CARLOS E MÁRIO:
análise das correspondências sob a perspectiva do público e do privado

Belo Horizonte
2015

Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos

**CARLOS E MÁRIO:
análise das correspondências sob a perspectiva do público e do privado**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientação: Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty.

Belo Horizonte

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S237c Santos, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos
Carlos e Mário: análise das correspondências sob a perspectiva do público e do privado / Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos, Belo Horizonte, 2015.
205 f.: il.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 - Correspondência. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Correspondência. 3. Espaço e tempo na literatura. 4. Intelectuais. 5. Cartas. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82-6

Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos

CARLOS E MÁRIO:
análise das correspondências sob a perspectiva do público e do privado

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) PUC MINAS

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar - UFMG

Prof. Dr. Audemaro Taranto - PUC Minas

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
em Letras da PUC-MINAS

Belo Horizonte, 24 de abril de 2015.

Para Wallage e Nathan

Filhos não nascem prontos, criam-se.

Perto, são descanso.

Longe, são saudade, força, inspiração.

Mas, na verdade, são eternamente a maior criação.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão de bolsas de Doutorado e Doutorado Sanduíche na Universidade de Buenos Aires.

À Profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty, pela década e meia de convivência, pela aprendizagem de vida e acadêmica; especialmente, agradeço pelas profícuas lições sem as quais esta produção não seria possível.

Ao diálogo e recepção, oferecidos pelo Prof. Dr. Gonçalo Aguilar, durante meu período de pesquisa em Buenos Aires.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação da PUC-MINAS, pelo carinho, convívio e oportunidade de aprendizagem.

À Professora Dra. Melânia Silva de Aguiar, pelo diálogo e apoio em momentos difíceis.

À minha família, em especial minha mãe, Conceição, por compreender minha ausência em decorrência do trabalho.

Aos meus filhos, Wallage e Nathan, som, palavras e versos, sempre vindos do coração.

À Luciana, Marta e Mônica, filhas de coração.

À Emanuela, pela amizade iniciada nos tempos das disciplinas do doutoramento e que se consolidou pela troca e confiança.

Aos amigos que estiveram por perto dando apoio, partilhando angústias, na impossibilidade de mencionar nomes, pela incompetência da memória, agradeço pela sólida amizade.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, pela eficiência, disponibilidade e respeito.

Por último, o agradecimento maior: a Deus pela minha fé e por me fazer crer em Seu infinito Amor.

RESUMO

Esta tese desenvolve uma análise das correspondências trocadas entre os poetas/escritores/intelectuais Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade sob a perspectiva do público e do privado, à luz dos conceitos de Jürgen Habermas e Hannah Arendt. Para isso discute questões pertinentes ao texto carta, no que se refere à complexidade desse gênero discursivo em seus desdobramentos social, histórico, político, cultural e literário. Essas questões apontam elementos importantes que compõem a cena enunciativa das cartas em seu movimento ideológico e estético, sempre entre o público e o privado, o nacional e o universal. Analisou-se, também, a participação intelectual dos poetas no contexto de modernização da sociedade brasileira, enfatizando as ambiguidades e contradições. As cartas, publicadas pela Editora Bem-te-vi (2002), permitirão, pois, a configuração desses agentes no cenário cultural da sociedade de seu tempo, no desempenho de suas múltiplas funções, tais como: escritores, intelectuais, críticos, funcionários públicos.

Palavras-chave: Cartas. Espaço privado. Espaço público. Espaço literário. Intelectuais.

RESUMEN

En esta tesis se desarrolla un análisis de la correspondencia intercambiada entre los poetas/escritores/intelectuales Carlos Drummond de Andrade y Mário de Andrade desde la perspectiva de lo público y lo privado, a la luz de los conceptos de Jürgen Habermas y Hannah Arendt. También analizamos las cuestiones pertinentes al texto epistolar, con respecto a la complejidad de este género discursivo y sus consecuencias sociales, históricas, políticas, culturales y literarias, señalándonos importantes perspectivas que componen la escena enunciativa de las cartas en su movimiento ideológico y estético, siempre entre lo nacional y lo universal. Analizamos la participación intelectual de poetas en el contexto de la modernización de la sociedad brasileña, en las ambigüedades y contradicciones. Las cartas, publicadas por la Editorial Bem-te-vi (2002), permitirán la configuración de estos agentes del escenario cultural en diálogo con la sociedad de su tiempo y en el desempeño de sus múltiples funciones, tales como: escritores, intelectuales, críticos y funcionarios públicos.

Palabras-clave: Cartas. Espacio privado. Espacio público. Espacio literario. Intelectuales.

ABSTRACT

This thesis project analyzes correspondence between the poets/writers/intellectuals Carlos Drummond de Andrade and Mário de Andrade from the perspective of the public and the private, in light of concepts from the work of Jürgen Habermas and Hannah Arendt. Relevant issues to the letter as text are discussed, as they relate to the complexity of that discursive genre, in its social, historical, political, and cultural forms, which point us to important perspectives that make up the enunciative scene of the letters in their ideological and aesthetic moment- always between the national and the universal. We also analyze the intellectual participation of poets in the context of modernization of Brazilian society, emphasizing the ambiguities and contradictions. The letters, published by Editora Bem-te-vi (2002), will therefore allow the configuration of these agents of culture in dialogue with the society of the time, in performing multiple functions, such as: writers, intellectuals, critics, public workers.

Key words: Letters. Private space. Public space. Literary space. Intellectuals.

SUMÁRIO

1 CARTAS: UMA ESCRITA PICTOGRÁFICA.....	19
2 O PÚBLICO E O PRIVADO: VIAS DE MÃO DUPLA	25
3 MÁRIO/CARLOS, CARLOS/MÁRIO: CARTAS COMO “FOLHA AO ATÁ LEVADA PELOS VENTOS”	41
3.1 Ressonâncias discursivas: a questão do gênero carta	41
3.2 Carta – a escrita de si: confidências ao pé do ouvido.....	49
3.3 Carta: um texto memorialístico.....	66
3.4 Carta: o texto histórico e ideológico em suas diversas manifestações	75
4 MÁRIO E CARLOS EM DIÁLOGO COM A LITERATURA: PERCEPÇÕES ESTÉTICAS NAS/DAS CORRESPONDÊNCIAS.....	89
4.1 Carta: o espaço público e a crítica literária	89
4.2 Carta: a escrita metaliterária	99
5 OS INTELLECTUAIS AGENTES DA MODERNIDADE.....	129
5.1 Os intelectuais Mário e Carlos	129
5.2 Drummond: intelectual funcionário?	144
5.3 Intelectuais em confronto.....	147
5.4 Dicções: nacionalismo e universalismo	151
5.5 O nacionalismo e o universalismo em Mário de Andrade	154
5.6 O nacionalismo e universalismo em Drummond.....	169
6 PÚBLICO E PRIVADO: CARTAS COMO FORMA DE INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO	187
REFERÊNCIAS	191



Fonte: Foto montagem de Vera Godói, a partir de imagens publicadas em Frota (2002) e Andrade (1998).

1 CARTAS: UMA ESCRITA PICTOGRÁFICA

Você é para mim aquilo que o diabo da retórica já estragou: o anjo do lar. Sem o passadismo das duas asas brancas, acho que a imagem é boa e explica bem o papel realmente paternal que você desempenha na minha intimidade. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p. 145).

As cartas de Mário de Andrade e de Carlos Drummond de Andrade, publicadas no formato livro, intitulado “*Carlos & Mário*” (FROTA, 2002), serviram de objeto de análise deste trabalho, cujo viés de leitura se marca pelo paradigma das noções de público e privado em seu borramento de fronteiras, conforme destacamos no capítulo 1. Como via de mão dupla, as cartas colocam-nos diante dos mais variados assuntos de interesse público e privado, quando nos apresentam questões que atravessaram a história de nossa literatura. Nesse percurso, a temática se desdobra indo da vida pessoal à nacional e política, revelando costumes, crenças, estéticas, ideais, aspirações e opiniões dos missivistas, em seu espaço-tempo.

No contexto poliforme do gênero “cartas”, algumas perguntas permearam nossas reflexões, como:

- a) De que maneira as esferas públicas e privadas aparecem nas correspondências?
- b) Partindo do princípio de que todo texto tem um “Eu” que se dirige a um “Tu”, com um objetivo, em um dado momento, como essas instâncias se configuram nas cartas?
- c) Que vozes são ouvidas nesse espaço de diálogo entre o público e o privado que evidenciam o processo de polifonia discursiva?
- d) Como se configuram os intelectuais Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, frente ao mundo moderno, principalmente quando os observamos em seus envolvimento com questões da práxis social, política e literária?
- e) De que maneira os múltiplos “espaços”, por onde transitam e a partir dos quais constroem os textos das cartas, mostram-nos em suas diversas facetas intelectuais: poetas, pesquisadores, críticos, romancistas?
- f) E, nessa perspectiva, as cartas funcionam como espaço de intervenção no espaço público?

Dessa maneira, nosso objetivo, também, é mostrar como os sujeitos dessa escrita multifacetária revelam-se no e pelo discurso em seus desdobramentos no contexto do pensamento modernista. Pela leitura das cartas é possível perceber as muitas idiossincrasias que vão desde as questões íntimas, dando-se a ler como dados biográficos, às questões estéticas.

No capítulo 2, discutimos as concepções de público e privado, levando em consideração a tese defendida por Habermas (2003) de que a esfera pública é também uma esfera literária. Estabelecemos, nesse capítulo, um diálogo entre os conceitos desse teórico e os da filósofa Arendt (2005) quando essa autora fala sobre o espaço público como um espaço de intervenção, de ação política. Uma vez que os autores, também, trataram da politização da vida social, esses dois pensadores serviram como referencial teórico para o desenvolvimento das reflexões que permearam não somente esse capítulo, mas todos os que se seguem. Discutimos, ainda, os conceitos de enunciação e intersubjetividade de Bakhtin (1981) e Benveniste (2005), que nos guiam na análise do processo enunciativo das cartas, em seu envolvimento de sujeitos, espaços e tempos. Consideramos, pois, com Benveniste, que o processo de construção do sujeito se dá na e pela linguagem (2005, p.286), e, com Bakhtin (1981, p.112), que a enunciação se dá entre sujeitos socialmente organizados. Esses pensamentos são importantes para entendermos Mário e Carlos, em suas diversas figurações, como sujeitos enunciadorees no discurso das cartas.

A complexidade do processo enunciativo dos textos, em seu jogo entre autores, sua construção como enunciadorees e o olhar *voyeur* dos leitores, cria tensões que permeiam as análises. A partir dessa consciência, apresentamos, no capítulo 3, uma reflexão sobre o gênero “cartas”, apontando para a escrita de si, o texto memorialístico e o texto histórico. Isso porque, escapando às demarcações de gêneros, as cartas desses missivistas aparecem como um texto híbrido devido aos assuntos abordados, à linguagem usada e à forma de abordar os fatos narrados. Ao se tornarem públicas, as cartas, enquanto registros que se reavivam a cada leitura, permitem a partilha das experiências vividas e, também, o resgate de histórias de uma época.

Assim, como prosa poética, as cartas configuram-se como um sistema de representações lítero-culturais de uma época, assunto do capítulo 4, quando tratamos das questões estéticas nas e das correspondências. Deixamos esses assuntos em um capítulo específico por constatar a relevância dessa discussão, dado que a maior parte das cartas traz discussões basicamente literárias. Por esse viés, este estudo mapeou as tendências literárias da época, percebendo os escritores Carlos e Mário em seu esforço de desenvolver uma literatura

em consonância com o movimento modernista. O diálogo entre os dois escritores, além de permitir uma reflexão sobre as produções da época em que se inserem, contribui para uma releitura dessa produção na série literária brasileira e internacional, pois são muitos os autores e os movimentos artísticos citados nas narrativas das cartas. Dessa maneira, os trânsitos empreendidos nas e pelas cartas se dão no plano da enunciação do discurso intimista, bem como nos planos temporal e espacial.

A partir dessas discussões, caminhamos para tratar a maneira de pensar as artes dos dois autores aí salientando as contradições oriundas do lugar dos poetas como intelectuais, formados no seio dos tempos modernos. Preocupados em cuidar da matéria literária e cultural do país, os poetas constituem-se como intelectuais, na medida em que intervêm, intersubjetivamente, nos espaços públicos a fim de discutir os conflitos pessoais, político-sociais e culturais.

Nesse ínterim, as perguntas que nos fizemos para desenvolver o estudo, no capítulo 5, foram:

- a) considerando a ambiguidade de seus lugares e funções, aos moldes do intelectual sartreano, como se dá sua relação com a classe dominante?
- b) de que maneira podemos pensar os Andrade na esteira desse intelectual que também, como define Sartre (1984), seria por essa mesma ambiguidade, um “monstro”?
- c) de que maneira podemos perceber, em seus discursos, seus conflitos ideológicos?
- d) como se dá sua atuação no espaço público da época e, mesmo, de hoje?

Todos os capítulos consideram, pois, o discurso de natureza movediça, atravessado por múltiplas formas de pensar, de acordo com as relações de cada um dos poetas com o contexto social/ideológico, manifestado nas cenas enunciativas das cartas. O espaço das missivas, nessa perspectiva, torna-se multifacetário, peculiarmente, por não se cristalizar, e sim por se recriar em discursos outros. O texto/imagem da escrita pictográfica das cartas volta-se para as diferentes formas e graus de interação, principalmente, quando a palavra desenha o processo criativo implicado na ideia estética dos missivistas. Essa proliferação de discursos instaura o dialogismo: o “Eu”, em relação ao outro e ao meio, em suas movimentações, rumo ao “Tu”, que, não por acaso, nos incluem como leitores a interagir com as cartas.



Fonte: Foto montagem de Vera Godói, a partir de imagens publicadas em Frota (2002) e Andrade (1998).

2 O PÚBLICO E O PRIVADO: VIAS DE MÃO DUPLA

Todo escritor acredita na valia do que escreve. Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também. (ANDRADE, Mário de, 1974, p. 17).

Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo. (DRUMMOND Carlos, 1987, p. 134).

A primeira carta enviada por Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade deu-se em 28 de outubro de 1924, momento de grande efusão do movimento modernista no Brasil. É esse contexto de mobilização literária, ligado à formação de uma autonomia nacional, que vai acompanhar a cena enunciativa de grande parte das correspondências entre os dois autores. Nos anos 1930 e 1940, esses poetas continuaram trocando cartas e a discussão literária continuou a dirigir o tom das conversas. Esse movimento missivista, organizando-se como uma rede hipertextual de saberes literários e culturais, colocou em cena sujeitos, que, embora ausentes fisicamente, fizeram-se presentes por meio da linguagem. Enquanto uma ação intersubjetiva, a linguagem delineia sujeitos sociais e históricos denunciando o lugar de fala de cada um.

Sabemos que a linguagem é uma propriedade humana, dialogicamente posta em ação nas interações entre os sujeitos. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’.” (BENVENISTE, 2005, p. 286). É assim que Benveniste mostra como se constrói a subjetividade, ou melhor, a intersubjetividade, que marca as cenas enunciativas. Bakhtin, por sua vez, afirma que “a enunciação é o produto da interação dos indivíduos socialmente organizados”. (BAKHTIN, 1981, p.112). A partir dessas premissas, podemos perceber que os sujeitos das cartas, isto é, Mário e Drummond, posicionam-se ideologicamente, por meio da linguagem, como produtos da história, da cultura e das relações sociais em que se inseriram. Os espaços e tempos das enunciações, presença de um “Eu/Tu”, de um “aqui” e de um “agora”, resultantes das instâncias discursivas, constroem “marcas” dos sujeitos enunciadoreis.

Desse modo, para melhor entender as cenas enunciativas nas e das cartas, importa posicionar seus enunciadores, verificando como eles se caracterizam enquanto indivíduos e escritores/intelectuais. Um pouco desse espaço/tempo já se delineia a partir dos lugares geográficos ocupados pelos dois escritores. Drummond, vindo do interior de Minas, vivia, na época do início das cartas, em Belo Horizonte, cidade que, apesar de ser a capital do estado de Minas, ainda era considerada bastante provinciana. Em suas ambições, o poeta itabirano

sonhava com outros lugares, vislumbrando inclusive o mundo europeu. Um dos meios de interação com o “mundo civilizado”, como costumava denominar as metrópoles, era via correspondências. Em 1926, tempo em que voltou a morar em Itabira, Drummond descreve a Mário sua visão desse lugar por ele ocupado: “Em Itabira [...] Única distração: esperar o correio depois do almoço, ou melhor: ver a distribuição da correspondência, rito religioso da maior importância, processado rigorosamente à vista de todos.” (DRUMMOND, Itabira, 1º. de abril de 1926, p. 208)¹. Como ritual de sua vida pacata no interior, a expectativa das cartas fazia-o transitar entre o vivido, o lido, o escrito. E é por meio da escrita epistolar que registra a experiência pessoal que o faz interagir com a experiência do outro, levando-o a reconhecer a importância dessa interação para a sua inserção no mundo das artes.

Mário, por sua vez, vivia em São Paulo, a maior metrópole brasileira já a caminho da industrialização, a mais engajada com a atualidade econômica e cultural da época. Centro de crescimento e urbanização, São Paulo era a metrópole moderna. O *frisson* diante das tecnologias, da industrialização, da aceleração, transpõe-se também para o espaço da cultura, da troca de experiências no espaço público, em seu conceito amplo. Por essa razão, a “Semana da Arte Moderna” teria mesmo que acontecer nessa cidade, no seio dessa efervescência, como defendeu Mário de Andrade.

Foi nesse contexto, ao trocarem várias cartas, também com outros artistas brasileiros, que interferiram no espaço público, percebendo-o como meio de expansão dos ideais modernistas. Naquele momento, alguns artistas, entre eles o próprio Mário de Andrade, tinham como meta divulgar ideias que se contrapunham ao pensamento elitista de europeização do Brasil, já bastante enraizado. A fim de criticar as influências e as ideologias burguesas “afrancesadas” e direcionar os jovens artistas a criarem uma arte independente, Mário exercia a “ação comunicativa” da emancipação artística. Por essa razão, o discurso das correspondências respira a tensão vital do inquieto poeta paulista, no seu papel de “repudiar” vícios nacionais, como o de exaltação dos diletantismos “anatolianos”, e “proclamar” a liberdade criativa, valorizando a literatura e cultura brasileiras.

Ao utilizar o espaço das cartas para orientar o jovem poeta itabirano quanto à direção de sua produção, assunto que, à primeira vista, pode parecer particular, Mário também vai traçando os rumos da literatura brasileira. As cartas apontam, pois, para um processo comunicativo, em que a relação entre o “Eu” e o “Tu”, no nível interpessoal, abre-se para o coletivo, contribuindo, também, para a formação de uma identidade cultural brasileira. Para

¹ Todas as citações das cartas foram retiradas do livro: FROTA, Lélia Coelho. Mário e Carlos. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

tanto, era preciso que a ambientação do mundo das artes saísse do lugar do mimetismo, transitando para o da criação de uma estética nacional. Com esse pensamento, Mário, em carta, aconselha Drummond²:

Você aí procure se dar com toda gente, procure se igualar com todos, nunca mostre nenhuma superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com os colonos e com gente baixa que com delegados e médicos. Com gente baixa você tem muito o que aprender embora não pra bancar o primitivista, é lógico. Porém nessa vida você deve ser terrivelmente egoísta, ame os companheiros de vida mas nunca deixe de por dentro estar observando eles. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, não pra espetáculo e pra obter prazeres infamemente pessoais porém pra recriá-los pra aproveitá-los em sublimações artísticas, verso ou prosa, a vida de você e seu destino. (ANDRADE, Mario de. São Paulo 10 de março de 1926, p. 204).

Os conselhos apontam o incentivo para que o jovem poeta se dedicasse à descoberta do que estava no entorno em proveito da criação estética. Aprender com as pessoas simples, não para ver nelas o que tinham de primitivos ou para vê-las como “exóticas”, mas para tomá-las como meio de expressão nacional. Na realidade, o que Mário estava tentando divulgar era a mistura de “[...] três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estetização de uma consciência criadora nacional.” (BERRIEL, 1990, p. 19). O importante desse discurso era chamar a atenção de Drummond para o Brasil, uma vez que o poeta de Itabira mantinha seu olhar para “fora”, ora voltado para a Europa, ora voltado para os grandes eixos culturais brasileiros, Rio e São Paulo. Para ele, era nas metrópoles que as movimentações artísticas aconteciam a seu gosto.

Nesse contexto, Mário de Andrade, apesar de buscar ele próprio a expressão nacional nos “mais simples”, como aconselha a Drummond na carta mencionada acima, também reconhece que “[...] socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província.” (ANDRADE, In: BERRIEL, 1990, p. 19). Embora possamos discutir os conceitos de “metrópole e província”, em relação ao Brasil, sabemos que, na época, essa concepção fazia parte do “ideário” dos modernistas. Era na metrópole que estava a “aristocracia”, que foi arrastada para junto do movimento, contra a burguesia de classe e de espírito. E a burguesia vaiou, esbravejou, mas quanto mais esperneou, mais incentivou o movimento. Nas palavras de Mário de Andrade, “[...] caçoados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos.” (ANDRADE In: BERRIEL, 1990, p. 21). O

² Convencionamos que usaremos o sobrenome DRUMMOND, para Carlos Drummond de Andrade, e ANDRADE para Mário de Andrade, para que possamos fazer distinção entre os dois poetas por causa da coincidência do último sobrenome.

movimento teria sido “aristocrático”, como menciona Mário, porque seria nobre e genial, por ter primado pelo uso da palavra, da criatividade para incomodar a burguesia.

Nessa perspectiva, podemos entender que os poetas, ao trocarem ideias sobre o ato de criação como questão identitária, superam os limites da esfera privada e atingem a vida pública. Nesse sentido, confirmam a percepção de Habermas de que a esfera pública é uma esfera literária. Ao discutir a formação do espaço público na Alemanha, Inglaterra e França do fim do século XVIII aos meados do XIX, delineando-o como a interseção entre Estado e povo, o filósofo alemão afirma que a “camada ‘burguesa’ é o autêntico sustentáculo do público que, desde o início, é um público que lê.” (HABERMAS, 2003, p. 33). Isso porque, naquele momento, ocorreu “uma politização da vida social”, caracterizada pela transformação da função da rede de comunicação pública em plena expansão pelo desenvolvimento também da imprensa de opinião.

Embora no Brasil a formação da burguesia se tenha dado em outro tempo e com outras características e, mais do que isso, Mário tenha adotado uma postura contrária ao grupo dado como burguês, podemos perceber sua atuação como escritor e intelectual como uma forma de intervenção na esfera pública em seu “papel de mediador entre as necessidades da sociedade e do Estado” (HABERMAS, 2003, p.41). “Ser político” era empenhar a vida no interesse da brasilidade, valendo-se das atividades humanas: o discurso, *lexi*, e a ação, a *práxis*, como define Hannah Arendt (2005). A exemplo, comentamos uma carta que se destacou em pesquisa encontrada no Acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, (IEB-USP).³ A mensagem, escrita por Carlos Drummond a Mário, em 7 de fevereiro de 1927, traz destaque, sublinhada a seguinte expressão:

Fico pensando que diabo de novas coisas admiráveis v. foi descobrir pra gente, pra dar sustância, coragem, entusiasmos à preguiça da gente. Seus livros todos tem isso de profundamente sério, que eles obrigam a gente a trabalhar. Por isso mesmo v. nunca falou tão direito como neste pedacinho de sua última carta: “Vocês ainda estão convencidos que estou fazendo obras enquanto não faço senão ações. (grifo do autor). (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 7 de fevereiro de 1927, p. 268).

O próprio Mário acentua seu papel de intelectual, substituindo a palavra obra por ação, o que nos leva à percepção de Hannah Arendt de que a ação é a “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria”, e “corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o homem, vivem na Terra e habitam o mundo.” (ARENDT, 2001, p.15). A ação seria a condição humana de toda vida

³ Em 11 de novembro de 2013, visitei o Instituto de Estudos Brasileiros na USP para manusear o vasto acervo Mário de Andrade.

política.

Até aqui comentamos três importantes conceitos, para a nossa preliminar explanação teórica, que nortearão nossos estudos: espaço público, espaço de ação, ação política. Entendemos, pois, como espaço público o espaço regido pela política, instância da ação. A ação acontece, segundo Arendt (2005), mediante a condição humana pela liberdade, que por sua vez vem da capacidade humana de se fazer por meio das palavras. Para Arendt (2005), através da relação entre a vida ativa e a vida contemplativa construímos nossa existência, o que nos leva à política. Para essa teórica, os termos política e social se misturam na medida em que se percebe que o homem é um ser social e, como tal, a presença dos que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos. Assim, é na inter-relação que os poetas são levados à ação, isto é, à “política”, até mesmo pelo caráter de persuasão do discurso. Sobre esse aspecto do discurso, Arendt (2005, p. 35) diz que a ação se deslocou para o discurso persuasivo “não como forma especificamente humana de responder, replicar e enfrentar o que acontece ou o que é feito”, o que seria uma imposição, uma violência, mas sim como forma de ganhar o público, a publicidade. Ganhar o público pelo convencimento foi o propósito dos ativistas, no movimento modernista, com vistas à publicização de seus ideais.

Para melhor situar o nosso raciocínio, recorreremos à etimologia da palavra “publicidade”, que possui, *a priori*, dois sentidos: do latim *publicus* – *idade*, adquiriu significado comercial no século XIX com a Revolução Industrial. Foi atribuída a esse conceito qualquer forma de divulgação e de opinião pública, esfera pública – ligados a publicar, publicidade. “Já a palavra publicidade, calcada no francês *publicité* e também proveniente do latim, *publicus*, “público”, possui o sentido daquilo que é escrito e causa algum efeito, com referência a um espaço de debate.” (DICTIONNAIRE LAROUSSE, 2010, p. 657). Ambos os conceitos nos servem para pensar a sociedade em questão, fundamentada na publicidade. Viver em sociedade é também viver nessa necessária exposição. Exposição que, no caso de Mário de Andrade, era para a “vida-em-conversa”, como define Santiago (In: AYALA; DUARTE, 1997, p. 148), conversa no sentido de conversão, não como imposição, mas como propagação das ideias, levando à experiência da identificação por meio do discurso persuasivo.

O movimento artístico que se instaurava trazia elementos compartilhados, interseções importantes para o reconhecimento. (Re)conhecer-se era, naquele momento, buscar uma nova forma de identificação, uma vez que a identidade brasileira estava em questão. Desse modo, o lugar de enunciação desses agentes, motivado pelas circunstâncias históricas e políticas,

determinou os sentidos relativos aos lugares sociais que ocuparam e sua relação identitária. Talvez possamos até mesmo afirmar que o “desvairismo” cultural, surgido na época, tem a ver com a proposta política, de ação, que, para se instaurar, precisava ganhar notoriedade. Assim, o “ser visto e ouvido por todos” tem o caráter da publicidade, pois - “aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade” (ARENDT, 2005, p. 59).

Segundo a autora, até mesmo as coisas mais íntimas, paixões ou deleites, para que deixem de viver uma existência obscura, precisam ser “transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas” para se adequarem à aparição pública. Para Arendt, assim como para Habermas (2003), público é também o que é aceitável e digno de admiração (ARENDT, 2005, p. 66). Ganhar a “admiração” do público, naquele momento, poderia representar a criação de um espaço propício às mudanças dos paradigmas culturais vigentes. Assim, tanto as “ações” no espaço público, enquanto construções de subjetividades e formas de comunicação, de orientação e de interação, ratificam a impossibilidade de separarmos o público e o privado nas cenas enunciativas das correspondências.

Por isso mesmo, os diversos deslizamentos dos conceitos de privado/público, público/privado irão perpassar nossa leitura das correspondências dos Andrade. Sob a perspectiva do privado, do íntimo, a escrita abre-se para o público como “via de mão dupla”, a subjetividade aponta para a experiência histórica; a poética reflexiva individual desponta também para uma historiografia literária. Tentaremos contextualizar as cartas considerando o espaço íntimo e coletivo dos poetas como figuras públicas — em sua pluralidade de papéis sociais e culturais —, e as cartas como espaço de intervenção, de ação (ARENDT, 2005).

Em primeira instância, isso nos interessa na medida em que nos permitirá melhor refletir sobre a (re) criação das práticas do público e do privado, influenciando as normas de conduta que regularam as principais situações da vida social e de convívio na sociedade brasileira, inclusive a dos escritores aqui estudados. Melhor dizendo, as esferas do público e do privado importam-nos para a análise das correspondências de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade na medida em que serão utilizadas como operadores de leituras das missivas e dos missivistas em seu caráter multifacetário. Importante, também, lembrarmos que, ao contrário dos velhos pensamentos, *pluralitas non est ponenda sine neccesitate, aqui sim a pluralidade* deve ser considerada, pois necessária e valorizada. Ressaltamos isso porque, na época, muitos artistas desconsideravam a diversidade e as contradições.

Foi exatamente a sensibilidade perceptiva do poeta Mário de Andrade e, mais tarde, de Carlos Drummond de Andrade que os levou a se manifestarem contra os posicionamentos

unilaterais ou dicotômicos. Isso foi abertamente declarado pela já tão repetida fala de Mário de Andrade (mesmo sabendo do lugar comum desta citação, aqui vale sua repetição): “Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta”. Como também é lugar comum falar sobre as consequências da leitura de mundo, marcada por conceitos dicotômicos, incluindo as noções de público e privado. Os pensamentos conservadores sustentaram valores excludentes da classe burguesa, evidenciando interesses vistos antagonicamente, como a agricultura e a indústria, o atrasado e o moderno, o rural e o urbano, sob a égide da dominação, gerando uma falsa distinção também entre os conceitos de público e privado.

Nesse contexto, vivia-se, “[...] ainda que inconscientemente, aliás como toda a sociedade brasileira da época, a contradição sutil entre o conservadorismo ético e liberalismo político. Na verdade, o discutido ideário liberal do Brasil era elemento mais conservador que reformador do *status quo* vigente.” (LOPEZ, 1972, p. 21). O movimento de ascensão da burguesia no Brasil fez com que a esfera pública também fosse reconhecida como esfera pública política, que se fundamentou por meio do ideário de pessoas privadas. No final do século XIX, a chamada República Velha, de economia cafeeira, desenvolvida principalmente em São Paulo, beneficiou-se desse *status*. Apesar de, etimologicamente, a palavra república originar-se do latim (res)pública, significando o bem público, a coisa pública, os interesses privados dessa classe foram defendidos com a falácia da conotação de interesses públicos. Os valores burgueses encontraram, pois, abertura com a “Proclamação da República”, e novos padrões sociais, sob a égide da “Ordem e Progresso”, teriam sido também proclamados. Construída sob o discurso do progresso, a ideologia, nesse caso, foi sustentada por esse lema positivista. Inspirada no mundo europeu, a sociedade brasileira acolheu legitimamente os hábitos desse poderoso continente, ancorada pelas ideias positivistas e por sua cultura cientificista. O pensamento republicano e burguês trouxe-nos:

Modernização técnica, cientificismo, higienização, urbanismo e remodelação do espaço público para a representação do poder republicano, cosmopolita e agrário, violento e de casaca positivista, refinado e autoritário. São estes os ingredientes para o nosso modelo de homogeneização organizado pela elite, atendendo à série de processos relacionados à organização do mundo como um todo. (FIGUEIREDO, 2003, p. 568).

Habermas (2003, p. 33) comenta que a nova classe social burguesa vem ocupar um lugar central no seio do público. Para ele o surgimento da esfera pública transformou as relações sociais viabilizando o debate cultural e ideológico dos ideais burgueses. Apesar de advogar os interesses dessa classe, o público passou a ser percebido, generalizadamente, como

espaço de integração social, essencial para a formação de uma comunidade ativa, contraditoriamente voltada para o mercado. Foi pela necessidade do “mercado” que a esfera pública burguesa política emergiu. Para entendermos melhor essa tênue fronteira entre as esferas pública e privada, nesse contexto histórico, recorreremos ao próprio Habermas quando ratifica que o privado é uma categoria nebulosa conotada como o lugar da família e onde são formados os indivíduos autônomos e racionais, preparados para atuar na esfera pública. Vale lembrar que o *oikos*, a casa, esfera tida como particular, é observada como o reino da necessidade e da transitoriedade (HABERMAS, 2003), esfera particular. Por outro lado, a *polis*, esfera comum aos cidadãos, caracteriza-se como o lugar da visibilidade. A esse respeito, Habermas diz que:

A esfera burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas em um público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas diretamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social. (HABERMAS, 2003, p.42).

Essas vias que se cruzam e se confluem fundamentaram o que chamamos de esfera pública burguesa, esfera em ascensão que “[...] desempenha um papel de mediador entre as necessidades da sociedade e o Estado (HABERMAS, 2003, p. 41). Abalizada pela identidade de pessoas privadas, a autoridade da classe burguesa, detentora do poder, foi legitimada pelo discurso que criou o espaço de intercâmbio e de trabalho social. Mesmo considerando que Habermas tece suas reflexões a partir das mudanças sociais francesas e inglesas, nos séculos XVIII e XIX, o seu pensamento ajuda-nos a pensar as mudanças aqui ocorridas nos séculos XIX e XX, principalmente pelos argumentos já apresentados.

O impacto cultural do advento da modernidade, aqui, pôs em evidência a *polis*, cidade, *locus* do movimento modernista, do qual participou ativamente o poeta Mário de Andrade e, posteriormente, o mineiro Carlos Drummond. Esse cenário viabilizou as representações das esferas públicas e privadas, que não podem ser dissociadas do contexto de um espaço propício para a visibilidade da classe burguesa. A esse respeito, com certa ironia, Mário de Andrade comenta:

Mas atualmente as minhas preocupações são as seguintes: escrever dísticos estrambóticos e divertidos prum baile futurista que vai haver na alta roda daqui (a que não pertenço, aliás). Escolher vestidos extravagantes mas bonitos pra mulher dum amigo que vai ao tal baile. E escrever uma conferência sem valor mas que divirta pra uma festa que damos, o pianista Sousa Lima e eu, no Automóvel Clube, sexta-feira que vem. São as minhas grandes preocupações do momento. Serão

desprezíveis pra qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista. Pra mim são tão importantes como escrever um romance ou sofrer uma recusa de amor. Tudo está em gostar da vida e saber vivê-la. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 46).

O gostar da vida parece gerar esta abertura, como fala, via Platão, na epígrafe de seu livro, *A escrava que não é Isaura*: “Vida que não seja consagrada a procurar não vale a pena de ser vivida.” (ANDRADE, 2015, p.199) Se por um lado, ao longo das cartas, encontramos uma crítica aos valores da sociedade burguesa, aqui, mesmo admitindo a vulgaridade dos fatos, Mário se diverte com a sua dedicação aos eventos sociais de uma determinada classe social à qual reconhece não pertencer. Isso comprova as muitas contradições do poeta em relação ao comportamento e conceitos dessa sociedade. Apesar de se sentir excluído do meio, o poeta sente prazer em servi-lo. “[...] escrever dísticos estrambóticos e divertidos prum baile futurista que vai haver na alta roda daqui[...]” e “E escrever uma conferência sem valor[...]” conotam a consciência do crítico em relação a esses eventos. Mais do que isso, aponta suas contradições, pois, ao mesmo tempo que usa do espaço literário para criticar o comportamento social burguês, alimenta a projeção desta classe.⁴ Talvez o poeta de *Pauliceia Desvairada* soubesse que, de certa forma, sua convivência com algumas pessoas da elite “cafeeira” seria uma forma de arrebanhá-la para seus projetos. Mário de Andrade teve, inclusive, o apoio e a amizade de Dona Olívia Guedes Penteado, uma personalidade da alta roda paulista. Dona Olívia Penteado incentivou o modernismo no Brasil, criou o Salão de Arte Moderna em 1923 e acompanhou Mário e sua comitiva em viagem a Minas, em 1924. Há registros de que a participação da elite paulista burguesa e aristocrática no movimento modernista teria tido como objetivo ganhar visibilidade. Mesmo assim não podemos deixar de percebê-la, também, como forma de dar visibilidade ao próprio movimento.

Sobre a complexa necessidade de notoriedade da classe burguesa, Habermas (2003) comenta que a burguesia começou a utilizar a esfera pública para falar da relação entre o domínio privado da economia e o domínio público do Estado, o que a levou a ganhar força política, na medida em que se tornou mediadora entre esses domínios, usando a opinião pública, isto é: a publicidade. Daí se deu a indissociabilidade entre opinião pública e publicidade, comentada por Habermas (2003). Com essa conotação, qualquer pessoa pode discutir, na esfera pública, suas ideias ou ideais, tornando-a um espaço ligado ao discurso e à integração.

⁴ Sobre as contradições do intelectual, falaremos detalhadamente no Capítulo 5.

Como estudioso de Kant, Habermas (2007) defende o espaço público como espaço do conhecimento, porém não o faz aos modos iluministas, e sim como teoria crítica do conhecimento. O teórico vê o iluminismo com desconfiança, pois acredita que não é pelo simples uso da razão que a sociedade conquista sua liberdade, mas pelo conhecimento crítico. Para Habermas, o papel da teoria crítica é examinar a ideologia, entender seus mecanismos e libertar os indivíduos do sistema. O sistema funda-se na racionalidade, atende os interesses do mercado, é o mundo do trabalho de dominação da natureza. Já o mundo da vida é formado pelas ações não ligadas ao trabalho e sim à ação comunicativa. O mundo da vida realiza-se pela linguagem e pela noção social da linguagem, que se dá pela interação. (HABERMAS, 2007, p.68-71).

É por meio desse pensamento que podemos considerar o espaço literário também como espaço público da integração, como defende hoje Habermas (HABERMAS, 2007). Espaço da comunicabilidade, isto é, espaço da teoria ética comunicativa, pragmática, racional, porém universal, validando os interesses humanos e não somente os de uma classe. Nessa perspectiva, podemos entender as cartas⁵ como espaço, por excelência, da comunicabilidade pragmática, como advoga Habermas (HABERMAS, 2007). Como espaço do “contrassenso”, o teor literário nas cartas desmascara os mecanismos de repressão e de dominação da burguesia. Enquanto espaço da crítica social, cultural, a literatura não pode ser subserviente, ingenuamente, às prerrogativas de culturas dominantes. Nessa perspectiva, Drummond tece comentários sobre o trabalho do poeta/intelectual, Mário de Andrade, que ocupa esse espaço de crítica:

[...] você se cansou da especulação desinteressada e das inúteis divagações pelo mundo das idéias gerais. Observador como é, não lhe foi possível apreender a miserável condição de nossa literatura, sem fundo histórico, sem tradição viva, sem ideal, vivendo de sobras do estrangeiro, realejando eternos motivos desencantados. Você então criou coragem e veio para a rua dizer umas coisas sérias e, no fundo, dolorosas, que a gente importante julgou insensatas [...] (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março de 1925, p. 106).

“Cansar das especulações inúteis” é se posicionar diante dessa modernidade racional e divulgar uma “teoria ética comunicativa pragmática” outra, capaz de compreender e valorizar os mecanismos próprios da literatura brasileira, diferente da hermenêutica tradicional. Os modernistas debateram os rumos da literatura no Brasil, encarando-a como polêmica e contraditória no que se refere às suas concepções. Defender os ideais de uma civilização dita progressista, para Mário de Andrade, era comungar com as ideias que atendiam a uma classe

⁵ A discussão sobre o gênero carta, como um texto também literário, será empreendida no próximo capítulo.

do topo da pirâmide social e esquecer-se do resto. Para Mário, o mais cruel do discurso, a favor do progresso, foi também defendê-lo como sinônimo de civilização. E muitos intelectuais da época reafirmaram essa ideia. A exemplo, citamos o ainda jovem poeta Carlos Drummond que dizia:

Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do mau espírito. Sou hereditariamente europeu, ou antes: Francês. Amo a França como um ambiente propício, etc. Tudo muito velho, muito batido, muito Joaquim Nabuco. Agora, como acho indecente continuar 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; ainda bem que você o reconhece! Aí o lado trágico do caso. É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (como todo sacrifício). (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 59).

Esse discurso foi literalmente registrado em carta, na qual Drummond envia também um artigo discorrendo sobre Anatole France⁶. No artigo, Drummond não só fala sobre a influência do poeta francês, como critica o Brasil, dizendo-o “muito velho, muito Nabuco”. Com esse argumento, Drummond ressalta o lado positivo da influência anatóliana, o que Mário de Andrade rebate⁷:

Anatólio é uma decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. Não podia ir mais pra diante. Tem tudo que é decadência 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 pergunta: será? Irônica e cruza os braços. E o que não é menos pior: é literato puro. Fez literatura e nada mais. E agiu dessa maneira com que você mesmo se confessa atingido: 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, sem esperança nenhuma, amargos, inadaptados, horrorosos. Isso é o que o filho-da-puta fez. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 1924, p.68).

O poeta de “Ode ao Burguês” transcreve trechos da correspondência de Drummond para comentá-los criticamente. Um tom ressentido e crítico é percebido em toda a sua escrita. Lançando um olhar extremamente nevrálgico à figura de Anatole, Mário o faz metáfora da burguesia intelectual francesa, que teria contaminado a produção literária brasileira. A crítica não foi somente ao comportamento social de uma classe, mas à capacidade de atravessar o Atlântico para contagiar jovens poetas que buscavam identificação.

Drummond, apesar de não conhecer a França, lia e admirava a cultura francesa, assim

⁶ Poeta francês laureado com o Nobel de Literatura de 1921 pelo conjunto de sua obra.

⁷ Além de poeta, Anatole France também foi reconhecido como intelectual que entre outros apoiou Émile Zola no caso “Dreyfus”, assinando, no dia seguinte da publicação do “J'accuse”, a petição que pedia a revisão do processo que condenou, injustamente, por traição o oficial judeu do exército francês, Alfred Dreyfus, em 1894.

como a europeia em geral. Ler Anatole, Baudelaire, Verlaine, Balzac, entre outros, era condição *sine qua non* para a elite brasileira mostrar-se culta. Quando não, era muito comum na alta roda ir conhecer a Europa, principalmente, a França. Isso lhe conferia *status* social, que se estendia à classe intelectual brasileira. Fazia-os ganhar notoriedade, pois os artistas traziam novidades e se inteiravam do que estava em voga no mundo europeu. A ligação, especialmente com Paris, a cidade luz, acentuava a busca de semelhança com a *Belle Époque* francesa, já que os artistas copiavam a arte europeia e menosprezavam nossa cultura. Foi o exagero das influências do mundo artístico parisiense que Mário de Andrade criticou severamente nessa carta, denunciando a imitação que estava determinando as inclinações estéticas nacionais.

A esfera pública, social e literária, que se havia formado aos moldes europeus, da *Belle-Époque*, tinha que ser repensada para que os artistas se reconhecessem e adquirissem autonomia para representar criativamente a literatura brasileira. Mesmo considerando que o vício de copiar a Europa também deu origem à expansão da arte, era necessário incentivar a formação de uma classe de leitores críticos, não só quanto aos artistas, como em relação à sociedade toda, para que se conseguisse a “expressão” desejada, como argumenta Silviano Santiago no prefácio da publicação das cartas: “A cultura livresca e cosmopolita precisa ser substituída pela reflexão crítica que leve em conta a condição miserável em que vive o grosso dos brasileiros.” (SANTIAGO, 2002, p.14). O atributo de ser público, desse modo, incluiu a tarefa de promover a sociabilidade também como espaço de divulgação do conhecimento.

Nesse viés, os diversos trânsitos entre o privado e o público parecem-nos ser um movimento que teve o seu exercício garantido, uma vez que a era moderna acentuou a não distinção entre as esferas pública e privada, causada pelo surgimento de novas formas de sociabilidade. Arendt (2005) comenta, ainda, uma particularidade do conceito do que seria público dizendo que

[...] o termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. [...] Esse mundo tem a ver com o artefato humano, como o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum, como a mesa interpõe entre os que se assentam ao seu redor; pois, como todo o intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens. (ARENDT, 2005, p.62).

O público, nessa perspectiva, é espaço comum. O mundo de coisas que se interpõe aos humanos, como seres sociais, mobilizou inclusive os artistas, poetas, escritores, intelectuais

da época e fez com que a “esfera pública” literária se tornasse também uma esfera pública política, no sentido arendtiano. Isto é, o espaço público literário dessa forma se tornou espaço político, espaço de ação. Como espaço de ação, as correspondências, mesmo que tivessem *a priori* um caráter privado, foram ganhando importância pública, primeiramente por tratar dos mais variados assuntos de interesse cultural, depois por ganharem legitimidade como fonte de pesquisa.

Carlos Drummond de Andrade, no prefácio de *A lição de amigo* (1988, p.35), publicado também nessa edição das cartas, diz que:

É com emoção que os⁸ levo ao conhecimento público – depois de uma primeira tentativa na revista José, de Gastão de Holanda -, pensando em especial nos moços, estudantes universitários de letras ou simples aspirantes à criação literária, que aí encontrarão por certo resposta a umas tantas inquietações comuns a cada geração, como inerentes à condição da mocidade, quaisquer que sejam os problemas e a face do mundo que lhes correspondam. (DRUMMOND, Carlos. 1988, p. 36).

Interessante observar que as mesmas inquietações que o levaram a escrever a Mário de Andrade, agora são projetadas para os “moços”, estudantes, que por ventura viessem a ter, como ele, aspirações literárias. Em sua opinião, para que servissem de consulta e orientassem gerações futuras, as cartas precisavam vir a público. Isso legitima o rompimento com a “convenção jurídica” de que “o limite entre o privado e o público, no tocante à sociabilidade proporcionada pelo serviço dos correios e telégrafos, é lei clara na cultura do ocidente. “A correspondência é inviolável”, diz Santiago. (1988, p. 9). Mas, o imperativo dessa lei torna-se relativizado e perde seu caráter absoluto. As cartas vêm a público. Ganham publicidade e notoriedade. Talvez isso já fosse previsto pelos missivistas, dada a importância do teor da escrita. Essa (pré) visão também é corroborada pelo contrato, estipulado por Mário de Andrade, dizendo que suas correspondências só poderiam ser publicadas após 50 anos de sua morte, preocupação ética desse poeta, esperando o tempo de maturação, necessário para que os missivistas não fossem lidos equivocadamente.

Diante do exposto, podemos entender que a narratologia das cartas apresenta a arte, a literatura como espaço de troca, formando novas redes que correspondem a uma esfera pública, o que permite à escrita ganhar um papel de interesse social. A troca de experiências e orientações literárias, apontadas nas cartas, é também uma maneira de disseminar as ideias da época e fazê-las ganhar o público, ganhar publicidade, também, para as gerações futuras. As correspondências publicadas tornaram-se fontes inesgotáveis de estudos e de publicização das

⁸ Carlos Drummond refere-se aos envelopes contendo correspondências e papéis relativos à interlocução com Mário de Andrade.

ideias de vários artistas, escritores. Não é mais o privado que adquire o caráter público, mas o público que se transforma em instrumento de divulgação dos registros de uma época, de uma cultura, de uma história, seja esta pública ou privada.

Pensamos ser pertinente essa breve contextualização, como forma de iniciarmos a análise das correspondências de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, tendo como viés o público e o privado em seus desdobramentos geográfico, social, político, cultural, literário. Além disso, apontamos para o ideológico, o nacional e o universal, perspectivas importantes que compõem a cena enunciativa das cartas. A “cartografia” multifacetada das correspondências dos poetas apresenta-nos, especialmente, as relevâncias estéticas da época e suas novas configurações. Por essa razão, depois desta abertura, passamos ao estudo do texto das “cartas”, levando em conta a diversidade discursiva que as compõe, discutindo este complexo “gênero” textual, assunto do próximo capítulo.



Fonte: Foto montagem de Vera Godói, a partir de imagens publicadas em Frota (2002) e Andrade (1998).

3 MÁRIO/CARLOS, CARLOS/MÁRIO: CARTAS COMO “FOLHA AO ATÁ LEVADA PELOS VENTOS”

Engraçado: estava escreve não escreve pra você quando recebi sua carta. O desejo sossegou e pude esperar mais estes dias. Na verdade eu não conto carta com você e escrevo por precisão de me sentir mais junto com os amigos. Já sei mesmo como você é folha ao atá, levada pelos ventos. O engraçado é que se trata duma folha pensante, reagente como sensibilidade, que espiritualmente caminha contra os ventos mas que até já está achando um certo sabor nessa malinconia de se deixar levar. Porque apesar de todas as reações e projetos e desejos, você continua folha. Você jamais esquecerá que no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 19 de maio de 1929, p. 350).

O limitado número de certezas, que já armazenei, contrasta com o infinito de indecisões e dúvidas que persistem no meu porão espiritual. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março de 1925, p. 109).

3.1 Ressonâncias discursivas: a questão do gênero carta

Na Semana Santa de 1924, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Goffredo Telles e Olívia Guedes Penteado chegaram a Minas para uma visita “cultural”, especialmente às cidades históricas. Carlos Drummond de Andrade, ainda iniciando sua carreira como poeta, foi ao encontro do grupo no Salão do Grande Hotel de Belo Horizonte. Nesse encontro, o poeta mineiro encantou-se com o grupo paulista, cujos integrantes traziam em suas bagagens o “espírito modernista”, e percebeu este evento como uma oportunidade de estabelecer uma abertura à experiência em relação ao outro. A necessidade de manter esse trânsito, através das cartas, ocorre pelo sentimento de “despertencimento” a um meio intelectual, tão ambicionado pelo poeta mineiro, ocasionado por um sentimento de solidão por morar distante dos grandes centros (São Paulo e Rio de Janeiro). Incomodado por viver longe da ebulição literária e artística, Drummond ficou seduzido principalmente por aquilo que o grupo representava, isto é, a possibilidade de contato com a “intelectualidade brasileira”.

Houve, nesse trânsito cultural, uma troca importante para fazer propagar o movimento. Para Mário de Andrade, a excursão a Minas e a outras partes do Brasil teve a importância da pesquisa sobre a realidade brasileira e sobre a expressão de sua identidade. Para Carlos Drummond, a viabilização do contato com o grupo, já no embalo do modernismo, era o primeiro passo em direção à realização de seus anseios poéticos, literários. Drummond, motivado por suas ambições literárias, resolve escrever a Mário de Andrade, dizendo-lhe: “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.” (DRUMMOND, Belo Horizonte, 28 de outubro de 1924, p.40). Juntamente com essa breve carta, Drummond envia também um artigo que ele havia escrito sobre Anatole France. Apesar de criticar o poeta francês no artigo enviado, Drummond deixa escapar, em sua escrita, posicionamentos ideológicos que foram criticados por Mário de Andrade. Por essa razão, a carta resposta já foi longa, mas fincou a literatura como mediadora de uma amizade que se instaurava entre os dois poetas:

Meu caro Carlos Drummond
 Já começava a desesperar de minha resposta? Meu Deus! Comecei esta carta com pretensão... Em todo caso de mim não desespere nunca. Eu respondo sempre aos amigos. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924. p. 46).

Nessas palavras introdutórias, percebemos o tom mais do que cordial, confirmando o convite de amizade. Desse momento em diante, o discurso das cartas, ainda que ancorado em uma textualidade ligada a questões novas sobre o modernismo que se instaurava, revela também aspectos íntimos, apresentando uma afetividade que seria duradoura. O entusiasmo, que acompanha os tempos, acrescido pelo desejo de buscar uma *phylia* literária, conclamada pelos poetas, o amor à literatura expressam-se por meio das epístolas. O texto epistolar, pela sua capacidade dialógica por excelência, nesse caso, serviu como espaço de encurtamento de distâncias em seus vários desdobramentos: suprimimento de ausências, aproximação geográfica, cultural e meio de comunicação entre “pares”.

Parece-nos que essa é uma forte característica do texto “carta”, principalmente quando lembramos, por exemplo, que Vincent Van Gogh, enquanto esteve internado no hospício em Arles e depois numa clínica particular perto de Saint- Rémy, escreveu muitas cartas a seu irmão e protetor, Théo. Em uma das cartas, Van Gogh diz: “Aperto-lhe a mão em pensamento. Não sei se escreverei com muita, muita frequência, porque nem todos os dias são desanuviados o bastante para que eu escreva...” (VAN GOGH, 2007, p. 332). E Gramsci, quando preso na Penitenciária de Turim, na Itália, escreveu 218 cartas a seus familiares, para que pudesse se manter vivo entre eles. Muitas cartas, endereçadas a seus filhos, um deles que não chegou a conhecer, tiveram principalmente o objetivo de estabelecer o lugar de pai, levando a eles orientações de vida e conselhos.

Sabemos que essa prática era exercida, como já foi comentado, por muitos artistas da época. A escrita epistolar, entre escritores ligados ao modernismo brasileiro, foi também abundante e era exercida inclusive pelo prazer de escrever. Como bons “prosélitos”, a necessidade de prostrar foi suprida pelas correspondências e foi pela ausência do outro,

seduzidos pela criatividade, que eles usaram das cartas como espaço de encontros, de prosa, de confabulações.

Não muito diferente, as motivações para o exercício do diálogo nas correspondências dos poetas brasileiros em questão são muitas: os silêncios e a distância, os interlocutores em suas necessidades de confidenciar, a necessidade da presença do outro. Esse contexto levou Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond, a dizer: “escrevo por precisão de me sentir mais junto com os amigos.” (p. 350). E Drummond, em outro momento, envia em breves palavras a seguinte carta a Mário de Andrade: “Mário/ Estou de novo neste fim-de-mundo, precisando ser consolado. Deixei minha mulher em Belo Horizonte, a conselho médico, e vim cavar a vida. De novo no buraco, Mário! E de cabeça pra baixo. Escreva, escreva urgentemente pra mim.” (Itabira, 22 de setembro de 1926, p. 244).

Mário de Andrade em São Paulo, Manuel Bandeira, quando já morava no Rio de Janeiro, ou Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, em Minas Gerais, descobriram, por meio da missiva, uma forma de compartilhar anseios, angústias, realizações e alegrias. Mas, como confessa Drummond no prefácio do livro *A lição de amigo*, republicado em Frota, (2002, p. 34), foi ele quem mais recebeu do poeta paulista “bens imponderáveis. Estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante generoso estímulo à atividade literária, por mim recebido em toda a existência.”

Ao analisarmos as 161 correspondências, além das denotativas expressões de amizade, deparamo-nos com uma diversidade de assuntos tal que nos levou a questionar: como se configura o gênero carta? Mesmo sabendo que as demarcações de gêneros são provisórias, apenas “relativamente estáveis”, como demonstra Bakhtin (1997), importa salientar a composição polimorfa das cartas em pauta. Isso porque, escapando às demarcações usuais, as cartas desses poetas aparecem como um texto híbrido, devido à complexidade interna, no que diz respeito aos assuntos abordados, e à linguagem usada. Tudo somado a um número grande de diversidade de temas, formas de narrar, vozes e dicções, entre outros.

A respeito do gênero carta, Philippe Lejeune (apud Moraes, 2015, p.1), em “A quem pertence uma carta?”, revela que “A carta, por definição, é uma partilha.” É também um objeto de troca, um ato que coloca em jogo um “eu” que se dirige a um “tu”. Após publicada, dirige-se também a outros. Em sua configuração como “carta/objeto; carta/ato; carta/texto orbita uma constelação de assuntos, valores simbólicos e indagações. Tudo isso enseja a discussão acerca de sua guarda/conservação em arquivos públicos e particulares, bem como as condições de acesso. Segundo Moraes (2015),

Os estudos culturais privilegiam essa voz da intimidade, atravessada por ideologias, vinculada por (auto) censuras e ações afirmativas. Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser “material auxiliar”, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escritura na qual habita a “literariedade”. (MORAES, 2015, p. 116).

Além disso, o texto carta se abre para o estudo de um sistema de representações sócio/histórico/cultural de uma época. O discurso, nessa perspectiva, constitui-se móvel, polifônico, sendo atravessado por diferentes formas de pensar, de acordo com as relações dos escreventes e com os lugares sociais e ideológicos de cada um, manifestados no ato de enunciação. O espaço das cartas, então, torna-se múltiplo, peculiarmente, por não se cristalizar e sim por se recriar em discursos outros à moda do ensaio, no sentido de escrita em processo, exercício ligado à vivência (ADORNO, 2003). Essa proliferação de discursos instaura o dialogismo: o “Eu” em relação com o outro e com o meio, edificando o discurso de si, da memória, da crítica social, da história. Sobre as mobilidades em cada um desses discursos é que pretendemos discutir neste capítulo.

Os assuntos variam. Vão desde os mais íntimos às críticas literárias passando pelas trocas de experiências de vida, pelos aconselhamentos, pelos puxões de orelhas. Essas escritas também tangenciam a poesia, a autobiografia, o diário, a literatura e os registros históricos; tudo isso mesclado pelo forte tom de afabilidade.

Sabemos que cada missivista tem seu *leit motiv*, isto é, um ponto que, repetidamente, move sua escrita. Em Mário, essa fixação seria a amizade, como já foi dito, e o desejo de estimular uma criação artística dentro das perspectivas modernistas. Em Drummond, além do encurtamento da distância, podemos perceber o propósito de dialogar com um poeta/intelectual que pudesse referendar e/ou criticar seus trabalhos.

Maria Zilda Cury, ao dissertar sobre as correspondências de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, comenta que as cartas entre amigos “estabelecem relações de amizade literária, de “filia” [...] ligações de bem-querer, de comunhão entre poetas e poéticas tão irmãs, tão semelhantes.” (CURY, 2002, p.79). Cury usa o conceito aristotélico de *philia*, principalmente, para enfatizar a amizade, o amor, manifestado entre as poetisas. No caso das correspondências entre os artistas, poetas e escritores modernistas, além da necessidade de uma ligação afetiva, a *philia* significa, essencialmente, uma ação de reciprocidade e identificação ideológico-literária. Ao trazerem para a escrita palavras de estímulo à parceria, irmandade e amizade, declaradas no apoio recebido, colocam em exercício o compartilhamento de experiências. A identificação permite-lhes amenizar efeitos intensos provocados pelas críticas recebidas.

No caso dos poetas, aqui estudados, a proximidade foi mediada pela interlocução literária, mas, nos momentos de crise, a presença do outro intensifica o diálogo, levando-os a uma espécie de comunhão fraternal por meio da literatura. Paulatinamente, outros sentimentos foram apertando os laços de amizade e os diálogos se desdobram. “Nelas, Mário aconselha, admoesta, comenta, discorda, prega, teoriza, doutrina, corrige poemas e outros escritos” (GALVÃO, 1998, p. 155). Em determinado momento, por exemplo, houve por parte de Mário uma intenção clara de acalmar seu correspondente, mostrando que ele não é o único a sofrer com as críticas:

Eu sei que você está sendo muito atormentado aí pelos seus e nossos inimigos. Desta vez o bode expiatório é você... Mas ainda hoje saiu um artigo aqui, mas do Antônio Cândido. Apenas toca em você, mas veja de que maneira. Agüenta firme, me'rmãozinho, e mande à puta que os pariu os filisteus e os filisteus mascarados. E acredite sobretudo no carinho e inquietação com que os seus amigos e os da sua poesia estão junto com você. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de julho de 1944, p.519-520).

Drummond já havia estabelecido o pacto em relação ao interesse literário, na primeira carta, anunciando a que veio: “Ora eu desejo prolongar aquela fugitiva hora de convívio com seu claro espírito. Por isso utilizo-me de um recurso indecente: mando-lhe um artigo meu que você lerá em dez minutos.” (DRUMMOND, 28 de outubro de 1924, p. 40). A relação entre os poetas mostra que a literatura e a vida tornam-se uma única coisa, ligadas pela sensibilidade e pelo amor. Essa sensibilidade estética, estendendo-se à vida e vice-versa, sustenta os diálogos e mostra quão importante foi para eles essa relação de amizade pela “fratria”, declarada nas cartas: “Mande enfim me contar alguma coisa em carta bem de você e bem minha na compridez.” (ANDRADE, São Paulo, 30 de abril de 1927, p. 289).

Ao sentir a ausência de seu amigo, Carlos Drummond também escreve um breve cartão/bilhete: “Mário do coração – Você já voltou das pororocas amazônicas. Mande me dizer isto, que eu tenho tanta coisa para lhe escrever! Toda a amizade do Carlos” (18 de setembro de 1927, p. 293). Com palavras afáveis, o amigo confidente é sempre solicitado. Deflagra-se, dessa maneira, entre eles, uma ligação como uma imagem especular. Um se faz pela presença simbólica do outro. Nesse caso, a ausência pode deixar o aprendiz ensimesmado em suas dúvidas. Por essa razão, expressa sua urgência de escrever ao amigo, debulhando em cartas suas inquietações literárias ou pessoais.

Para ratificar a confiança e a amizade, em outra carta, Carlos Drummond registra: “Preciso me repousar em um coração amigo, não para me lastimar nem para protestar, apenas para fazer abstração de tudo isso, esquecer tudo, ser um homem livre e incontaminado.

Fraternalmente Carlos.” (Rio de Janeiro, s\l, p. 352). Não apenas as dúvidas literárias o perturbavam, mas também suas escolhas e percursos de vida. Pensar sobre suas escolhas e sobre o caminho a trilhar foi uma tarefa rotineira e, muitas vezes, a escrita não só de poemas, mas principalmente das cartas “amigas”, serviram-lhe de alento. Reconhecendo a importância dessa escrita, Drummond chega a escrever um poema falando sobre essa atividade. Assim diz o poeta na composição do poema Carta:

Bem quisera escrevê-la
com palavras sabidas,
as mesmas, triviais,
embora estremecessem
a um toque de paixão.
Perfurando os obscuros
canaís de argila e sombra,
ela iria contando
que vou bem, e amo sempre
e amo cada vez mais
essa minha maneira retorcida e reticente,
e espero uma resposta,
mas que não tarde [...] (ANDRADE, Carlos Drummond, 2012, p. 92).

Mesmo que nem tudo possa ser escrito com “palavras sabidas”, mesmo que nem todas as questões possam ser respondidas, principalmente aquelas relativas ao sentido da vida porque transcendem à própria capacidade de compreensão do ser humano, pelo menos a resposta da carta não poderia “tardar”, porque o poeta tem urgência de palavras. Mesmo sabendo do caráter de inefabilidade da linguagem, o que mais importa aos poetas é compartilhar pensamentos. Por isso, Mário, correspondendo a essa amizade, em carta de 16 de outubro de 1925, escreve:

São 23 horas e hoje não trabalho mais mesmo. Pois então conversemos. Você não se incomode de levar muito tempo pra me responder. Eu também não me incomodo. Respondo quando sinto e quando quero. Esta vai depressa porque a última carta de você me tem preocupado e pede resposta logo. (p. 149).

Atendendo à necessidade do amigo, Mário entrega-se à escrita sobre os “assuntos respondíveis” da carta recebida, quase todos a respeito de críticas e composições poéticas. Nesse ínterim, escreve o poeta: “E se acabar a poesia [...] volte pra prosa, crítica e ficção, isso não acaba porque inteligência não acaba. A crítica não acaba mesmo nunca e nesse terreno quase tudo está por fazer entre nós. Não desanime, por favor, isso é burrada grossa.” (São Paulo, 16 de outubro de 1925, p. 155). A urgência, nesse caso, estaria mesmo em não deixá-lo sem estímulos. A partir dessa sua participação, conceitua Mário em artigo intitulado *Dona*

Flor, publicado no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 1940: “O gênero epistolar é uma espécie de violão da literatura”. Violão porque acompanha, porque dá o tom e porque estimula a criação do(s) outro(s) com quem correspondeu.

Reconhecendo na epistolografia de Mário de Andrade o trânsito de gêneros, Marco Antônio de Moraes afirma que “Pelo contínuo esforço do “querer”, ele pôde até mesmo determinar a transformação do gênero epistolar e torná-lo difuso dentro dos limites que comumente conhecemos por carta.” (MORAES, 1977, p. 186). Nas palavras do próprio Mário de Andrade, “todos os gêneros se embaralham, isso até Croce já decretou e está certo. Romances que são estudos científicos, poemas que são apenas lirismos, contos que são poemas, histórias que são filosofias etc etc.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de novembro de 1926, p.262). As correspondências fazem do espaço para a discussão estética um exercício que já foi, por si, um fim e uma busca que acaba sendo meio. Drummond, por sua vez, sempre reafirmou a importância dessa interlocução, como se vê em carta de quase 20 anos depois:

Mas para mim é de uma importância capital ter um leitor íntimo como você, que ajuda a gente a ver claro e conserva aquela capacidade cruel e carinhosa de meter o pau no que merece ser esculhambado. Há tanto elogio barato querendo perverter um pobre autor, que este precisa se refugiar em amigos leais. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1944, p. 536-537).

Sendo assim, a escrita epistolar possibilitou a interação entre sujeitos, e a alternância dos sujeitos remetentes mostra que, estrategicamente, o falante sempre deixava em seu discurso um espaço aberto para a resposta ou intervenção do outro, mantendo um *link* por meio de um enunciado responsivo.

Sabemos, pelos estudos de Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1981), que a língua possui um caráter dialógico e a enunciação é sempre um diálogo. A natureza dos signos no movimento de refletir e refratar encerra em si as interações verbais dos indivíduos e das comunidades de forma dialética, denunciando os discursos historicamente internalizados. O discurso, então, se constitui polifonicamente por ser atravessado, como já salientamos, por diferentes formas de pensar, de acordo com os lugares sociais do enunciador, manifestados no ato de enunciação. Só em um trecho, por exemplo, podemos observar as diversas facetas do poeta de *Pauliceia*, como o literato, o amigo, o intelectual, que se constrói como enunciador, transitando entre seus exageros e seu intuito de preservar a privacidade das cartas. Vejamos:

É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos seqüestrados, 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. Estou me lembrando que um tempo, até tomei ingenuamente o partido de encher minhas cartas de palavrões porque principiaram me falando na importância das minhas cartas e estupidamente me enlambuzei de *filhos-da-puta* e de *merdas* pra que minhas cartas não pudessem nunca ser publicadas! Como se isso bastasse! Na verdade escrever cartas, apesar da paixão sublime que isso é pra mim, é também um suplício pra indivíduos tão sofisticados, tão *malandros*, tão piciquileites que nem nós, herdeiros do século passado. (ANDRADE, Mário de. Rio de Janeiro, 14 de março de 1944, p. 502).

Essa reflexão veio bem mais tarde quando Mário fazia uma análise de suas cartas, comentando a linguagem utilizada e suas pretensões. O uso de palavrões, nas cartas, está aqui explicado, como uma forma de assegurar que suas correspondências não seriam publicadas.

Ledo engano, pois além de publicadas são estudadas nas academias. Os tempos passaram, e, hoje, os palavrões são lidos como uma exposição do poeta em sua autenticidade. A forma pretendida fez com que a linguagem fosse, de certa maneira, a figuração especular daquele que humanamente tinha suas contradições. Ora tentando garantir a não divulgação de suas cartas, ora ciente de sua inevitável publicização, os desabafos também serviram para melhor conhecê-lo(s).

A importância de entrar nessa intimidade acontece pelos próprios argumentos de seu interlocutor: “[...] pensando em especial nos moços, estudantes universitários de letras ou simples aspirantes à criação literária, que aí encontrarão por certo respostas a umas tantas inquietações comuns a cada geração [...]” (DRUMMOND, 2002, p. 35-36). Inquietações do próprio missivista iniciante que encontrou, em seu interlocutor, a lucidez.

Assim, esse mecanismo aponta, também, para a prática da linguagem em que se conjuga uma razão lógica, plausível, proposital dessa comunicação, somada a sensações, emoções. Esses momentos de enredar, confidenciar, propalar em cartas uma diversidade de assuntos, como estados físicos comprometidos, em alguns momentos, ou estados de espírito em suas perturbações, em outros, demonstram que a “prosa” nas missivas não têm limites e vagueia entre o dito e o interdito.

Conversa puxa conversa, a prosa é atravessada pelo lirismo, pois os trânsitos são muitos. Escapando às demarcações de gêneros, aos conceitos e preconceitos, porque não cartesianos, os escritos acentuam o aspecto múltiplo das cartas, devido à complexidade interna no que diz respeito aos assuntos abordados, à linguagem usada pelos missivistas e quanto à forma de abordar os assuntos tratados. “Carta, testemunho e biografia”, como define Marco Antônio de Moraes, em artigo publicado em *Múltiplo Mário* (1977, p. 185), o espaço das cartas desdobra-se ainda mais: um “Eu” que se dirige a um “Tu”, numa flexibilidade

discursiva, multiplicando o discurso de si – subjetividade descoberta – o discurso literário – a metalinguagem –; da crítica literária – as ideologias; da memória – e suas dobras; da crítica social – seu estar no mundo; da história – o registro e suas complexidades. E é sobre cada um desses discursos que este estudo se debruça.

3.2 Carta – a escrita de si: confidências ao pé do ouvido

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 engrandecem mais do que eu. Sem humildade: isso é uma coisa bem fácil. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, s/d, 1925, p.118).

As cartas, como as escritas em cena, configuram-se como um jogo de “abre - palavras” em que uma palavra puxa a outra, com ou sem medidas, com ou sem rasuras, como alerta Mário de Andrade em carta de 1 de julho de 1930: “P. S. Não releio. Corrija com amizade os erros que o calor da escritura engendrou.” (p.391). Textos que nos fazem imergir em uma leitura, carregada de curiosidade por descobrir os poetas, “descobrimo-nos” nas próprias confidências. Quase como em um diário, os textos registram emoções e confissões, pousadas nos pensamentos que se misturam em forças criativas:

Grito de sofrimento humano dos mais lancinantes, arrancado de uma alma mais reta que o ser. Daí sua força cortante quase absurda de intensidade, nítida, crua, veloz, dizendo apenas o que a dor diz sozinha, sem os desprestígios e os encantos do resto do ser completo. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 484).

Esse fragmento, escrito por Mário de Andrade sobre o livro *Sentimento do mundo*, afirma que as palavras dadas se prestam à crítica, misturando-se à percepção da composição poética. Nesses comentários, a poeticidade do poema dessa sensível obra do Drummond migra para o texto crítico da carta. A escrita crítica contamina-se da escrita poética e vice versa, fato que leva o leitor, às vezes, a não conseguir distinguir o que é poesia, o que é crítica, dos comentários sobre a vida privada de cada um:

Cada frase, cada idéia, cada sentimento como cada pressentimento vem cristalino, mais, vem de cristal, de uma simplicidade, com uma síntese prodigiosamente despida, mal tendo tempo de se revestir de palavras, por não poder se traduzir apenas no gesto preciso. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 484).

A instantaneidade da composição desloca-se também para o texto crítico, subvertendo a lógica racional própria dessa escrita, na medida em que se deixa contaminar de poesia. Nesse aspecto, fazemos nossas as palavras de Eneida Maria de Souza:

[...] entrar em contato com a genealogia de um livro [leia-se cartas] é como penetrar nos bastidores de um teatro, observar a troca de roupas, o ensaio das falas, a maquiagem cuidadosa do rosto dos atores. Quem não se sente motivado em contemplar, no espelho de uma página-palco, as marcas de um sujeito, as anotações do leitor à margem do texto ou as citações que compõem a biblioteca particular de cada um? (SOUZA, 1997, p. 295).

Nessa feliz analogia da leitura minuciosa de um texto com as imagens do processo de produção de uma peça teatral, elaborada pela teórica para tecer um estudo sobre a obra *O demônio da Teoria*, de Antoine Compagnon, está contida a compreensão dos textos das cartas com seus significativos cortes, recortes, supressões, lapsos, apropriações de linguagens outras, com as quais temos de lidar o tempo todo. O texto das cartas leva ao paroxismo de subjetividade e de análise crítica, escancarando o eu e o outro. É ainda comunhão de almas, o tempo todo, traduzida em textualidades, muitas vezes encenadas com borbotões de palavras, como comenta Santiago:

O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor (referindo-se a Mário de Andrade) em busca do diálogo consigo e com o outro. Exercício de introspecção? Sim. Desde que se defina *introspecção* como aconselha Michel Foucault – antes de ser uma decifração do sujeito por ele próprio, a introspecção é uma abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo. Essa abertura tem procedência e nome: a amizade. (SANTIAGO, 2002, p. 11).

Os autores, mesmo inconscientes, constroem-se como enunciadores, abrindo-se em “amizade”, traduzindo a escrita de si e do outro. As cartas, nessa perspectiva, tornam-se diários, textos biográficos ou autobiográficos dos poetas. O olhar de um completa o olhar do outro em uma dimensão humana da sensibilidade artística, conforme observa Silviano Santiago: “Ao constituir a si como sujeito da escrita (não mais objeto da escrita de Carlos), Mário se abre e se abandona a Carlos. Poderia ter ele adotado forma diferente do gigantismo epistolar?” (SANTIAGO, 2002, p. 13).

No campo da composição das cartas, o olhar do leitor, mesmo fora no momento da escrita, incorpora-se como terceiro elemento. Se concordarmos com Compagnon (2009), quando diz que “A literatura é um exercício de pensamento, a leitura, uma experimentação dos possíveis.” (p. 52), as cartas como escrita literária⁹, porque muitas vezes assim são

⁹ As cartas como escrita literária são assunto do capítulo IV.

produzidas, tornam-se “experimentação dos possíveis”, de mundos diversos.

Assim, remetente, destinatário e agora o leitor dessas cartas formam a tríade perfeita para torná-las vivas. A sensação do leitor é a de que ele também faz parte da amizade. Amizade fiel pela leitura, pela admiração, fazendo jus às palavras de Drummond quando diz que gostaria de fazer algo “bom para os outros”:

Obrigado pelas boas palavras sobre minha situação pessoal. Mas não há nada de escuro no céu e vai-se vivendo, às vezes com gosto, às vezes enfezado. E tudo dá certo, enquanto há força no braço, vontade e sentimento cá dentro... Me sinto capaz de viver. Não uma grande vida, nem uma vida cheia, mas o meu pouco de vida tímida e inconformada, com desejo de fazer alguma coisa que não sei o que seja, mas que seja bom para os outros, isso eu vivo. E é bom saber, no momento indeciso, que a amizade de alguns poucos como você está vigiando e solidária. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro 17 de agosto de 1944, p. 523).

Os poetas não faziam ideia de como suas palavras, sejam na poesia, na prosa ou nas cartas, trariam deleite a seus leitores. Tornar-se-iam, também, puro exercício de alteridade. Suas palavras mostram-nos o lado humano dos missivistas, abrem-nos suas confidências, escancaram suas angústias, desmitificando-os. Ao “perder a aura de poetas”, humanizam-se o que faz crescer ainda mais nossa admiração, porque nos leva a compreender de que “lugar” falam. Durante a leitura das cartas, compreendemos que o tom confidencial é fruto de experiências vividas, em uma topografia plena de sensações. Topos, “lugar”, que desliza, metonimicamente, evidenciando espaços múltiplos a se constituírem como *metaphorai*, como denomina De Certeau (1990).

Enriquece a leitura quando refletimos sobre o “lugar da fala de cada um dos missivistas”. Seguindo o princípio de que todo discurso marca o lugar da fala, perguntamos como o fato de Carlos Drummond viver no interior do Estado de Minas Gerais e Mário de Andrade, na capital paulista, marcou o discurso de cada um. Além disso, o desejo de viver na Europa, berço da cultura, no caso do Drummond, manifestado literalmente nas primeiras cartas a Mário, mostra um sentimento de “desenraizamento” muito comum entre os intelectuais da época, e muito criticado por Mário. A polêmica aqui seria sobre o sentimento de se sentir exilado, como revela Drummond: “O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas. “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado”.¹⁰ Drummond vai mais além: “Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas quando deveria nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris.” (Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 56).

¹⁰ A questão sobre o nacionalismo em Drummond será melhor trabalhada no capítulo V sobre os intelectuais.

De uma perspectiva subjetiva, Drummond amplia o seu sentimento numa ação refletida como se este fosse um pensamento de todos os intelectuais. Contudo, o seu sentimento de exílio é diferente daquele que realmente esteve exilado. O olhar distanciado faz com que alguns tenham um olhar amoroso para a terra natal, como podemos ver em Gonçalves Dias, na “Canção do exílio”. Nesse poema, escrito ainda na fase do romantismo, o poeta tem uma visão idílica do seu país. A saudade e o distanciamento levam-no a exaltar esta “terra que tem palmeiras” e “onde canta o sabiá”. Mas, essa terra tão rica para Gonçalves Dias aparece triste aos olhos de Drummond, na “Nova canção do Exílio”, nos anos 30, “o sabiá na palmeira, longe. Estas aves cantam/outro canto./ [...] Só, na noite, seria feliz.” (ANDRADE, Carlos Drummond de, 1993, p. 69). Nesse poema, a despeito de apresentada como ideal configurado em sonho, o eu lírico ainda demonstra esperança de atingi-lo. Tal sentimento parece superar, de certa forma, aquele que aparece em carta a Mário, anos antes, em que se declara sob outra forma de exílio: “Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos”. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p.56-57).

Essas revelações aconteceram sem que Drummond pensasse que suas confissões viriam a público. Suas palavras fizeram nascer um debate quanto a ser brasileiro e, em carta resposta, Mário criativamente lhe dá “um puxão de orelhas”, não antes de lhe tecer elogios:

Meu caro Drummond/ “Antes de mais nada: você é muito inteligente, puxa! A sua carta é simplesmente linda. E tem uma coisa que não sei se você notou. A primeira vinha um pouco de fraque. A segunda era natural que viesse de paletó-saco. Mas fez mais. Veio fumando de chapéu na cabeça, bateu-me familiarmente nas costas e disse: Te incomodo? Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois camarada velho, sente-se aí e vamos conversar. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 1924, p. 66).

“Vir de fraque” significa que era aceitável a formalidade afrancesada da primeira carta, mas a segunda teria mesmo que vir de “paletó-saco e chapéu de palha”, representando as conversas entre “camaradas” brasileiros. Assim, Mário o convida para a conversa, uma longa e franca conversa:

Não sou inteligência clara, mas não me escandalizei. Nada me escandaliza porque verifico. Sou curioso e tudo para mim é objeto de observação. Não me escandalizei, mas achei lastimável. Tudo isso são caraminholas metidas na cabeça de você pelas letras do senhor France *Et caterva*. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, sem local e data, 1924, p. 68).¹¹

¹¹ Aqui Mário se refere a Anatole France.

Nesse trecho, Mário, metaforicamente, critica a forma pedante do discurso do poeta francês, através da expressão erudita *Et caterva*, deslocando-a para o popular “e seu bando”, por meio da carga semântica de seu sentido conotativo. Como se vê, a influência de Anatole France fez com que Drummond recebesse de Mário de Andrade uma longa crítica nesta e em outras cartas. A ironia da expressão citada assinala o olhar de Mário para essa forma de escrita, e com esse “tom” a conversa continua, comentando cada trecho da carta de Drummond:

‘Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida.’ Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal o 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. (ANDRADE, Mário de. Sem local e data, 1924, p. 67).

Mário não poupa palavras, antes escancara o “mal que aquela peste” fez a Drummond, levando-o a pensar que a única forma de civilização era a francesa. Com este “choque de palavras”, mais do que atribuir todos estes males ao poeta francês, Mário pretendeu fazer Drummond encarnar o espírito crítico, a ponto de voltar-se para si mesmo e perceber seus “desvios”. E não havia outra maneira de fazê-lo, senão dizendo:

Você disse que ele ensinou você a não ser exigente com a vida... Como isso! Se você se confessa um inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros. O mal que esse homem fez a você foi torná-lo cheio de literatices, cheio de inteligentices [...] (ANDRADE, Mário de. Sem local e data, 1924, p. 68).

Podemos ver que Mário não poupou a crítica, acentuou-a com os neologismos “literatices” e “intelligentices”, que carregam um tom pejorativo. Ao lê-lo, podemos ouvir o poeta da *Pauliceia* pronunciá-la com todo o peso da antipatia que Anatole France representava para ele. Pertinentemente, Santiago afirma que:

Mário não é passadista, um Anatólio. Não fala por alusões, símbolos ou metáforas. É direto e certo. Às vezes angustiante. Em nada se assemelha aos jovens simbolistas e penumbristas que encontrou em Belo Horizonte. É homem de vanguarda. Mário tem um único estilo: na carta excessiva, ele se automodela pelo excesso. Tudo que nele sobra falta ao jovem mineiro. Tudo que nele sobra pode ser sacrificado em favor do(s) jovem(ns). Quem desperdiça está predestinado ao dom. Mário é um doador. (SANTIAGO, 2002, p.13).

“Modelar-se pelo excesso” era necessário porque havia urgência em fazer com que os poetas revissem suas influências. Por isso, em alguns momentos, o tom da escrita de Mário, como nessa carta, beira a certo rancor, ultrapassa uma simples crítica literária, parecendo algo

peçoal. Mas não consta que tenha havido nada além de expressar um sentimento de aversão àquele que pudesse ter influenciado negativamente os artistas brasileiros. Sabemos que Anatole France foi o “bode expiatório” de um modo de pensar, muito fradiquiano, dos brasileiros da época. “Vestir casaca” e visitar Paris era sinônimo de *status* social. Porém, o receio aqui, podemos dizer, seria quanto a colocar em risco a capacidade criativa dos artistas brasileiros. Mário de Andrade considerou essa primeira fase do modernismo como fundamental, pois constituiu a ruptura com o passado parnasiano.

Reconhecido como “mestre” entre os artistas da época, embora não aceitasse essa carinhosa denominação, Mário de Andrade estava à frente, tentando influenciar os amigos e incentivá-los “a devotar ao Brasil junto a ele”. Dessa maneira, é interessante comparar e perceber que, exatamente na contramão do discurso do Drummond, Mário de Andrade, em carta anterior, havia escrito: “Que passeios admiráveis eu faço, só! [...] E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo de uma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca.” (São Paulo, 10 de novembro de 1924, p.48). Nesse comentário, o poeta mostra de onde ele tira sua inspiração artística e abre o diálogo na medida em que pede ao seu interlocutor para também se abrir ao “mundo”.

No viés da intimidade, Drummond usa da “liberdade de se abrir” para fazer uma réplica da crítica recebida. Diz que não concordava com muitas coisas que o amigo havia lhe escrito, mas que se enchia de “alegria” ao receber sua correspondência. Diz ainda que devia a “Anatole France uma aproximação intelectual que lhe era muito preciosa”. Confessa-lhe ainda mais: “Pessoalmente acho lastimável essa história de ter nascido entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro.” (DRUMMOND, Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 56).

Reconhecemos nessas palavras angústias existenciais, embora circunstanciais. As confissões nascem nos lapsos das interdições quando o pensamento flui livremente e o poeta itabirano reconhece seu desenraizamento. Drummond se abre ao amigo, mesmo sabendo que este não comunga com seu ponto de vista. Mas essa confissão não teria acontecido se este poeta não tivesse a certeza de que isso não abalaria sua amizade. Ambos haviam adquirido a sensibilidade do olhar para o mundo e, pelo fazer literário, sabiam reconhecer no outro seus limites, suas fragilidades e, principalmente, suas singularidades. Sabiam o que podiam dizer um ao outro. Essa sensibilidade parece-nos ser própria daquele que lida com a literatura.

A esse respeito, Compagnon (2009) explica que “O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o

que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível sobre a natureza humana, um saber de singularidades” (COMPAGNON, 2009, p. 47). Mesmo que Compagnon estivesse se referindo à literatura em geral, aqui consideramos que o pensamento citado é pertinente para entendermos o diálogo nas cartas, uma vez que conhecer a si próprio e o outro foi o que estes poetas mais aprenderam com o exercício da escrita, especialmente quando se trata das aporias identitárias ou das zonas instáveis, pluridimensionais do “ser”. E Mário de Andrade conhecia o amigo e a si próprio, a ponto de mais tarde pedir a seu interlocutor que lesse uma produção de poemas que lhe enviava, mas que, se não gostasse, não lhe enviasse a crítica. Bastava o silêncio que ele compreenderia. Vejamos um trecho desse relato:

Agora já não gosto muito mais, gosto bem de poucos, e de alguns quase nada. Não sei dizer os que ficarão, pois tudo data de uma semana atrás e falta dormir. Pelo menos como reflexão: dormir. Se gostar, escreva contando. Se não gostar, não responda esta carta que compreendo da mesma maneira e não dói. Eu em geral agüento bem quando um amigo não gosta duma coisa que eu faço e diz por quê. Não só agüento, mas entendo é útil e fica fácil de jogar fora a desilusão. Mas tem momentos, como é o caso deste que estou passando, em que a vontade, as convicções do espírito dominam de tal jeito a lealdade de consciência que se convertem em sentimento, em sensibilidade. E então o não-gostar dos em que a gente se apóia me fere mais do que ajuda. É pau, mas sou assim. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 30 de junho de 1944, p. 505).

É interessante observar que, durante praticamente 20 anos, Mário teceu várias críticas às produções de seu amigo. Porém, nessas palavras, Mário deixa claro que não suportaria saber da crítica daquele em “quem se apoia”. Além disso, a exaustão do trabalho o faz não gostar dos poemas enviados, por isso, naquele momento, uma crítica negativa lhe pareceria bastante desconfortável. Na carta supracitada, há uma evidente troca de papéis, ou pelo menos os dois aparecem em pé de igualdade; não há mais a relação de “mestre” e “aprendiz”, mas o reconhecimento do valor crítico do amigo.

Os sujeitos críticos da escrita das cartas imbricam-se, dando-se a ler em seus discursos. Tamanha importância tinham esses diálogos que os poetas se aproveitavam dos intervalos do pesado trabalho de produção artística para relatar, narrar, contar, confidenciar suas “comoções”. Diferentemente, em carta anterior, Mário se envaidece diante do artigo sobre seu trabalho, publicado por Drummond:

Aproveito uma horinha pra lhe escrever. Que comoção *horrível* você me deu com o seu artigo sobre mim! Muito obrigado pela amizade tão verdadeira entre nós que fez você escolher dessa mixórdia das minhas cartas trechos que não só eu não teria que reconsiderar hoje, o que não tem importância, mas sobretudo coisas em que, sem

humildade peremptória, me vejo obrigado a reconhecer que é o mais íntimo e essencial do que eu sou. Apesar de ficar tão bonitinho assim, não há dúvida que você escolheu com uma agudeza perfeita o que eu mais primordialmente sou. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 16 de março de 1944, p. 501).

O diálogo se reafirma e autoafirma quando o olhar reflexivo se volta para engrandecer o próprio trabalho. O texto das cartas tangenciando o literário cumpre a função de conhecimento de si e do outro, provocando sensibilidades. Provoca inclusive a compaixão, já que quando um lê o outro e se identifica, torna-se “[...] afetado por seu destino; suas felicidades e seus sofrimentos são momentaneamente o do outro.” (COMPAGNON, 2009, p. 48-49). Exercício de alteridade, de reconhecimento de si e do outro, se torna perceptível quando os desdobramentos discursivos acentuam o debate sobre sentimentos como prazer, dor, felicidade. No meio de um relato, por exemplo, Mário de Andrade institui o assunto: “Deixemos arte pra depois ou pra amanhã. Você por um acaso já dissociou a palavra *felicidade* da palavra *prazer* e a palavra *infelicidade* da palavra *dor*?” (São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 138). Essa indagação remete-nos à biblioteca de Mário de Andrade, quando leu e estudou Freud. A psicanálise o atraiu de forma a deixar rastros em seu pensamento crítico, filosófico, criativo. Segundo Candido (2010), “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.” (p. 128).

Já em 1922, a psicanálise estava em alta na França. Nesse tempo, os intelectuais europeus começaram a se interessar pelos estudos freudianos. Assim, também os poetas brasileiros dos anos 20 utilizaram esses estudos em suas criações, dando subsídios aos poetas surrealistas. Em Mário de Andrade, a psicanálise aparece na criação do personagem Carlos (será coincidência o nome?) de seu primeiro romance, “Amar, Verbo Intransitivo”, quando traz uma reflexão sobre os seus desejos, as suas pulsões. Mas esse comentário foi ferozmente criticado por ele em carta de 20 de fevereiro de 1927. Para Mário, dizer que se pode encontrar Freud em suas criações é muito pouco: “as observações mais comuns e francamente burras são: que tem muito de Machado de Assis e muito de Freud no livro. Tem, meu Deus! Que tem eu mesmo sei? É evidente que tem.” (p. 277). A evidência está no fato de ele não esconder sua leitura de Freud. Isso fica constatado, inclusive, quando propõe essa discussão sobre “prazer/felicidade, infelicidade/dor.” Na visão psicanalítica a relação entre linguagem e expressão ocorre por processo inconsciente. Nessa perspectiva, Mário defende que esses sentimentos precisam ser dissociados, pois “É preciso observar, criticar e torná-los úteis”,

inclusive para impulsionar o processo de criação. (São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 138). Isso ele diz, especialmente quando se refere à dor, pois foi motivado por esse sentimento que fez nascer “Paulicéia desvairada”. Para Freud, “Os desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [Triebekräfte] das fantasias.” (FREUD, 2012, p. 271). Pulsão de vida, conduzida pelo desejo, e pulsão de morte que é a própria realização do desejo. Em meio a esse processo de pulsões estão as manifestações de sintomas dos desejos reprimidos. As revelações, nesse sentido, representam ação conjunta de esforços dos humanos na busca de compreensão da realidade. Fiéis à exigência da dialética, os poetas reconhecem que a apreensão do mundo e das coisas é o caminho para a compreensão de sua própria natureza. Ao analisar uma série de poemas de Drummond, Mário literalmente associa sua leitura aos seus estudos freudianos:

Agora, pra acabar, noto dois seqüestros que freqüentam o seu livro. Um deles você conseguiu sublimar (no sentido freudiano) com *humour* e ficou magnífico. É o que chamarei “seqüestro da vida *besta*”. O outro, o “seqüestro sexual”, que é muito mais curioso, você não conseguiu propriamente sublimar, você rompeu violentamente com as suas lutas interiores, seus temores, suas dúvidas e preferiu mentir à humanidade, se escondendo dela. (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930, p. 390).

Quanto ao “sequestro” a que se refere Mário nesta carta, compreendemos o ato de aprisionar e libertar, embutidos na própria palavra, por meio de uma negociação, na composição “estética”. Como diz Mário de Andrade, a sublimação se deu através do humor, referindo-se à timidez do poeta. Porém, Mário comenta que o “sequestro sexual”, aquele comentado por Freud como o “prazer preliminar” no ato sexual, comprometido pela repressão, Drummond não consegue sublimar. Mais adiante, Mário de Andrade comenta que Drummond havia rompido “violentamente com suas lutas interiores, seus temores, suas dúvidas [...] Virou grosseiro, virou realista, você o suavíssimo, encheu o livro de detalhes pornográficos. (Araraquara, 1º. de julho de 1930, p. 390). Essa forma de tratar os desejos não simbolizaria a sublimação. Nesse sentido, a criação artística como válvula de escape das tensões da energia sexual não poderia acontecer simplesmente pela ânsia de se libertar. A esse respeito, Bataille (2004) comenta que experiência erótica estaria em “uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução” (BATAILLE, 2004, p. 11). A arte também é um gozo através dos devaneios, no momento em que seu criador se deixa escapar das interdições, dos medos. Mas para isso, é preciso que o autor consiga sublimar essas interdições e uma das formas de o conseguir está no processo do fazer artístico, quando a satisfação do desejo fundamental, que move libidinalmente os sujeitos, se

realiza. Freud, como apreciador da literatura, desenvolve esse pensamento em *Escritores e devaneios*. Para ele, o trabalho com a criação, por exemplo, dá um prazer que se assemelha às pulsões sexuais, que são também pulsões de vida. Quando a sublimação não acontece de alguma forma, o sujeito fica suscetível às angústias.

Em carta de 18 de fevereiro de 1925, Mário revela seu abatimento e suas angústias ontológicas, como vida, morte, liberdade, sentimentos somatizados no próprio físico:

Ainda não sarei. [...] Debilitamento geral. Vivo da cama pro trabalho, do trabalho prá cama, da cama pro divertimento obrigatório, do divertimento para cama outra vez. Agora nem gosto pra observar a doença tenho mais. Devo estar muito doente. Hoje inda por cima, estou triste. A estas horas o concerto do Villa deve estar pelo meio. Não fui. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 98).

Com relação a esses estados, lembremos ainda Bataille (2004) quando analisa que “Geralmente o sacrifício é constituído pela conciliação entre a vida e a morte, dar à morte um novo desabrochar da vida, dar à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte.” (BATAILLE, 2004, p. 143). Vida e morte, elementos à primeira vista antagônicos, são na realidade como criação e criador: um não existe sem o outro, pois é na perspectiva do criador que nasce sua arte.

Maria Rita Kehl (2002, p. 183) também relata que “O outro recurso do sujeito dividido que fala a partir de sua divisão, renunciando a bancar uma unidade artificial às custas do recalque, é a poesia.” Assim “poetizar”, nas cartas, este “debilitamento geral” é um processo de “dar voz ao sujeito dividido em sua fragilidade.” (KEHL, 2002, p. 183). O poeta, Mário, se denuncia à procura de um sentido para a vida e isso o leva a interrogar, indagar, questionar seu estar no mundo. A luta travada consigo mesmo, causada pelo embate das “coisas da vida”, leva-o ao jogo da linguagem escrita quando a denotação se constitui em relatar um acontecimento prático, mas a conotação leva-o a representar sentimentos. Em jogo parecido, Drummond fala sobre o seu projeto de casamento:

Um homem que vai se casar é um homem à parte. Ainda hei de lhe escrever uma carta bem comprida, contando por miúdo o que tenho sentido, e que não é complicado, mas também não é vulgar: um misto de inquietação, de desânimo, de alegria (alegria desenganada) e de mais uma porção de coisas. (DRUMMOND, Carlos. 20 de maio de 1925, p. 120).

O que para uns pode parecer um curso “normal” da vida, para este poeta torna-se situação complexa, cheia de dúvidas, até mesmo por ser ainda muito jovem, já que se casa aos 23 anos. Talvez a consciência da responsabilidade de suas escolhas e de suas fragilidades o

leve a experimentar sentimentos antagônicos, como “alegria desenganada”. E é com um tom melancólico que Drummond discute, rebate e relata esse momento ímpar de sua vida:

Desconfio ainda do meu temperamento de exceção. Exceção é quase sempre falta de saúde física ou moral, não acha? Diga o que lhe parece estar no fundo de meus sentimentos. Não lhe será difícil: Deus o dotou com uma fina penetração psicológica. Mesmo de longe, e ignorando detalhes – os detalhes só servem para atrapalhar – você sabe mexer na alma da gente. Preciso de fortificantes para o espírito. Enfim: Sou uma besta. Dê uns conselhos para esta besta. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 20 de maio de 1925, p. 120).

Parece-nos que o jovem mineiro expõe-se mais do que um poeta nessa carta, pois se abre como um ser humano, que, em exame de seu “temperamento de exceção”, estabelece um debate sobre suas questões. Mais do que tentar encontrar uma resposta para tais questionamentos, o que o poeta itabirano precisava, naquele momento, era ser ouvido por seu amigo e receber dele algumas palavras.

A esse respeito, vale lembrar Arendt (2005, p. 60) quando, em *A condição humana*, diz que: “— as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desvinculadas, por assim dizer, de modo a se tornar adequadas à aparição pública.”. Ao socializar suas angústias com o amigo, Drummond tenta, por meio da escrita, reorganizá-las, e para isso pede conselhos, recebendo de Mário as seguintes palavras:

Você me diz por exemplo que tem sentido um misto de inquietação desânimo e alegria desenganada... Esta “alegria desenganada” presta-se a interpretações diversas. Uma alegria verdadeira, objetiva, plausível, nunca se desengana, Carlos. Cuidado em não botar seus desejos e prazeres terrestres fora da terra. Ou será que você julgou amar alguém e descobriu que não ama ou que ela não corresponde ao que você *razoavelmente* imaginava? Nesse caso rompa. Não tem nenhum conceito de honradez de palavra dada que permita essa fria preparação de duas desgraças. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 27 de maio de 1925, p. 125).

A discordância das palavras “alegria desenganada” poderia representar, como analisa Mário, “um misto de inquietação”, ou melhor, “alegria” que se sabe transitória, pela consciência do caráter efêmero das coisas da vida. Assim, “[...] a substituição metonímica não exaure na pura e simples sub-rogação de um termo por outro” (KEHL, 2002, p.184), antes acentua o sentido simbolizado da contradição. “O termo substituído é, ao contrário, ao mesmo tempo negado e evocado pelo substituto [...]” (KEHL, 2002, p.184). “Alegria desenganada”; o deslocamento dessa expressão acentua a contradição significativa, que figura, imagetivamente, o estado de espírito. Mário tenta simplificar esse sentimento, alegando que a

inquietação “é natural dada à sensibilidade irritada e mesmo anormal do artista” que vive dentro do poeta itabirano, dizendo: “Pensamentos que os outros não têm quando casam, você os tem. Esses pensamentos prejudicam sua alegria. Nada mais natural.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 27 de maio de 1925, p. 127).

Esse estado pode ser considerado como reação normal, quando a pessoa se sente sobrecarregada por uma situação difícil¹². Situação esta que condiz com o momento em que Drummond está decidindo o rumo de sua vida. Por essa razão, a análise de Mário, a respeito do estado de espírito do amigo, foi uma demonstração de amizade. Ao mesmo tempo que poderia amenizar as inquietações do jovem poeta, atuava como um alerta para o risco de um compromisso precipitado. Só que, devido à dificuldade de circulação, a carta resposta de Mário de Andrade chegou tarde. Isto é, chegou exatamente um dia depois do casamento de Drummond.

Apesar de a carta chegar já fora de contexto, toda a solidariedade e humanização da escrita em relação aos sentimentos do itabirano sanciona a amizade entre os dois. Essa compreensão humana do amigo levou o casal a ficar eternamente grato a ele. Podemos constatar essa leitura, por meio das cartas em que Drummond inclui Dolores, sua esposa, nas despedidas afetivas: “Dolores manda lembranças” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p.147); “Adeus! Dolores se lembra a você.” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, s/d, 1928, p.317); “Dolores se lembra a sua amizade, e Maria Julieta mande-lhe o seu coraçãozinho de quatro meses. Abraços de um pai feliz.” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 10 de julho de 1928, p. 329). Nesse mesmo afago, Mário reafirma o carinho extensivo à família: “Mizade especial pra você e Dolores.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 20 de fevereiro de 1927, p. 279); “Conte uma saudade pra sua mulherzinha e escute só o tapa deste abraço vasto em você.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de junho de 1928, p. 324). “Até logo. Um beijo nas mãos de Dolores.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 26 de outubro de 1927, p. 300).

As afabilidades parecem uma forma de valorização da mulher, uma vez que não a ignora e nem a exclui, antes demonstra a sua sensibilidade em relação à figura feminina. Observe-se, no entanto, que referenda o lugar a ela delegado pela sociedade da época, mesmo quando parece elevá-la a um patamar ideal:

¹² Segundo nota na página 133, livro *Carlos & Mário*, FROTA (2002), os pais de Drummond, no início, não foram muito favoráveis ao casamento. Porém, depois, Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta ajudaram-no inclusive a pagar as despesas do casal.

Acho a mulher o mais incomparável vir-a-ser que tem neste mundo. A mulher é sempre uma vir-a-ser até que encontre alguém que a faça ser. Isso quer naturalmente dizer que num casal tudo depende do marido. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 140-141).

Apela, então, para o que seria uma indulgência do marido, a de “pôr sobre si toda a culpa de tudo o que for ruim que acontecer no casal. Ruim pra mim não são as doenças dificuldades mortes; ruim é a infelicidade, as inquietações os desnorreios e bem mais cotidianos os atritos fatais que todo o lar tem.” (São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 141). Mesmo sem nunca ter sido casado, Mário diz:

Tenho bastante longa prática de mulheres. Na minha casa, na minha enorme família de parentes fora de casa, nas minhas alunas, das que me amaram, da que amei e me amou e por culpa minha (sem humildade aqui, isso é verdade) anda casada com outro e com felicidade apenas exterior, sei disso, finalmente das que gostei e não me amaram. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 141).

Abrindo sua intimidade afetiva, Mário desvela a proximidade no campo da humanidade, posicionando-se igualmente reflexivo quando pensa nos desencontros das relações humanas. E, ao se humanizar diante dos dilemas existenciais, Mário cria uma ambientação propícia para seu amigo, Drummond, em outro momento buscar alento, como quando perde seu primeiro filho¹³. Assim também aconteceu, quando nasceu sua filha Maria Julieta, Drummond cheio de conflitos desabafa com o amigo:

Considere o meu silêncio [...] como um sintoma triste, de quê, meu Deus? De qualquer coisa em triste também, que venho adivinhando e observando em mim, e que só a você eu digo; porque só você me compreenderá logo e bem, embora proteste a minha derrota como homem. Eu sou aquele que não escreve cartas, e nem caminha firme na vida porque (é difícil dizer por quê) mas que certamente nunca caminhará firme na vida, nunca. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 10 de julho de 1928, p. 325).

A escrita aqui se submete às lamúrias do poeta e ressoa uma tristeza “sem nome” de sua alma confusa. Reinaldo Marques, em “Minas Melancólica” (2014), examina obras de poetas mineiros dessa época, em que a atmosfera difusa remete à figura do melancólico como metáfora do poeta no mundo moderno e no espaço da modernidade. Para esse autor, a modernidade tardia parece se realizar de forma truncada em espaços periféricos, como reflexo de um projeto de modernidade inacabado. A melancolia, marcada por imagens da morte, de

¹³ Carlos Flávio, primeiro filho de Carlos Drummond que nasceu no dia 21 de março de 1927 e viveu apenas 30 minutos.

um passado em ruínas, leva-os a um ensimesmamento do eu, à angústia existencial.

Desse lugar emerge o sujeito consciente de seu “eu” melancólico, diante da redefinição de conceitos estéticos/sociais/históricos/políticos. O que parece estar em jogo é a desconstrução de uma identidade baseada em conceitos determinados, que agora sofre mutações, causadas pelos tempos “modernos”. Essas mutações interferem na identidade coletiva e individual e levam o poeta itabirano às inquietações. O conflito acentua-se por sua própria visão racional, dizendo que essa tristeza era incompreensível, uma vez que estava com a filha de 4 meses, e ela era “ linda, quase robusta, manhosa e risonha como nunca foi este diabo de pai.” (Belo Horizonte, 10 de julho de 1928, p. 326). Nas linhas seguintes, o poeta ainda confessa: “Até nem sei como, diante de um pedacinho de gente tão interessante e vivaz como é ela eu ainda tenho tempo e jeito para ser tão vencido, tão bestamente e confessadamente falhado.” (p. 326).

Embora se confessasse “falhado”, o ambiente de família e a vida interiorana dois anos antes, às vezes, o comovia de tal forma que o levava à sensação de apaziguamento do espírito. Isso aparece na escrita desta carta, em que o discurso se torna tão bucólico como a paisagem descrita pelo poeta:

Pois é. Moro numa casinha branca, a única do beco, entre laranjeiras, jabuticabeiras e uma casuarina toda trançada de erva de passarinho que mesmo assim assobia de fazer gosto. Minha vida ficou simples de repente, sem sustos, sem especulações, sem inquietação. Tudo influência do cenário novo sobre a sensibilidade sequiosa de novas formas repousantes. É possível que amanhã eu acorde com um gosto ruim na boca e um bruto peso na alma dizendo diabo! E maldizendo a vida. Não creio muito em mim não, acho que sou um grandessíssimo bilontra, por isso depois da confissão otimista faço esta reserva necessária. Só digo que neste momento, escrevendo a você sou feliz dentro das quatro paredes brancas do meu escritório. E como você desempenha um papel muito importante na minha vida sentimental preciso dizer isso a você, como quem abraça agradecido a um benfeitor. (DRUMMOND, Carlos. Itabira, agosto de 1926, p. 237).

Nessa parte, a poeticidade fica explícita e o discurso alude ao poema *Cidadezinha qualquer* (DRUMMOND, 2012, p. 57)¹⁴. As palavras, casinha branca, laranjeiras, jabuticabeiras, casuarina, passarinhos, assobia, tornam-se argumentos imagéticos da ambientação e do estado de espírito do poeta. “Tudo influência do cenário novo” agindo sobre a sensibilidade sequiosa de perceber a realidade por outras vias, tomar posse dela, entrar em relação com ela. Notamos, então, que as palavras, conotando simplicidade, retratam o puro lirismo do olhar contemplativo de uma alma em momento repousante. Mas o poeta mesmo

¹⁴ “Cidadezinha qualquer”, do livro *Alguma poesia*, publicado em 1930. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*, 2012.

avisa que esse estado era passageiro, mostrando a consciência de seu “espírito” que oscilava entre momentos de alegria e tristeza “desenganadas”.

Essa consciência chega a ser literalmente registrada em outras cartas, como: “Se só agora respondo sua carta, é que tenho andado ocupado e doente do espírito. Faço os melhores votos pela sua saúde moral, prezado Mário. E como o invejo por isso! Sabe que sua carta, apesar de um pouco triste, é uma carta sã?” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março 1925, p. 106).

A distorção da percepção da realidade culmina, como diz Drummond, em uma mistura de sentimentos, ora caminhando para a tristeza de se ver “tão vencido”, ora carregando momentos de apaziguamento, ou até mesmo de euforia, capazes de lhe perturbar o sono. Mas, é o leitor que ganha com isso, uma vez que esses estados de espírito acabam desaguando em exercícios de escritas, sejam de poemas ou das próprias cartas.

Em Mário, as angústias são somatizadas no corpo físico e transmutadas em cartas: “A doença me enfraquece e a neurastenia acha jeito de tomar conta de mim. Desta vez então saio completamente alquebrado. Uma fadiga uma tristura um abatimento enorme.” (ANDRADE, Mário. São Paulo, 14 de outubro de 1926, p. 248). Esse abatimento está, pois, também presente na escrita de Mário de Andrade. O desânimo, a desmotivação, em relação à vida leva-o a se sentir doente, abatido. Mas diferentemente, Mário aceita sua dor e faz uso dela, como relata: “Eu não: aceito a dor, vivo a dor e me aproveito dela com a máxima liberdade. Se isso é ser romântico, toca a banda do Fieramosca, pá pá pá pum!” (ANDRADE, Mário. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p.138- 139). A ironia aqui ressoa o desprezo em relação à leitura que pudessem fazer sobre sua dor. Pouco importava que vissem sua dor transformada em criação como prática romântica. O importante era poder expressar esse sentimento que, como afirma Reinaldo Marques, é próprio do poeta do mundo moderno, marcado pelo “lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade.” Para esse ensaísta, a modernidade tardia propicia uma “atmosfera melancólica”, marcada por um vívido sentimento de tristeza. Marques comenta que a melancolia é constituída de uma ambiguidade “que, se de um lado contém uma dimensão paralisante e destrutiva, de outro, apresenta um comportamento altamente reflexivo, dotando o melancólico de talentos intelectuais notáveis, em que sobressai a qualidade dos raciocínios” (MARQUES, 2014, p. 2).

Parece-nos que o artista procura conforto na imaginação, na criação. Assim, o ato de falar em cartas ou em outros escritos torna-se uma forma de sublimação da dor. A sublimação é um processo no qual acontece a passagem de um elemento físico para algo “metafísico”. Nesse ato, a “dor” passa ao estado de consciência dela própria. Ao canalizar a dor para a

escrita, o artista está sempre se constituindo num processo pelo qual transforma as suas condições de vida e, conseqüentemente, cria e recria a si mesmo. Porém, encontra também a humanidade das incertezas, matizes de um “eu sequestrado”. O sentimento de “sequestro da vida”, equivalente à morte, é ocasionado pela impossibilidade de criar:

Estou completamente seqüestrado da vida, primeiro no fundo dum hospital, e desde sete dias já no fundo imóvel numa cama nesta casa da rua Lopes Chaves. Fiz uma operação que não tinha importância não tinha importância porém o certo é que depois de seis dias de dores cruciantes, que dores meu Deus, que só sossegavam com morfina, inda vieram uma cicatrização lenta e dolorosíssima, uma fraqueza de morte por causa de seis dias de quase jejum absoluto e este desespero louco de saber a vida existindo e sem viver, sem trabalhar, meu Deus! sem trabalhar! Ontem de noite confesso que chorei. Não foi o choro porém hoje amanheci bem melhor. Levantei um pouquinho e desta cadeira é que escrevo. Espero uma semana recomeçar a viver. (ANDRADE, Mário. São Paulo, outubro de 1926, p. 245).

A criação para ele era pulsão de vida. O desespero levou-o à loucura ao “saber a vida existindo e sem viver”. A respeito desse “sintoma”, Freud (1977), em *Escritores criativos e devaneios*, compara o trabalho literário com o brincar infantil, porque gera prazer. No ato de brincar, assim como no ato da escrita artística, estaria a imaginação. No caso de Mário, as dores são “sublimadas” por meio da escrita. Ao transportar sua dor física e “espiritual” para a escrita da carta, Mário a estaria ressimbolizando, amenizando seus incômodos. Claro que há, nesse depoimento, o componente físico da dor cirúrgica, mas essa dor se acentua na medida em que não sofre um processo catártico, o que poderia dispersar a tensão causada pela dor, também, da ausência do exercício criativo.

Ainda que possamos considerar que a escrita poética ou literária não tenha em princípio esse objetivo, parece-nos que, muitas vezes, ela exerce o papel catártico, na medida em que extravasa as angústias de quem escreve. No campo da intenção, compreendendo a participação, a adaptação, o desejo, portanto, o afeto, elaboração intelectual dos sentimentos, permite o surgimento do ato impulsivo criativo no momento em que o poeta busca uma estabilidade de espírito.

Contudo, essa estabilidade é temporária, pois o poeta, como todo humano, está sempre no embate com as coisas que o rodeiam e, portanto, sofrendo implicações desse “estar no mundo”. Viver cada situação, seja de prazer ou de conflito, e relatá-la ao amigo significa compreender e se fazer compreender. Viver é dado como espelho para os outros, exercício de alteridade. Motivação, pois, para as correspondências trocadas, na medida em que se representam pela escrita. É a vida se fazendo intensa, como relata Mário:

Quando vou na festa sei que a festa é pra gente se divertir e qualquer coisa me diverte extraordinariamente. Quando vou... na dor sei que a dor é pra gente sofrer e soffro pra burro, soffro sério, soffro soffrendo e não espetacularmente, é lógico. Que succede? A minha variedade de viver é tão incomensurável que não me fatigo dela nunca. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 14 de outubro de 1926, p. 249).

Parece-nos que dor e prazer tomam a mesma dimensão, e esses sentimentos tão opostos se aproximam, por meio da criação escrita, em relação complementar e indissociável. Dessa forma, o prazer e a dor relacionam-se de forma reflexiva, pois um acentua o outro, ao serem comparados. O prazer assim se constitui quando o poeta consegue perceber sua dimensão ao tomar como parâmetro seu oponente, a dor. Nesse processo reflexivo, dor e prazer aparecem com a mesma força criativa. Por essa leitura é que afirmamos poder concordar com as palavras de Mário, quando diz ter vivido com intensidade, seja qual for seu momento da vida, “porque tenho uma vida traçada de acordo com o que pareceu o meu destino, tenho uma existência estupenda, uma alegria honesta de criança uma bruta movimentação de imprevistos.” (ANDRADE, Mário. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 139). Para esse poeta, viver com intensidade é priorizar o contato com o outro, como o fez por meio da escrita.

O tema “felicidade” é, por isso, recorrente nas produções de Mário de Andrade. Sua análise filosófica do conceito de felicidade só reforça a importância dada a esse sentimento. Por serem transitórias, vida e felicidade perdem pela criação artística. Nesse sentido, quando se entrega à criação, o poeta se esquece de viver, uma vez que imerge com paixão nesse processo. É dessa maneira que se sente abrindo-se à vida, como revela o eu que se intromete na fala do narrador do livro *Amar verbo intransitivo*:

Eu não sei alcançar a felicidade máxima... extasiar-se aí, e sentir que ela, apesar de superlativa, ainda cresce, e reparar que ainda pode crescer mais... isso é viver. A felicidade é tão oposta à vida que, estando nela, a gente esquece que vive. Depois quando acaba, dura pouco, dura muito, fica apenas aquela impressão do segundo. (ANDRADE, 2008, p. 72).

O ato de criar, nesse contexto, é um estado de paixão, que passa pelo sofrimento e pela felicidade; o que importa é a necessidade de estar afetado de alguma forma. Lembremos, pois, que a palavra paixão vem do latim *passio*, significando “sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade”.¹⁵

O pertinente dessa reflexão é perceber os poetas aqui estudados, não somente sob a ótica de suas criações artísticas, mas também com suas angústias na luta pelo “estar no

¹⁵ Dicionário Etimológico Nova Fronteira, 1987, p. 572.

mundo” e na luta por entender a si mesmos com suas singularidades, contradições e pluralidades. Isso nos despertou para relacionar este caráter pluridimensional do ser “poeta” e o caráter híbrido do gênero “cartas”, na medida em que, de forma reflexiva, este gênero narrativo espelha a escrita de “si”. Ao escrever as cartas, o sujeito se dá conta da “falta” que o constitui inscrevendo-se no texto.

A subjetividade nas cartas, pois, aponta para um interior, o privado, o próprio, e transita para o outro em um exercício de alteridade. Instalam-se aí os desejos, as alegrias, as angústias, os sentimentos. Indivíduo e coletividade aparecem em tensão, e as correspondências evidenciam os pensamentos, as críticas e os olhares dos dois poetas/ intelectuais sobre vários assuntos desdobrando-se em textos vários. O “tom” dos relatos desliza novamente, agora, dos dramas particulares para outro, o memorialístico, momento em que a memória também diz muito dos poetas.

3.3 Carta: um texto memorialístico

O texto das cartas, como escrita memorialística, põe em diálogo o sujeito e a escrita na tentativa de resistir ao esquecimento. A memória configura-se nas cartas essencialmente em sua dimensão pragmática quando o esforço de registrar acontecimentos, experiências, percepções, recordações desvela a escrita mnemônica, acentuando as possibilidades e as potencialidades de leituras, até mesmo como uma escrita (auto)biográfica. Nesse caso, a autobiografia poderia ser percebida através dos registros objetivos e subjetivos, apresentados em forma de relatos.

Mas essa seria outra forma de leitura, cujo assunto extrapola nossa proposta. O caminho escolhido entre as bifurcações é o aspecto do texto das missivas enquanto registros de memórias. A esse respeito, Eneida Maria de Souza, ao escrever sobre “Arquivo e Memória em Pedro Nava”, diz que “O gesto contínuo de lidar com os manuscritos deixados pelo escritor remete a um tempo em movimento, a uma atuação direta no presente e a uma enunciação que está se processando de forma intermitente e contínua nas várias etapas da leitura” (SOUZA, 2003, 715-716). Tais memórias compreendidas possibilitam a reinterpretação dos eventos anteriores a nós, o que, de certa forma, nos ajuda na construção de um pensamento consciente e reflexivo em relação ao presente.

Dessa maneira, um passado rico, artisticamente falando, como foram os anos 20, 30 e 40 no Brasil, pode ser reinterpretado em função da construção de uma história coletiva, literária e cultural. Remexer, pois, estas cartas e vasculhar aquilo que ficou silenciado por

longos anos significa realizar o papel de reconfigurar um passado. E “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1986, p. 224). Nesses relampejos, buscamos a partilha da experiência, no reavivamento do olhar para trás e a “desfossilização” do passado, presentificando-o. Durante a leitura das cartas, veio-nos a certeza de que um poeta debruçado sobre um papel/carta constitui a imagem metafórica da memória, enquanto revelação de uma história que não seria contada, se assim não fosse registrada, enquanto possibilidades de leituras. Constatamos que o lugar da memória é também o lugar da metáfora, pois condensa o que deve ser lembrado e registra mesmo o que pode ser esquecido.

Essa imagem remete-nos ainda aos poetas no seu exercício de arcontes, na medida em que, como define Derrida (2001), exercem o papel de registrar, interpretar e arquivar o material que contará histórias no futuro. Na função árquica, as cartas abrigam e reúnem fatos memoráveis da vida dos poetas e de suas épocas. Apesar de Derrida se referir ao trabalho com fontes primárias, as cartas publicadas não escapam às implicações desse tipo de trabalho. Uma vez já organizadas em livro, ler as cartas seria uma releitura da leitura, mas não menos importante, quando nos permite redimensioná-las. Para Derrida, as percepções do passado são internalizadas de maneira que imaginamos como os fatos tenham acontecido, nisso se constitui “redimensionar” a leitura das escritas. Derrida (2001) ainda diz que a palavra arquivo, apesar de apontar para o passado, também indica o futuro. Segundo esse autor, o trabalho de resgate do passado abre a possibilidade da construção de um futuro menos amnésico e de construir, no presente, a possibilidade de reviver o passado em um futuro próximo.

Nessa linha de pensamento, Cury diz que o olhar para trás possibilita a compreensão do nosso presente porque “o que é arquivado revela-se como espaço que abriga a produção viva que se resgata para a iluminação do presente.” (CURY, 1995, p.56). Aquilo que é lembrado é também interpretado quando visto sob um olhar particular, a partir de um recorte. A própria seleção das passagens citadas neste trabalho comprova o olhar individual para um passado que se reconfigura no presente, no momento da leitura. Se pensarmos na palavra individual, por exemplo, percebemos a complexidade implícita em sua composição: “indivíduo” quer dizer próprio, único, mas o aspecto “dual”, que a complementa, traz a ideia da presença do outro, da relação com um dado momento, com um contexto. Lógico que aqui falamos do lugar de leitores desses registros, pois, como diz Gonzalo Aguilar (2000), “todo leitor é, também, um destinatário e lê os textos como se lhe estivessem dirigidos.” (p. 123). O pivô dessa leitura seriam os registros memorialísticos, na medida em que apontam para os “lapsos”

e para o “entre-lugar” da memória. Este não é um lugar vazio, mas pleno de significantes à espera de significados. Para esta proposta, as cartas tornam-se textos vivos, que saem de sua inércia, na medida em que são manuseadas e reinterpretadas por alguém que as faz transitar no tempo e no espaço.

Há ainda outra memória que complementa os relatos e se fixa em imagens. São recortes de jornais, cartões e fotos, trocados em correspondências, que se incorporam a esse acervo memorialístico. “A fotoviagem continua/ Ontem-sempre, mato adentro,/ Imagem, vida última dos seres.” (ANDRADE, Carlos Drummond, 1998, p. 45). A fotografia, assim, tem o poder de ser uma viagem, uma forma de se inscrever no tempo. Talvez este pensamento tenha levado Drummond a enviar uma foto sua a seu amigo, em carta de 2 de outubro de 1927: “Aí vai um retrato meu, do princípio deste ano, que estava guardado para você.” (Belo Horizonte, 2 de outubro de 1927, p. 296). Nesse caso, além de demonstração de carinho, a foto representa a forma de “não ser esquecido” de ambos os lados. Os registros fotográficos tornam-se duplamente provas no processo histórico. Somam-se, também, quando servem de registros de um tempo, até pelas interpretações das fotografias, como comenta Mário de Andrade em carta resposta: “O retrato estava uma lindeza de homem de decadência. Você tem cara de Ouro Preto, palavra de honra”. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 26 de outubro de 1927, p. 300). O comentário de Mário denota intimidade pela ironia. Apesar da visão “impressionista” de sua interpretação da foto, e do tom de brincadeira, o comentário reafirma uma característica de Drummond, para a qual Mário sempre lhe chamava a atenção: os traços elegantes, mas “falsos e postiços”, carregando o ar de ceticismo “finissecular anatóliano”. “Traços decadentes, passadistas, do seu comportamento e temperamento” (SANTIAGO, 2006, p. 22). A fotografia, no mesmo movimento em que contribui para a derrubada da “aura”, como no exemplo citado, multiplica as percepções do semelhante: destruir a aura do objeto é uma forma de percepção, cuja capacidade de captar o ‘semelhante’ no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, conseguimos captar fenômenos únicos. A foto, como instante captado, torna-se a um tempo “única e irrepetível”, desprendendo memórias: uma é a memória do vivido, constituída de “lembranças”, de dados isolados que se fixam na memória como em um arquivo.

Outra leitura estaria no fato de que, para além das evidentes correspondências entre as imagens e os relatos, publicados no livro *Carlos e Mário*, as fotos aqui assumem um caráter textual quando se dão a ler. Isso nos remeteu ao conto “O Espelho”, de Guimarães Rosa, que analiticamente fala sobre as fotografias:

Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. [...] E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. (ROSA, 2008, p.76).

Pois “é de fenômenos sutis que estamos tratando”, perscrutando gestos e fisionomias, fazendo das imagens, arquivisticamente colocadas no livro de publicação das cartas, registros memorialísticos. No mesmo ato de querer registrar momentos e experiências, Mário, em viagem ao nordeste e norte do Brasil, envia foto do Amazonas com os seguintes dizeres:

De deslumbramento em deslumbramento, subindo mansinho a corrente do rio, pensando pensando¹⁶ nos meus, em você, no Martim de Almeida, em Nava, no João Alphonsus, em toda a gente querida bem de Minas, mando estas boas, que positivamente não podiam ser enviadas a uma senhora. (ANDRADE, Mário. Manaus, 6 de junho de 1927, p. 290).

Essa foto não é passadista, antes registra o Brasil que, talvez, Drummond não conhecesse, que, também em tom de brincadeira, responde: “a propósito recebi o cartão com as índias peitudas muito obrigado pelas índias e pela lembrança (Drummond, Carlos. Belo Horizonte, 2 de outubro de 1927, p. 294)”. O interessante é observarmos que todos os registros de momentos, lugares, pessoas ou produções, otimizando a memória, constroem as identidades dos envolvidos e do país, como se pode ver pela referência às índias feitas por Drummond.

Por outra vertente, a experiência da memória está explicitamente relatada por Mário de Andrade em carta de 16 de março de 1944 ao comentar o artigo, *Suas cartas*, publicado por Drummond no *Diário Carioca*:

Pois, Carlos, que coisa estupenda! quando eu lia os trechos de cartas minhas que você citava, era maravilhoso: eu me lembrava! Eu me lembrava, sim, seu Carlos, e de que maneira! Não era só lembrar as idéias, os raciocínios, essas coisas mais ou menos lógicas era natural que eu me lembrasse. Eu me lembrava era de ilogismos, de exclamações, de idéias laterais, de parênteses. Eu me lembrava mais: lembrava dos momentos em que escrevera aquilo, as sensações se repetiam quase integrais nos trechos mais longos, hora, estado físico, momentos circundantes do em que eu escrevera aquilo! Está claro que isso é o que mais me absolve das minhas cartas. Foram escritas com tamanho amor, tamanha integração, tão decisórias como esses momentos raros de que agente “nunca se esquece na vida. (ANDRADE, Mário. p. 503).

¹⁶ A carta traz a duplicação das palavras, por uma questão estilística que marca a permanência do ato.

As escritas se dão a ler num interminável trabalho de resgate de um passado. Primeiro, torna-se interessante observar que Mário não só permite a publicação destes trechos como se extasia com as recordações. Os trechos compilados traziam de volta as sensações ora adormecidas. Ao exclamar, “Eu me lembrava, eu me lembrava sim...”, Mário parece ser transportado ao tempo de enunciação da carta. Esse tempo torna-se múltiplo, pois remonta a todo sentimento vivenciado, mas, também, em relação à época, a um dado período, às ideias de um grupo. Os estados de alma, as paisagens, as pessoas, históricas ou não, qualquer registro pode nos transportar no tempo. E assim, a memória é sacudida, também, nesta carta:

O que senti, o que *sensoriei* de mais importante foi uma coisa extraordinária e que aliás me agrada muito e me dá muita firmeza. Eu sou um sujeito de memória detestável, tão esquecido de tudo que isso me derrota cotidianamente na vida. Chega a ser assombroso, palavra. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 16 de março de 1944, p. 502).

Se sua memória é “detestável”, nada como seu gosto epistolar, resistindo à erosão do tempo, mesmo porque o testemunho do “eu” e do “outro” completam-se no “reavivamento” da lembrança. Há, também, a identificação com um grupo e com um tempo em conformidade com o que Maurice Halbwachs chama de memória coletiva. O teórico enfatiza que a somatória das múltiplas referências que compõem nossa memória insere-se, também, na memória da coletividade a que pertencemos. Assim, as memórias individuais e coletivas formam-se através das reminiscências de um passado, vivenciado individual e coletivamente, no espaço do privado e do público. Como vias de mão dupla, o pensamento de cada um e o coletivo estruturam a memória social e cultural de uma sociedade. Porém, Halbwachs (2003, p. 125) alerta que “[...] encontramos a imagem de um fato passado ao percorrermos o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças”. No lugar de leitores desses registros, fazemos a memória encontrar seu espaço à luz do presente, cada vez que reatualizamos esse passado. Claro que não temos a pretensão de resgatar o passado, mas presentificá-lo, como nos ensina Castelo Branco (1994, p. 24):

Assim, enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, simultânea e subliminarmente, com um trabalho silencioso e invisível, se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que ainda não é, a uma instância futura que, no entanto é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal da linguagem. (CASTELO BRANCO, 1994, p. 24).

Lembrar para não esquecer ou “esquecer para lembrar”; há, nesse processo, uma necessidade de preservação dos bens culturais para fazer caminhar a sociedade em direção ao

futuro. Dessa maneira, resgatar a memória dos escritores, a fim de publicar seus processos de criação, suas atividades intelectuais, via correspondências, seduz muitos pesquisadores. Nós, leitores, nos deparamos com dados que se entrecruzam e se intercambiam e, a cada leitura, vão se compondo em outras histórias. A isso Santiago (2002) dá seu aval com as seguintes palavras, no final do prefácio das cartas: “Esta introdução à leitura delas (das cartas) não deve ser tomada ao pé da letra. Eu as fiz estrategicamente minhas, para que você, leitor, não se amedrontasse ao querer fazê-las suas. Pela edição em livro todos temos direito sobre elas.” (SANTIAGO, 2002, p. 33). Como nos reafirma, as leituras são também particulares. Cada um que se propõe a estudar os textos das correspondências, o faz a partir de experiências e desejos próprios. Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano* (1994), diz que cada leitor, ao se deparar com o texto, “Combina os seus fragmentos e cria algo não-sabido no espaço organizado por sua capacidade de permitir uma pluralidade indefinida de significações.” (CERTEAU, 1995, p. 265).

Essa ideia do jogo leva-nos a considerar o texto “carta” em um movimento de memória, na medida em que articulamos as várias vertentes temporais: o passado em relação ao tempo de produção, o presente, construído no momento da leitura em articulação com o passado, e o futuro, quanto à sua projeção, relacionando os demais tempos. As imbricações temporais, implícitas nas leituras das correspondências, fazem-nas textos em trânsito. Apesar de terem sido publicadas respeitando uma ordem cronológica, as possibilidades de leituras são cada vez maiores, quando privilegiamos outras formas de lê-las, para além da cronologia. O rearranjo das temporalidades das narrativas não deverá ser entendido como uma forma fragmentada de analisá-las, mas como uma escolha metodológica em que tempo e “espaço” têm a mesma relevância. Com a subversão do tempo, a leitura se abre de maneira que a não linearidade nos impulsiona a cada descoberta. Isso nos é corroborado pelo conceito de História de Walter Benjamin, em que interessa o “tempo” saturado de “agora”. O processo de leitura, desintegrando a continuidade temporal, instaura uma história presentificada ou reatualizada. Podemos perceber que as cartas, a cada leitura, são como diz Maurice Halbwahs: “A história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas.” (HALBWAHS, 2006, p. 74).

Nesses termos, a memória literária do movimento modernista é construída a partir de uma imbricação das memórias individuais, da memória de um grupo e da memória de uma sociedade. À margem dos padrões dos registros históricos, as missivas representam uma forma de fazer sobreviver ao tempo: autores, artistas e suas produções. Incluímos também as revistas literárias, produzidas na época, que, por sua vez, trazem importantes publicações de

artigos, ensaios e produções artísticas. Muitas vezes, os artigos nelas publicados eram articulados pelos próprios escritores, e, de maneira muito especial, Mário de Andrade foi mediador entre estes e os redatores, como observamos nesta carta:

Carlos,
Dá-se isto: ontem me apareceu um dos redatores da *Noite* do Rio aqui em casa e além de me pedir uma entrevista pra tal propôs o seguinte: a *Noite* organiza um “Mês Modernista”. Durante um mês todos os dias o jornal publicará um artiguete de meia coluna assinado por um modernista qualquer. O artiguete poderá ser crítica, fantasia, versos, o que a gente quiser. Bem entendido: cada um terá seu dia certo da semana e escreverá pois quatro artiguetes correspondentes aos quatro dias seus do mês. [...] Os escolhidos são: Manuel Bandeira e Prudente de Moraes no Rio, eu e Sérgio Millet em São Paulo, você e o Martins de Almeida em Minas. Vale? Você compreende: o importante é tomar bem a sério a empreitada e não deixar o jornal sem o artigo no dia certo. [...] Acho que a variedade será um elemento bom de sucesso do “Mês”, mandar uma poesia, outra crítica, outra uma fantasia qualquer, outra uma historieta. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 18 de novembro de 1925, p. 159).

As publicações¹⁷ servem, da mesma forma, como fontes para construção da memória coletiva, quando nos podem ajudar a recompor e recontar a história do modernismo brasileiro. Por mais que já estudado, ainda há muitas formas de abordagem desse movimento, principalmente no que tange à construção teórica e prática, trazendo reflexões dos próprios modernistas sobre suas realizações. A partir da memória individual de cada comunicador, que registrava, nesses veículos, suas paixões e seus ideais artísticos, relemos a ação dos intelectuais nos espaços públicos. Vejamos um comentário sobre *A Revista*¹⁸:

Depois dos elogios que temos recebido, fiquei convencido de que *A Revista* vale alguma coisa. Aqui em Belo Horizonte, começamos a ser esculhambados. Que coisa gostosa! Um jornal, infelizmente pequeno, nos chamou de cretinos! Houve um outro que declarou que nós imitamos o ‘Pau-Brasil de Mário de Andrade’[...] (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p.145).

Ali, também, operavam a divulgação de acontecimentos literários e culturais, lançamento de livros, revistas, jornais, resenhas críticas, material que hoje funciona como fonte de pesquisa. Os autores faziam julgamentos críticos e resumos biográficos, tratando das publicações de toda parte do país e divulgando eventos e produções culturais:

¹⁷ A coleção “Modernismo + 90”, coordenada pelo filósofo Eduardo Jardim, foi lançada em comemoração dos 90 anos da Semana de 1922. Essa coleção é composta por 7 livros, de pontos de vista diferentes, como literatura, artes plásticas, cinema, música, política, com o objetivo de refletir sobre o legado do movimento modernista. Os livros têm um caráter ensaístico, e alguns comentam inclusive as revistas da época. Ver: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/eduardo-jardim-e-o-modernismo-90>,

¹⁸ O grupo modernista mineiro formado por Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Pedro Nava, Emílio Moura e João Alphonsus criou, em 1925, a *Revista*.

Vocês não podem e nem Rio e nem São Paulo podem fazer uma revista moderna às direitas sem ficar igrejinha como *Klaxon*. E isso é contraproducente, Carlos. Façam uma revista como *A Revista* botem bem misturado o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível. É o único meio da gente fazer do público terra-caída amazonense. E isso é que é preciso. Ele pensa que está firme no passadismo e de supetão vai indo de cambulhada, não sabe e está se acostumando com vocês. E quanto a parte de vocês afirmo que está mais interessante. Li, gozei, discuti, não fiquei de acordo com certas coisas fiquei de acordo com outras pulei de contentamento e afirmo que vocês são uns bichos. Pro Martins de Almeida já comentei isso. Continuem. Se *A Revista* morrer por falta de subsistência também não faz mal. Viveu. Eis o importante. Façam de mim o que quiserem. Sou de vocês. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 26 de agosto de 1925, p.142).

Apesar de *A Revista* ter publicado apenas três números, os exemplares são importantes fontes de pesquisa porque tiveram boa repercussão, dada a representação mineira, como comentam os dois poetas. Nesse trecho, observamos que Mário faz referência comparativa também à revista *Klaxon*, criada logo depois da Semana de Arte Moderna, com o objetivo de dar consistência e visibilidade a esse evento. Sobre ela, assinala Mário de Andrade ao enviar a Drummond a coleção completa em que publicara inclusive sob pseudônimos: “Aí vai um presente. Custou mas saiu, hein! Guarde isso como preciosidade. Estão alguns números esgotados já e por isso quando chegar o tempo dos bibliófilos neste país, e se o nosso movimento pegar como já pegou, isso fica com valor de joia.” (ANDRADE, Mário de. Ano bom¹⁹ de 1926, p. 180). Essa revista teve representantes na França, na Suíça e na Itália, conforme comenta Eduardo Jardim (2015, p. 45), na biografia de Mário de Andrade. Em vista disso, desde 1922, seus exemplares eram enviados para Paris.

Não só essas duas publicações aqui comentadas foram citadas nas cartas, mas muitas outras, como *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Revista de Antropofagia*, (1928), *Verde* (1926), *Estética* (1924) e *Festa* (1927). A história de sua produção e recepção, pois, inclui-se no movimento de narrar e lembrar constituído pela linguagem da memória, como fica comprovado neste relato de Drummond: “Distribuí *Terra Roxa* número 6 a diversos povos da cidade. Fez um escândalo silencioso. Os maiores têm medo de opinar: podem comprometer-se... É adorável.” (Itabira, agosto de 1926, p. 238). Como somos seres sociais e históricos, preocuparmo-nos com referências que representam o patrimônio cultural de qualquer época é de inteira importância, ainda mais quando se trata de uma fase importante da formação de nossa literatura.

Em referência a nomes de artistas e escritores da época, por exemplo, os registros são muitos e, também, se prestariam como fonte de buscas para diversos trabalhos com o objetivo

¹⁹ Com esta expressão Mário de Andrade datou esta carta.

de resgatar a memória de nomes de outros integrantes do movimento modernista, ainda pouco estudados como: Ronald de Carvalho, Ascânio Lopez, Eduardo Frieiro, Mário Camarinha da Silva, Álvaro Moreyra, Oliveira Viana, Adolfo Caminha, Rodolfo Teófilo, Antônio Sales, Rosário Fusco, Martins de Almeida, Oneyda Alvarenga, João Alphonsus, Djalma Andrade, Feu de Carvalho, Ribeiro Couto, Almeida Prado, Augusto Meyer, Blaise Cendrars, Álvaro Moreyra, Oliveira Viana, entre outros.

Maria Rita Kehl, em conferência na UFMG, diz que “Só se conhece o mundo através da escrita, que é, também, uma forma de “guardar o tempo”²⁰. Mesmo quando não se escreve sobre o tempo, escreve-se o tempo. Escrever é uma tentativa de prender o tempo numa página. “Quem escreve quer perdurar”. E Drummond faz perdurar os momentos através de cartas, como em 9 de dezembro de 1944:

A verdade é que gostei de ver você numa coleção definitiva, que vai confirmar sua obra no que ela tem de sólido e permanente. É um documento oficial do nosso tempo, alguma coisa que se poderá mostrar quando alguém sorrir do que foi o nosso pessoal moderno e quiser repetir a opinião negativista dos que nos xingavam, nos xingam ainda... Eu me sinto justificado nas suas obras completas; me sinto também explicado e realizado. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, 9 dezembro de 1944, p.536).

Além de perceber a divulgação de nossa literatura pelo espaço das cartas, essas publicações permitem refletir sobre nossa memória, espelhando os poetas, críticos, memorialistas, Mário e Carlos, em relação às produções de sua época, abrindo-se a novas leituras da produção e da crítica literárias. Tanto um como outro, os dois sempre tiveram interesse em perpetuar a memória. Em diversos momentos, eles se posicionam como colaboradores quanto ao registro dos trabalhos históricos. Perpetuar o passado, para aqueles que se dizem modernistas, parece algo paradoxal. Mas, pelas palavras de Mário de Andrade, o passado não é para ser copiado, nem desprezado. O texto memorialístico cumpre esse papel de reatualização da memória, seja em versos e prosa ou nas cartas e em livros.

Utilizamos de uma citação de Halbwachs para pontuar que “Embora em certos momentos suas vidas decorram em ambientes diferentes, através de cartas, descrições, ou por narrativas quando se aproximam, eles podem dar a conhecer um ao outro detalhes de circunstâncias em que se encontram [...]” (HALBWACHS, 2003, p. 51). Tudo isso nos leva à leitura da inscrição de Mário de Andrade e Carlos Drummond na cena memorialística por não deixarem perder no tempo os acontecimentos de sua época. Ao contrário, registraram

²⁰ Palavras de Maria Rita Kehl em palestra na UFMG, no dia 15 de abril de 2011, na reabertura do ciclo de conferências “Sentimentos do Mundo”.

aquilo que o tempo, em sua passagem fatal, engoliria. O aspecto histórico/cultural de suas cartas, na medida em que podem contribuir para a memória coletiva, principalmente no que diz respeito à história literária brasileira, fica à espera de reavivamento, em relatos, biografias, confissões, estórias e histórias, formando as letras “catadas” nas cartas. Isso é o que tentaremos fazer ao falar do texto carta em sua relação com a história.

3.4 Carta: o texto histórico e ideológico em suas diversas manifestações

Se eu tivesse de resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu todas as ilusões e ideias. (MENHIN, Yehudi apud HOBSBAWM, 1995, p. 12).

Quando separamos em tópicos diferentes cartas – “textos memorialísticos” e cartas – “textos históricos”, levamos em consideração algumas questões tais como: – o que estas cartas trazem de subsídios para repensarmos fatos históricos? – De que maneira, as correspondências, textos ditos “periféricos” em relação a outros registros da história, contribuem para a representação da história literária brasileira? – De que maneira as cartas trazem fatos históricos e apontam também para o caráter ideológico dos missivistas?

A época dos poetas Mário e Drummond foi de intensa atividade intelectual e política, no que tange à atmosfera efervescente de ideias e de ideais. Nesse tempo, os intelectuais participaram de modo ativo das questões políticas, culturais, literárias, e reproduziram, muitas vezes, em cartas, acontecimentos da época. Nos relatos, não só dados históricos podem ser resgatados, como seus pensamentos ideológicos, também, são pronunciados e/ou denunciados pelos discursos. Como narrativa histórica, ratifique-se, as cartas trazem, em seu bojo, o registro da história literária, o registro de fatos históricos em relação à nação, os registros de contextos políticos nacionais.

Percebemos, inclusive, que os relatos nas cartas entrelaçam-se, de forma que não podemos dispensar a análise dessas escritas como acontecimentos, oferecendo ao pesquisador elementos para reler a história. A escrita, nesse contexto, sistema articulado com os demais tipos de representação, é utilizada para registrar determinados momentos, representando um tempo e sua significação, como o processo de modernização do país. Por isso, torna-se interessante lançar um outro olhar sobre a modernidade, como acentua Doreen Massey (2008, p. 99), no capítulo “Espacializando a história da modernidade”, quando diz que a história da modernidade foi formulada a partir de uma perspectiva temporal, contada de forma linear, tendo a Europa como centro (o que já naquela época era motivo de crítica de Mário de

Andrade) e, por isso, contada simplesmente desse ponto de vista. Lançar mão de textos outros seria produtora na medida em que neles podemos encontrar elementos não narrados pela história oficial, elementos constituídos a partir de recortes da realidade, do enfrentamento do cotidiano dos agentes. Pelo lugar de enunciação de cada missivista, podemos saber muito de si e de seu meio. Silviano Santiago, no prefácio da publicação das cartas, sinaliza-nos o engajamento político de cada um dizendo que:

Desde 1921, Carlos colabora no Diário de Minas, órgão do Partido Republicano Mineiro e, em 1926, fará parte da redação. Desde 1927, Mário colabora no Diário Nacional, órgão do Partido Democrático, criado em oposição ao partido Republicano Paulista. Carlos estará associado aos tenentistas mineiros e será conduzido às trincheiras da Revolução de 30, conforme atesta o poema “Outubro 1930” incluído tardiamente em *Alguma poesia*, como a querer provar o passado de militância tenentista do poeta). Mário 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 - 31).

Um era Democrata, o outro, Republicano. Mário filiou-se ao Partido Democrata e, enquanto funcionário público, reagiu contraditoriamente aos ideais do Regime Vargas, sofrendo muito quando ocorreu a prisão de seu irmão Carlos de Moraes de Andrade, no episódio da Revolução de 30. Seu envolvimento com a ideia separatista foi tamanho que chegou a confessar: “também estou passando momentos muito dolorosos de vida, vida unânime e pessoal. [...] as eleições deslancharam em mim um desespero, um abatimento horrível, uma vontade inconfessável de suicídio.” (ANDRADE. São Paulo, 2 de maio de 1930, p. 373). O imaginário da dor o alimenta e o faz vivê-la na escrita. O ato de confessar “a vontade inconfessável de suicídio” acentua a perda da racionalidade, dando espaço para a entrega à escrita como forma de reelaborar os acontecimentos político/históricos. Do amigo, Mário recebe palavras de compreensão e solidariedade na dor:

Estou certo que você viveu todo o drama, e mais dramaticamente ainda que os outros, pois sua inteligência implacável há de ter espiado os acontecimentos, os entusiasmos, as paixões, ao passo que no grande número apenas o instinto comandava. Eu também, do meu lado, fiz o que pude. Mas apenas produzi palavras. Gostaria muito que você compreendesse o ardor que Minas pôs na luta, e que verificasse que nenhum Getúlio nos conduziu com a sua irreparável insignificância humana. O que nos moveu foi antes um grave sentimento que está no fundo de nós mesmos, um compromisso tácito e um doloroso dever. Mas essas coisas, só muito conversadas e pensadas, e agora não há tempo senão para mandar-lhe um fraterno e saudosíssimo abraço. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 10 de outubro de 1932, p. 421-422)

O drama precisa ser remexido, reconfigurado, reinventado, e isto parece ser próprio do espaço da escrita, pois em 6 de novembro de 1932, Mário escreve outra carta a Drummond, detalhando as implicações de seu posicionamento diante da Revolução Constitucionalista que irrompeu em São Paulo, em 9 de junho de 1932. Seu “espírito religioso” levou-o a viver intensamente momentos tensos, registrando-os: “E de certas modalidades do proletariado a contribuição foi formidável. Sitiantes, *chauffeurs*, criados, empregados, todos amaram sublimemente, não a Constituição, mas a guerra de São Paulo.” (São Paulo, 6 novembro 1932, p. 425). Esse comentário foi tecido em carta a Drummond, quando se refere de forma passional a esse fato:

A Revolução foi um crime hediondo. Que era um crime eu vi perfeitamente desde a amanhã de 10 de julho, quando me levantei [...] Inicialmente eu julgava crime porque detesto qualquer militarismo, renego qualquer guerra. No caso particular de São Paulo o crime era duplo: porque havia a vadiação desses militares estranhos à terra, mas que a sabendo pela sua importância o coração mais sensível do Brasil, a escolhiam pela terceira vez pra campo de guerra, por ser econômica e internacionalmente o golpe direto no Governo Central. (ANDRADE, São Paulo, 6 de novembro de 1932, p. 424).

A Revolução de 32 foi um marco na história brasileira pela luta na preservação das ideias democráticas e pela manutenção do Estado de Direito. Consequência do golpe de Estado, em 1930, impetrado por Getúlio Vargas, o levante paulista decorreu da insatisfação do povo, e a favor de reestabelecer a ordem, comprometida pelos desmandos e autoritarismo de Getúlio Vargas. Nas manifestações de oposição ao governo Vargas, não só autoridades, mas também a Faculdade de Direito de São Paulo, os artistas, os intelectuais e o povo paulista aderiram ao movimento revolucionário:

Assim, eu via desde as primeiras horas da segunda-feira, esgotado o dia de surpresa coletiva, a unanimidade paulista se lançar apaixonadamente na guerra. Passei uns três dias ainda de puro amesquinamento. Numa revolta interior danadíssima, incapaz de tomar parte ativa, revoltado, chocado, indignado. Todas as liberdades proibidas, todas as independências castigadas. Entre constitucionalismo e ditadura, principalmente esta ditadura do Brasil, era fácil torcer. Em tese. Mas não era mais possível a São Paulo permitir qualquer independência de opinião. Quem não era constitucionalista, e era comunista, era miguelista, era ditatorial: pra São Paulo era mais um traidor infame, um covarde etc. E isso me revoltava. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 6 de novembro de 1932, p. 426).

A Revolução de 32 foi tomando proporções tais que cada um participava da maneira que podia. Comenta Mário:

Eu nunca amei São Paulo nem o Brasil mais do que a Cochinchina. Quando Tristão de Athaíde uma feita escreveu que me faltava totalmente o senso político da pátria, me ri. [...] Não me faltara o senso político de pátria, mas já o ultrapassara. Meu mano já partia pras trincheiras. Minha casa eu mesmo incitara, desde a segunda-feira, aos trabalhos femininos de retaguarda. Meus amigos todos abdicando de qualquer diletantismo, imersos nos vários trabalhos de guerra. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 6 de novembro de 1932, p.426).

Sua família chegou a fazer doações de ouro e peças em prata “Para o bem de São Paulo”, movimento para sustentar a Revolução.²¹ Mário, nessa mesma carta, relata que:

No fim duns cinco dias já não podia mais. Tomei a resolução desesperadamente cínica: me vender. Por mim, com o meu nome, mesmo agora que amo consangüineamente minha terra e meus paulistas, e o Brasil é pra mim apenas um fantasma indesejável que quase me repugna, de que tenho às vezes rancor, mesmo agora, um certo equilíbrio do ser, uma certa humanidade remanescente (e que espero me salvará...) jamais eu me permitiria dar o meu nome e minha personalidade em proveito de guerra, de crime. Tanto assim que a única coisa publicada com meu nome durante a revolução foi um “Folclore da Constituição”, ajuntando coisa que... os outros é que faziam ou falavam. Pois eu vendia a São Paulo a parte objetiva, a parte prática de mim. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 6 de novembro de 1932, p. 426).

Os paulistas apoiaram a Revolução de 1932, por se sentirem enganados por Vargas, que estava praticando um governo totalitário e antidemocrático. Há controvérsias a esse respeito. Uns chegam a afirmar que, na realidade, os paulistas estavam revoltosos porque tinham perdido o cargo da presidência e que apoiavam o comunismo, querendo assim separar-se do Brasil. Outros afirmam que isso foi apenas um boato espalhado pelo governo para que os outros Estados não os apoiassem.

Drummond, por sua vez, envolveu-se na Revolução de 30 de forma tímida, sem muita paixão como acontecera com Mário. Nessa época – 1930 - 1932, Drummond trabalhava como Chefe de Gabinete do Secretário do Interior do Estado de Minas Gerais, Gustavo Capanema, político que acompanhou também, como secretário particular, quando Capanema exerceu a interventoria do estado em 1933 e como chefe de gabinete em seu exercício do ministério de 1934 a 1945. Foi esta “filiação” que, talvez, o tenha levado a ficar do lado de Capanema na Revolução de 30, movimento que depôs o presidente Washington Luís para a entrada de Getúlio Vargas.

Em relação à Revolução Constitucionalista, quando os paulistas organizaram um movimento de oposição ao Presidente Vargas, novamente os dois poetas ficaram em lados opostos, pois Carlos Drummond permaneceu fiel a Capanema, em defesa das forças nacionais. Com participação discreta, Drummond escreve ao amigo, justificando-se:

²¹ Nota explicativa da publicação das cartas, p. 429.

Estou certo que você viveu todo o drama, e mais dramaticamente ainda que os outros, pois sua inteligência implacável há de ter espiado os acontecimentos, os entusiasmos, as paixões, ao passo que no grande número apenas o instinto comandava. Eu também, do meu lado, fiz o que pude. Mas apenas produzi palavras. Gostaria muito que você compreendesse o ardor que Minas pôs na luta, e que verificasse que nenhum Getúlio nos conduziu com sua irreparável insignificância humana. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 10 de outubro de 1932, p. 421-422).

Também no poema “Outubro 1930”, de *Alguma Poesia*, Drummond escreve suas sensações em relação à revolução: “Suores misturados/ no silêncio noturno./ O companheiro ronca./ O ruído igual/ dos tiros e o silêncio/ na sala onde os corpos/ são coisas escuras.” O posicionamento político de Drummond, contrário à ditadura, ficou, no entanto, mais claramente registrado em *O observador no escritório*. Nesse livro, composto como diário, ao qual podemos recorrer para entender a ambiguidade de seu posicionamento político, em decorrência dos conturbados anos 30, os textos explicitam o movimento do poeta mineiro em relação aos movimentos oposicionistas. Dizendo-se “o observador no escritório, posicionamento criticado por Mário, Drummond indaga em nota desta publicação: “Por que se escrevem diários?” E logo a seguir explica que o político ou qualquer “homem de ação” deveriam se empenhar “em manter registro continuado de fatos e conversações que possam justificá-los no futuro, se tiverem em conta o julgamento histórico. Neste caso, o diário valerá como documento de arquivo.” (ANDRADE, Carlos Drummond, 1985, p. 3).

Drummond, mais tarde, reafirma ser um “animal político”, mas diz não pretender nenhuma “militância partidária”. Confessa advogar as ideais socialistas, mas acredita que o engajamento anularia sua liberdade. “Nunca pertencerei a um partido, isto eu já decidi. Resta o problema da ação política em bases individualistas, como pretende a minha natureza. Há uma contradição insolúvel entre minhas idéias ou o que suponho minhas idéias.” (12 de abril de 1945 s/p. In. ANDRADE, Carlos Drummond, 1985).

Talvez Drummond tenha preferido, de fato, se manter mais recolhido, evitando derrotas ou decepções, de quem se entrega à militância, como aconteceu com Mário:

Você, Carlos, perdoe um ser 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. Não meço conseqüências, não tenho doutrinas, apenas continuo entregue a unanimidade, apaixonadamente entregue. E a nossa unanimidade está por completo ausente do Brasil. E a História, o passado, o presente, ajuda bem essa desilusão e esse esclarecimento da unanimidade. O próprio espírito meu se derrete no fulgor em que vivemos. Me desinteressei por completo de mim. Às vezes, quando estou sozinho, me dói fundo o abandono das liberdades passadas e do equilíbrio. Mas isso é raro, e nem tenho vontade de lastimar o que atualmente sou. Jamais me faltou o instinto de solidariedade. Agora falta, abatido por solidariedade mais precária. Porém mais

imediate: a solidariedade paulista, que compensa tudo, me desfaz numa unanimidade vermelha e inventa a raça. Dá uma satisfação, dá uma separação tamanha na gente se sentir paulista, não, você não pode imaginar, é um egoísmo fulgurante. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 6 de novembro de 1932, p. 428).

Fato é que, no discurso de Mário, parece haver um ressentimento, desvirtuando seu nacionalismo em relação ao Brasil, levando-o a confessar: “[...] amo consangüineamente minha terra e meus paulistas, e o Brasil é pra mim apenas um fantasma indesejável [...]” (ANDRADE, p. 426). Apesar de já prever a derrota de seus ideais comunistas, aludidos na expressão, “numa unanimidade vermelha”, Mário confessa sua simpatia pelo comunismo, não de forma direta, mas nas entrelinhas de seu discurso, até mesmo porque não havia liberdade de expressão nesse período. Nesse contexto, a dor já lhe desponta também por causa da instalada privação “das liberdades”. Talvez isso explique, inclusive, uma escassa correspondência entre os dois, “Castor e Pólux”, como os personagens Machadianos, o Democrata e o Republicano, em 1932, retomada 15 meses depois, em 23 de novembro de 1933. Depois de receber a 2ª. Edição do Compêndio de História da Música, Drummond aproveita para lhe escrever afetosamente: “Acordo de um sono de meses...” (30 de novembro de 1933, p. 430). E a troca de mensagens é retomada sempre mediada pela discussão literária ou pelos assuntos práticos relativos aos cargos públicos ocupados por ambos. Processo histórico, político e ideológico; individual e social, privado e público, a um só tempo, configurando-se nas cartas como processo discursivo de múltiplas instâncias.

Quando trabalhou no Departamento de Cultura de São Paulo²², por exemplo, Mário valorizou a relação entre arte e história, trazendo sua experiência pessoal para a ideia de criar museus, nos quais deveriam ser conjugados o passado e o presente, na apresentação de “elementos arqueológicos, folclóricos, históricos e artísticos, como também áreas em que a natureza e a indústria se fizessem presentes.” (REIS, 2014, p. 66). O passado e o presente, ocupando o mesmo espaço, exibiriam a articulação desses tempos, na relação entre a arte e o processo histórico. Podemos notar que, para Mário, os elementos históricos tornavam-se vivos ao serem retomados como elementos artísticos. Podemos notar, também, o intelectual como construtor de bens simbólicos para a nação, quando articula seus anseios por práticas coletivas, nos campos da história e da cultura. E foi com esse mesmo pensamento que trabalhou apaixonadamente na elaboração do anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio

²² Em 1935, Mário de Andrade foi convidado para trabalhar no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, no então governo de estado Armando Sales de Oliveira. Posteriormente, Armando Sales de Oliveira seria candidato à Presidência da República na eleição de 1939. Mas a história tomou outros rumos e, no final de 1937, com o Estado Novo, Getúlio colocou um interventor em São Paulo e o grupo de Mário de Andrade foi afastado da chefia do Departamento.

Histórico e Artístico Nacional, como se vê em carta endereçada a Drummond já como secretário de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde Pública:

Carlos

Peço a você comunicar ao Capanema que estou trabalhando sempre no que ele me pediu. Mas você deve bem imaginar que não tenho quase tempo, além do que o caso exige de reflexão pra que saia um organismo bastante completo ou pelo menos regularmente completo. De resto o caso me apaixonou. Se é certo que quase tudo me apaixona, isso me apaixonou particularmente. Xi! se se realizarem pelo menos três quartos do que estou sonhando estes dias, palavra que será uma boniteza. Ciao. Espero em abril dar um pulinho de dois dias aí no Rio. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 8 de março de 1936, p. 448).

Esse documento continha argumentos usados nas discussões sobre a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que foi assinado em 30 de novembro de 1937. Pelo tom da carta citada, podemos perceber o quanto Mário exerceu essa tarefa com prazer, pois sabia, além de tudo, que se esse projeto vingasse, como vingou, ele estaria inscrevendo oficialmente seu nome na luta a favor da cultura. Nessa ação, percebemos o caráter do artista/historiador, Mário de Andrade, agente no espaço público da cultura e da história. Essa oportunidade, concedida pelo então Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, veio ao encontro de seus anseios de despertar o brasileiro para o reconhecimento da nação, o que o levou a ser grato ao Ministro: “Quanto a agradecer ao Capanema, isso farei pessoalmente na semana que vem. Vou pro Rio, convertido em amaseca de missão, levando três artistas que a Municipalidade de São Paulo manda ao Rio, para a inauguração maçônica²³ da Rádio Tupi.” (ANDRADE, São Paulo, 19 de setembro de 1935, p. 443).

Posteriormente, trabalhou, também, com o mesmo gosto, na criação do *Dicionário e Enciclopédia do Instituto do Livro*. Em suas palavras, lugar que “me agrada bem mais, porque não estarei em muito grande evidência e poderei um bocado mais refazer o meu jardim.” (ANDRADE, Mário de. 15 de junho de 1938, p. 462). Porém, Mário conseguiu elaborar apenas a letra A, não pela falta de empenho e dedicação. O projeto era extremamente grande e o tempo não lhe permitiu, até mesmo por ter tido uma morte prematura, vivendo apenas 52 anos. O tempo sempre lhe foi crucial, porque tinha muitas ideias e dedicava-se a vários projetos simultâneos. Tanto que seu amor e dedicação ao trabalho sempre foram reconhecidos e admirados: “Você está sempre nos dando um exemplo digno e apaixonante. Perdido nas trevas do meu individualismo e da minha inabilidade social irremediável, eu ponho todas as

²³ Mário de Andrade faz referência ao fato de a *Rádio Tupi* do Rio ser inaugurada com “mensagem sonora do físico Guglielmo Marconi, transmitida da Itália.” (Nota explicativa FROTA, 2002, p. 444).

esperanças e certezas em você.” (DRUMMOND, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1936, p. 458). Estas palavras vieram enquanto Mário trabalhava no conservatório também em um projeto nacionalista, ligado à música:

Não sei a quem me dirigir, imaginei que devia ser ao Ministério da Educação e você me saltou na vista, sem os oficialmente. Você saberá me dizer se existe o Hino Nacional *legalizado* pra coro 1º quatro vozes mistas, 2º só pra vozes masculinas 3º só pra vozes femininas, 4º pra três vozes iguais, 5º pra duas vozes iguais, 6º pra crianças até 12 anos? Se houver e for tudo pertencente a esse Ministério, você podia me enviar uma cópia de cada? É pros meus corais e crilada do Departamento. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 7 de outubro de 1936, p. 457).

Nessa época, com acesso a esse tipo de informação, graças ao cargo que ocupava, Drummond lhe responde em carta que não havia nenhum “Hino Nacional legalizado”, somente um arranjo de Villa-Lobos, para duas vozes, dando-lhe liberdade para levar adiante sua ideia. Essa “ação” também aponta para as construções conceituais do músico/artista/historiador, Mário, em sua versatilidade, reconhecendo no moderno a oportunidade histórica de mudança contínua, entendendo a tradição como algo que pode ser relido. Ao criar um novo arranjo para o Hino Nacional, Mário mostra o seu lado inovador e a forma como o concebe: sempre como um arqueólogo, mas não estudando o passado inerte no seu tempo, e sim trazendo-o para o presente. Isso foi ratificado no *Prefácio Interessantíssimo*: “O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar as lições do passado.” (ANDRADE, 1974, p. 26). Nesse trabalho, observamos o Mário nacionalista, na tentativa de inserir a música no movimento modernista.²⁴ O músico aqui consubstancia ideias, linguagens, conhecimentos da arte, conhecimento da sociedade e de seu tempo, para fazer um novo “arranjo”, seja na literatura, na poesia ou na música. E foi sempre por meio desses diálogos que construiu sua obra. Dada a importância que atribuía a essas pequenas e significativas ações para o estudo da cultura nacional, Mário se interessou também pelos registros históricos das artes plásticas e estudou as obras do Aleijadinho. Nessa empreitada, escreveu a Drummond:

Procurei o famoso Feu de Carvalho, guardião das tradições mineiras, e ele – que não tinha recebido sua carta - não me informou nicles, a não ser que há duas igrejas das Mercês em Ouro Preto, e que a de São Francisco foi construída em 88! Só isso para um homem que tem o arquivo público mineiro nas mãos![...] Acabei verificando que não havia nada, e que a tradição em Minas é uma blague (como eu já suspeitava, aliás). (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 22 de outubro de 1928, p. 341).

²⁴ Com referência ao músico Mário de Andrade em diálogo com o seu contemporâneo Villa-Lobos, com o objetivo de contar a história da música brasileira, conferindo à música o estatuto de representação da nação, leia livro editado por SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Ao interessar-se pela obra de Aleijadinho, em Minas, iniciou um estudo que resultou em publicação de um artigo em 1929. Com sua característica também de historiador, Mário descobre “que o barroco mineiro é realmente o primeiro grande momento de criatividade artística do Brasil, a música figurando em posição de relevo ao lado da literatura e das artes plásticas [...]” (IGLESIAS, 2009, p. 238). Com esses registros, consubstanciou em si ideias, valores, linguagens, visões de mundo em relação à sociedade de seu tempo. E é com elas que trabalhou o discurso de suas cartas, redesenhando a história, quando valoriza o folclore, os ditos e a música popular, valoriza também as mais variadas culturas do país, descobertas durante sua viagem pelo Norte, Nordeste, Minas e pelo Sul.

Isso nos leva a refletir sobre o limite fronteiro do texto carta com o texto histórico, pois além dos registros de “ações” historicamente datados, há nesses discursos pontos constelares que vão reafirmando tomadas de posição quanto à importância dada a esse momento de redescoberta da nação. Ao defender suas ideias no espaço privado/público das cartas deixa entrever o engajamento social do intelectual em seu papel político. Todas essas construções de sentidos são possíveis a partir da articulação de enunciações que marcam os discursos historicamente construídos.

Os missivistas, Mário e Drummond, assim como outros, usaram do espaço da escrita epistolar para descrever a memória “esquecida” na cena cultural. Seja ela ligada a uma sociedade, seja ligada a um indivíduo. Uma vez que registros outros, como estamos tentando mostrar, são trazidos para o espaço público, estes vão sendo reelaborados de forma que levam ao reconhecimento de traços culturais, voltando nossos olhos para outras formas de pensar o Brasil. Há nesse jogo um certo desmanche dos registros hegemônicos, ao reconhecer as diversas culturas dos diversos “brasis”, como preconizou Mário de Andrade, evidenciando a configuração de identidades múltiplas, fato negligenciado na época.

Assim, o patrimônio dos núcleos sociais, índio, negro, mulato, caboclo, cafuzo ou migrante, que compõem a híbrida sociedade brasileira, ficou esquecido em um Brasil com a ilusão de “formação única”. Foi contra esse discurso que Mário lutou historicamente na tentativa de mudar um conceito já instituído. Sobre esse tipo de posicionamento político, Arendt (1997), no livro *Entre o passado e o futuro*, aborda como a história pode articular o passado com a “ação política” no presente. A teórica acentua a importância dos registros dos homens para que se possa perpetuar a existência, “após o curto período de vida dos mortais” (ARENDT, 1997, p. 285). O resgate de sua história, para a autora, leva o homem a encontrar um sentido para sua existência, quando coloca em diálogo o passado e o futuro, mediado pelo presente. Na linguagem, articulando tempos, o homem encontra, na ação do presente, os

valores que irão orientar as gerações futuras, pois o lugar da memória é repleto de experiências que orientam suas ações. O espaço da memória é o lugar por excelência de histórias múltiplas (MASSEY, 2008). No resgate das experiências do passado, consideramos a complexa e contraditória miscigenação da sociedade brasileira, sem negá-la. Essas características, também na sua formação sociopolítica e cultural, começam a ser resgatadas por meio de agentes culturais como Mário de Andrade que nos alertou para o multiculturalismo, como aponta hoje Silviano Santiago (2002):

A publicação póstuma da correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade põe abaixo o “para tí”. Por várias razões. Nomeemos três. Primeira, em virtude da eminência atingida pela obra dos dois Andrades no campo da estética literária. Segunda, em virtude da importância social e política de Carlos e Mário no seu tempo. Terceira, em virtude da curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias, mesmo sabendo que, se ela pode se entremostar na leitura, permanece, no entanto, escondida e absoluta em cada texto por mais diverso, frio ou incandescente que seja ele. (SANTIAGO, 2002, p. 9).

As publicações póstumas serviram para que as correspondências adquirissem o estatuto histórico dos acontecimentos amadurecidos pelo tempo. Os fatos, recuperados pelo espaço das cartas, não adquirem aqui estatuto de verdade, mas suscitam leituras possíveis. A leitura em movimento traz a multiplicidade, a mistura dos fragmentos, que nos oferece não uma narrativa linear, mas uma proliferação de histórias.

Entre os registros estão elementos que podem traçar a historiografia literária brasileira. A partir do posicionamento político social, gerado pelo amor incondicional à literatura e ao Brasil, Mário cultivou esses sentimentos através de dedicação “religiosa”, como gostava de definir. Esse verbete, tão utilizado em várias cartas, está metaforizado na imagem da “moça negra”, dançando no carnaval do Rio: “Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é o caso que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram.” (São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 50). A palavra religião, nesse caso, apresenta o sentido de se dedicar àquilo que faz. Indica o estado de completa entrega à arte, ao mesmo tempo pessoal e social. Assemelha-se ao conjunto de ações, congregadas a uma atividade prática. Atividade que o fazia viver com religiosidade todos os acontecimentos, ligados à literatura ou não. Inclusive, a tudo Mário devotou uma leitura cultural/política. E, por isso, as classes subalternas atraíam seu olhar de maneira considerável.

Nos lapsos da escrita das cartas, muitas outras passagens que podem ser resgatadas como registros históricos não foram citadas, não por considerá-las menos importantes, muito

pelo contrário. Porém, como nosso enfoque é discutir aqui o texto “carta” em seus desdobramentos, os argumentos acima já nos são suficientes. Ratificamos que é pela relação de um “eu” com o mundo exterior, com seu interlocutor, ambos “criadores” da história, nesse caso via correspondências, que os encontros, desencontros, conflitos a serem representados em escrita histórica/cultural ficam evidenciados. “Criação e história, texto/contexto, autor/leitor” (COMPAGNON, 2009, p. 18), elementos que se manifestam sem desconsiderar a tensão entre eles, revelam a importância de tais estudos para a área de historiografia e cultura historiográfica, compreendendo-os a partir do estabelecimento do diálogo de representações culturais. A perspectiva do texto “cartas”, repleto de fontes históricas e bibliográficas, leva-nos a fazer como os missivistas: observar os fatos históricos como elementos que se dão a ler, e que impulsionam o homem, constituindo-o, modificando-o, transformando-o. O homem de forma dialética constrói e é construído, cria e é recriado no curso de relações sociais estabelecidas historicamente. A articulação recíproca que se estabelece entre os planos da memória e da história, de certa forma está relacionada ao plano ideológico dos dois poetas. Novas construções contaram muito com as relações que estabeleceram um com o outro, como confidencia Drummond:

Mas não posso fugir a uma quase confidência, depois dessa digressão confusa e atrapalhada. É a seguinte: 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 a 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, Carlos. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1942, p. 475).

Suas correspondências, além de permitirem uma reflexão sobre o gênero “cartas”, contribuem, também, para uma releitura dessa produção ao longo da história, assim como para perceber o discurso ideológico nelas veiculado. Assim, a tentativa de compreender o texto carta como um gênero específico perde-se quando percebemos o discurso fronteiro que nele se configura. O discurso epistolar, podemos afirmar, é itinerante e transita facilmente entre vários discursos. Nas cartas de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, na medida em que os missivistas falam de si e do outro, registrando memórias e histórias, também fazem história. O “fazer história” se estende não só ao discurso sobre a língua “brasileira” (estudo bastante atual) e também ao trabalho de feitura literária, estetizando a escrita das correspondências. O exercício com a linguagem perpassa o diálogo entre os poetas. Nesse movimento, esse texto desliza para o caráter metaliterário de seus escritos, quando a

plasticidade desse gênero nos leva a perceber que a estética ali não é somente comentada ou teorizada, mas também exercida. Nesse diapasão, a questão do texto carta como escrita metaliterária é o assunto do próximo capítulo.

4 MÁRIO E CARLOS EM DIÁLOGO COM A LITERATURA: PERCEPÇÕES ESTÉTICAS NAS/DAS CORRESPONDÊNCIAS

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. (ANDRADE, Mário de, 1974, p. 18).

Tenho sempre, diante de um livro novo de você, um surto criador. Fico pensando que diabo de novas coisas admiráveis você foi descobrir pra gente, pra dar sustância, coragem, entusiasmo à preguiça da gente. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 7 de fevereiro de 1927, p. 268).

4.1 Carta: o espaço público e a crítica literária

Como vimos no capítulo III, a hibridização, na configuração do gênero “epistolar”, põe em questão a natureza da carta também enquanto texto literário. Interessa-nos, neste capítulo, discutir a crítica literária e a presença de elementos estéticos nas correspondências de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. As cartas orientaram as produções literárias e se prestaram à crítica cultural, artística, e a atitude estética parece ter o propósito de levar para a cadeia enunciativa uma tendência artística que se instaurava, o que as tornam projetos literários, enquanto ação de autorreferencialidade. Além de apontar, como nos mostra Moraes (2015), que “o empenho na divulgação de um projeto estético, as divergências entre grupos e os comentários sobre a produção literária e artística contemporâneas aos diálogos contribuem para que se possa compreender a cena literária”. (MORAES, 2015, p. 117). Isto é, a própria escrita das cartas na relação dialogizada com outras linguagens, como a linguagem literária, ensaística ou poética, estiliza o discurso das cartas e funciona como um metatexto, fazendo referência ao movimento artístico do tempo em que foram escritas.

Sobre a questão do gênero literário, nas cartas, lembremos Eagleton, em *Teoria da literatura*, no capítulo *O que é literatura*, quando afirma que “Não existe uma essência da literatura. Qualquer fragmento de escrita pode ser lido ‘não-pragmaticamente’, se é isso o que significa ler um texto como literatura, assim como qualquer escrito pode ser lido ‘poeticamente’”. (EAGLETON, 2001, p.12). Um texto não fica fechado em sua forma e ganha vida no momento da leitura. Leitor e texto interagem e, nessa interação, o lido pode ser resignificado, como exemplificamos abaixo:

São três horas duma noite incrível de fazenda. Estou numa agitação inconcebível, acordei de repente assustado, sem razão, o ar sufoca semiquente, uns barulhos esquisitos lá fora, uma buzina ao longe que não pode ser de caçador, venta baixinho. Sei que meu tio também não dorme nem a mulher dele. Barulhos espaçados na casa, fora de casa... Enfim uma dessas noites espantosas em que a natureza adquire uma *humanidade*, não sei bem se humanidade, um mistério, uma angústia que atinge a gente e fica-se em plena feitiçaria, com medo. Procurei pensar em prazeres sensuais, não adiantou. Pensar noutras coisas não consigo direito. Nada me prende a não ser gozar este estado assombrado. Mas já me fatigou e estou fatigadíssimo. Disfarço principiando esta carta, afinal! (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930).

O trecho, retirado de uma carta escrita por Mário, enquanto esteve em uma fazenda da família, e dirigida a Drummond, faz menção à ideia de que “É o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva.” (CANDIDO, 2010, p. 22). No trecho referido, se desconsiderarmos as instâncias discursivas, quem fala, o que fala, como fala, poderemos dizer que se trata do início de um romance. Qualquer leitor que se deparasse com essa escrita de forma descontextualizada afirmaria ser o recorte de um texto especificamente literário. A partir dessas afirmativas, podemos considerar que mais do que uma escrita inovadora, as cartas materializam um processo de linguagem entre as fronteiras dos depoimentos, marcadamente referenciais, e dos elementos estéticos. Mas, como podemos definir o literário e o não literário? Essa classificação estaria apenas na poeticidade das palavras e no estatuto da verdade?

Para este estudo, estamos considerando como literário o trabalho estético do texto epistolar, à medida que os relatos também tangenciam a ficcionalização dos fatos. Nisso tratamos da complexidade do estatuto de verdade, existente em qualquer forma de narrar. Segundo Rancière, os saberes também constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens. (RANCIÈRE, 2009, p.59). Quando fatos são relatados para outrem, ao mesmo tempo, são recortados, interpretados, representados. A saída desses dilemas estaria em considerar, como Bessière, que a “arte não é encarnação de alguma verdade, mas a expressão de sua verdade precisamente singular.” (1999, p. 14). Completando seu pensamento, o autor diz que “A literatura é um jogo, mas há uma pertinência do jogo, que nos faz retonar à literatura, à estética, à crítica. (BESSIÈRE, 1999, p. 16). A literariedade da obra leva-nos a compreender o “*parti pris* do autor”, isto é, a reorganização das palavras, das ações, das formas, determinadas por outras organizações. O autor fala também sobre os dilemas da crítica literária que são o determinismo cultural radical e a preservação do direito da literatura *per se*. Para completar a reflexão, Bessière retoma Aristóteles dizendo que “a poética e a obra só podem se conceber como um jogo de contradição face ao simbólico e aos dados culturais que elas recuperam.” (BESSIÈRE, 1999, p.17). Afirma ainda que a linguagem e a cultura

caminham juntas, não sendo possível estar fora delas. Logo, o texto que tangencia a literatura seria expressão de sua própria verdade.

Alargando esses conceitos, podemos dizer que só poderíamos fazer julgamento de valor sobre a verdade ou não verdade na escrita, fosse ela de qualquer natureza, se considerássemos o interior da própria escrita, isto é, por meio da maneira como queremos ler os textos. Porém, podemos afirmar que a plasticidade nas cartas é assim considerada pelo aspecto subjetivo do “prazer estético”, diante de trechos em que o missivista faz uso do trabalho com a linguagem, intencional ou não. Isso estaria na percepção do leitor e na maneira como o leitor articula os elementos do texto. A partir de experiências de leituras, o leitor lê a seu modo, com base em sua bagagem social e cultural, de acordo com seus saberes e “interesses”. Isso acentua a importância do papel do leitor na construção do texto. Mesmo que alguns teóricos já tenham falado sobre a questão do pacto da leitura, estabelecido pelo autor, isso não deslegitima a leitura aqui proposta, já que há, nas cartas, passagens em que os missivistas parecem saber que, algum dia, assim seriam lidas como texto literário.

A relação autor/obra/leitor, a propósito do reconhecimento do papel do leitor como construtor do texto, surge, na década de 1960, em Heidelberg, nos estudos sobre a *Estética da Recepção* e continua tendo adeptos até chegar à máxima, defendida hoje de que o leitor também é construtor do texto. No âmbito dessa teoria, o texto perde autonomia para ganhar outras perspectivas de leitura. Segundo afirma Regina Zilberman, “o leitor é encarado como o principal elo do processo literário” (ZILBERMAN, 1989, p. 6), pois a questão da leitura, quanto ao teor estético, está diretamente ligada à recepção.

Melhor argumento para essa leitura está nas palavras de Moraes (2015): “A Crítica Genética vem cuidando em explorar esse ‘canteiro de obras’, buscando a configuração de um ideal estético, quando examina a lógica dos processos da criação a partir de elementos caoticamente dispersos na correspondência de um escritor.” (MORAES, 2015, p. 117). Esse argumento talvez bastasse para justificarmos o estudo das cartas, em seu tangenciamento com a literatura. A despeito de parecer subjetiva, esta forma de as ler encontra correspondência em teorias desenvolvidas também por Eagleton (2001), que confere importância ao receptor e à recepção, às expectativas e às necessidades circunstanciais do momento da leitura, comprovando que o texto é lido de formas diferentes por leitores e tempos diferentes. O autor polemiza essa premissa questionando: “O fato de a literatura ser a escrita ‘criativa’ ou ‘imaginativa’ implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação?” (EAGLETON, 2001, p.2). Para Eagleton, qualquer fragmento de texto pode ser lido “não pragmaticamente” e ser interpretado como literatura.

Bessière (1999) também, no capítulo “Crítica Contemporânea e Pertinência da Literatura face aos Limites Culturais da Literatura”, postula que definir literatura resulta quase sempre em um nominalismo, uma vez que não existiria “literatura dizível senão de acordo com dados específicos, relacionados aos elementos históricos, culturais, que permitem precisar as condições linguísticas, poéticas, estéticas.” (BESSIÈRE, 1999, p. 11). Diz ainda que os estudos culturais ampliaram a maneira de ler os textos, defendendo uma reflexão ampla, não homogênea, sobre o conceito de literatura que teria ficado, por muito tempo, ligado ao pensamento de uma tradição literária, artística ocidental.

Sobre o debate, entre os estudos literários e os estudos culturais, o teórico lembra a maneira constante de tramar a literatura ao que ela não é, e ao lugar de alguma verdade. Diz o autor:

A natureza do jogo reflexivo que é engajado quando se declara o primado da cultura não é precisa. A falta deste registro de precisão não é surpreendente, visto que o pensamento deste primado da cultura é somente o reverso do pensamento do primado da literatura. (BESSIÈRE, 1999, p.18).

Bessière, ainda nesse estudo, diz que tudo isso explica o fim das vanguardas literárias e a dificuldade que a literatura tem de se situar. De acordo com o autor, para tentar resolver essas “aporias” é preciso lembrar que “... a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que ela despende”. A singularidade estaria no fato de que “estas verdades não são dadas em nenhuma parte senão na arte. [...] a razão pela qual a arte educa não é outra senão sua existência. Trata-se somente de encontrar esta existência.” (BADIOU apud Bessière, 1999, p. 18-19). A questão do conceito de literatura seria insolúvel, por causa de suas contradições, pela forma de sua apresentação e pela problemática de suas funções. O autor termina o capítulo, “Equívocos da crítica contemporânea”, falando ainda sobre a questão da literariedade:

o jogo da pertinência da representação, da aparência, indissociáveis da pertinência, acompanha exemplarmente a comunicação discursiva; aquela que sabe que a literariedade da comunicação discursiva se torna uma exceção – literariedade quer dizer que o discurso se lê, se compreende palavra por palavra, e que esta compreensão corresponde a um jogo de pertinência. (BESSIÈRE, 1999, p. 20).

A literariedade, dessa maneira, seria o jogo que se encontra dentro do discurso literário e que se abre a leituras. Para o autor, perceber esse jogo seria compreender a sua “pertinência” e, principalmente, a sua capacidade de representar. Talvez possamos admitir que a palavra-

chave, ao definir o que é literatura, seja o “jogo”, em todas as suas variantes. “Jogo”, em sua etimologia latina, *jocāre*, ou *jocāri*, significa jogral. Na Idade Média, essa palavra significou trovador ou intérprete de poemas e canções de caráter épico, romântico ou dramático. (CUNHA, 1982, p. 456). Mas, também, vem do termo “*jocus*” que significa gracejo, brincadeira, divertimento, o que implica sempre uma atividade física ou intelectual. A expressão “Jogos de linguagem” considera que, em um jogo, há sempre uma contrapartida, um desafio a ser vencido.

Por várias vezes, durante a leitura das cartas, tivemos a sensação de que estávamos diante do desafio de definir onde começa a escrita literária diferindo da não-literária. Os enunciados, no entanto, parecem escapar das definições, diante da forma como estão dispostos, partilhando características entre si, incluindo, entre elas, as da própria literatura. Tomando a escrita das cartas como “jogos cooperativos”, acentuamos a proposta da troca das correspondências, quando o objetivo é o encontro com o outro por meio da escrita, reforçando a confiança em si mesmo e nos outros. Ressaltamos que cooperação não significa concordância, mas sim troca de experiências e pontos de vista. Nesse sentido, o “ganhar ou perder” não é o objetivo, mas importante é o processo como forma de colaboração quanto à atividade de crítica literária. Inclui-se nessa forma de colaboração outra que deveria se travar entre o escritor e seu leitor, como aquela que Mário cobra de Drummond e Bandeira, como a superação do individualismo a que chama “sobrerrealismo”.

Seu livro é excessivamente individualista. Há uma exasperação egocêntrica enorme nele. Está claro que isso não diminui em nada os valores do seu lirismo. Diminuem a meu ver os valores edificantes utilitários de sua poesia. Você e o Manuel Bandeira se equiparam inteiramente nisso. A sociedade, a humanidade, a nacionalidade funcionam pra vocês em relação a vocês e não vocês em relação a elas. Não é um defeito permanente, como se vê. É uma questão de época que me faz censurar o excessivo individualismo de *Alguma poesia* e de *Libertinagem*. Acho que vocês podem dar um passo a mais e cair nalgum sobrerrealismo que acho que já está além do individualismo. (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930, p. 386-387).

A ideia de “sobrerrealismo” está, logo a seguir, explicada nessa carta. O autor o define como seu modo de fazer poesia, utilizando um “lirismo absoluto, quase automático e sobrerrealista, intelectualmente incompreensível, ou melhor, paralógico”. (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930, p.385). Mais à frente diz que, nesse processo, “o lirismo se separa do individualismo, e pela sua própria vagueza se torna mais humano e mais geral.” (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930, p.389). Vale lembrar que em seu livro, *A escrava que não é Isaura* (2015), ele discorre sobre as tendências da poesia Moderna

e defende uma arte que parte do pensamento desordenado, vindo de um fluxo do subconsciente cujo entendimento será construído pelo leitor. Na opinião de Mário de Andrade, Drummond ainda exercia a estética de uma poesia muito voltada para si próprio. Em *Alguma Poesia*, primeiro livro de poemas, publicado por Drummond, em 1930, e comentado em carta citada, nessa composição, a poesia estaria voltada para as questões existenciais e representa a procura do eu, esse “eu” que está debruçado sobre si mesmo. Mário chega a comentar que, apesar da supremacia desse aspecto, o que o levava a temer a recepção dessa obra, ali se encontravam poemas que teriam superado esse egocentrismo, como podemos observar em *Infância*:

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
comprida história que não acaba mais.
[...] (DRUMMOND, Carlos, 1987, p. 83)

A despeito do tema repetitivo, do assunto “rebatido”, como comenta Mário sobre esse poema, a memória desconexa, as sensações substanciadas pela quebra da linearidade, pela não fixação da palavra aos sentimentos vivenciados, levam-no a superar o “valor episódico”. Em suas palavras, esse poema, escrito em 1925, poderia ser datado de 1930, pois já desponta aí o poeta amadurecido: “vence pela quantidade das anotações sensíveis e pela qualidade do todo”. (ANDRADE, Mário de. Araraquara 1º. de julho de 1930, p. 386). “Seu livro é de hoje, de ontem, de amanhã.”, diz Mário a seu amigo. (p. 386). Embora tenha criticado algumas composições, a obra *Alguma Poesia* o surpreendeu, provando que qualquer tema serve para a criação, mesmo quando trata de questões pessoais. Em sua opinião, influenciada pelas leituras freudianas, não existem assuntos poéticos por excelência, já que estes poderiam nascer na semissubconsciência. O sujeito que escreve deixa-se levar pelo combate entre o que cria conscientemente e o que traz de experiência consciente ou não. Isso, Mário explica em carta seguinte:

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 idéias, de estados de sensibilidade. Uma poesia cujos poemas não têm princípio nem meio nem fim, senão rarissimamente e nestes casos raros porque curtos. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 12 de julho, s/a, p. 386-387).

A composição ultrapassaria a timidez do poeta e a potência da sensibilidade estética

iluminaria seus versos. Aquilo a que se refere Mário pode ser conferido pelo leitor no poema *Sete faces* – “O homem atrás do bigode/ é sério, simples e forte./Quase não conversa./Tem poucos, raros amigos/o homem atrás dos óculos e do bigode –.” Essa apropriação dos contrários, desconstruindo a lógica racional, sem perder de vista a confusa reflexão sobre si mesmo, realça a estratégia do trabalho estético na expressividade de seu desamparo: “Meu Deus, por que me abandonaste/se sabias que eu não era Deus,/se sabias que eu era fraco.” (DRUMMOND apud ANDRADE, São Paulo, 12 de julho, s/a, p. 387.) Drummond, nesse poema, supera até mesmo a adjetivação subordinada ao arquétipo de traços modernistas, criando seu próprio “modo de fazer”. Vai, além disso, em “explosões”, como comenta Mário de Andrade: “A poesia de você é feita de explosões sucessivas. Dentro de cada poema as estrofes, às vezes os versos, são explosões isoladas.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 12 de julho, s/a, p. 386-387.) Essas explosões funcionam como uma quebra da força motivadora significativa. Os versos com esse efeito soam como uma surpresa, quando algo surge fora do lugar, gerada pelo impulso criativo. Assim define Mário, em sua interpretação: “Vem em seguida a explosão de sensibilidade na quintilha “Mundo mundo, vasto mundo” com a semissubconsciência provocando assonâncias, associações de imagens, e o verso sublime (mas intelectualmente besta) “seria uma rima, não seria uma solução”. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 12 de julho, s/a, p. 387.). A solução em uma rima poderia ser fácil, mas a complexidade do dilema do “eu lírico”, transportado para o trabalho estético, não procura “solução”, apenas formas de expressão. A metalinguagem nesse aspecto sobressai, pois ao mesmo tempo que os versos falam do poeta, também expressam seu fazer artístico e a condição humana. Por isso, nas palavras de Mário de Andrade, a inteligência do poeta itabirano se sobressai ao criar seu próprio estilo, misturando sua timidez “físioquímica”, sua sensibilidade à sua audácia criativa. Citamos como exemplo, a palavra “gauche” que aparece no poema *7 faces* e escapa aos “galicismos” de suas primeiras escritas, acentuando seu lado “torto”, “desajustado”. Ao soar mais como uma paródia, o gauche ratifica a estética modernista, ao gosto de Mário de Andrade. Isto é, o nacionalismo, revolucionariamente, retumba nas palavras do anjo no momento de nascimento do poeta: “Vai, Carlos! Ser gauche na vida”. (DRUMMOND, 2012, p.19). Essa provocação torna-se uma expressão bastante conhecida de seu poema, pois como “Macunaíma”, já nasce predestinado a ser torto. Expressão nacional que também aparece nos versos do mesmo poema: “O bonde passa cheio de pernas: pernas brancas pretas amarelas.”(DRUMMOND, 2012, p.19). As raças, metalinguisticamente, não estão nem mesmo separadas por vírgulas, esteticamente referenciando-se à cultura brasileira. Essa escrita que busca refletir em si própria a imagem

pretendida, é um traço da linguagem da estética modernista. A cotidianidade, a simplicidade são transformadas em força criativa e, ao perceber esse exercício em Drummond, Mário comenta: “Ora, eu preferiria que você fosse mais burro.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 12 de julho de 1930, p. 387). Nessa carta que começou a ser escrita no dia 1º de julho e teve sua continuidade nos dias 12 e 22 de julho de 1930, por vários momentos, Mário tece elogios ao poeta “gauche”. Trabalhando na fazenda da família em Araraquara, Mário aproveita para redigi-la, tecendo muitos comentários sobre a estética drummoniana. A esse respeito, em longa carta, Mário comenta o livro de poemas, *Alguma poesia*, que lhe fora enviado por Drummond. A crítica quanto às “pernas” em outro poema, referido no trecho que segue, toma nova perspectiva. Mário chama a atenção de Drummond dizendo que o que ele queria era “violentar-se, espécie de masoquismo, dar largas às suas tendências sexuais, inebriar-se nelas, clangorar ‘pernas’ mais ‘pernas e coxas’ pra vencer-se interiormente.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 22 de julho de 1930, p. 390). A crítica, embora possa parecer moral, na realidade realça a linha limítrofe entre o bom tom e o exagero na construção estética. Nas palavras de Mário, algumas vezes, de forma grosseira, só vê nas mulheres “tetas”, “pernas” e “coxas”. O que na sequência leva Mário a usar as seguintes palavras: “Ser grosseiro, ser realista, já que não achava saída delicada ou humorística pros seus combates interiores. Virou a besta-fera que nós todos temos dentro de nós.”, diz Mário de Andrade. (São Paulo, 22 de julho de 1930, p. 390-391).

A expressão “besta-fera” foi retirada do folclore português, replicado nos contos populares do nordeste, para aqui expressar a confusão revolvida em seu interior, ou, mais do que isso, o lado instintivo do homem. Provavelmente, Mário, em sua pesquisa etnográfica, angariou esta lenda e dela se utilizou para se referir à sua ferrenha luta por seus ideais, presos desesperadamente à espera de libertação. Há também uma versão que diz que a “besta-fera” era um comedor de gente. Nessa perspectiva, podemos nos perguntar se essa expressão poderia ser associada à ideia antropofágica de Oswald de Andrade, também adotada por Mário. Nesse caso, a “besta-fera” estaria esperando o momento oportuno para devorar o “outro”, o estrangeiro e sua cultura. Outra leitura interessante para o nosso estudo é a abordada por Luis R. Cardoso Oliveira (2014) que diz que:

Inspirado na análise de Ricoeur sobre a simbólica do mal e em sua perspectiva que vê a ação social como um texto, Otávio Velho (1985), em *Besta-fera: recriação do mundo*, procura resgatar a dimensão (simbolicamente) positiva da noção de cativeiro. Isto é, a dimensão que remete ao ‘desejo de dependência’, que frequentemente acompanha a manifestação do ‘desejo de autonomia’.(OLIVEIRA, 2014).

Nessa relação reativa de sentimentos antagônicos, encontra-se a “besta-fera”, metade homem, metade cavalo, que para Mário, naquele contexto, teria um aspecto positivo, na medida em que geraria a sinergia necessária para a busca da autonomia de criações estéticas. Entre elogios e críticas, essa carta, permeada pelo veio do ensaio, mostra-se também em seu tangenciamento de gêneros, uma vez que Mário de Andrade debruça-se sobre a obra do amigo, no exercício de refletir sobre as produções estéticas dos anos 20 e 30:

Outra coisa tecnicamente importante é a sua naturalidade de dicção, também perfeitamente espontânea. Você é simples sem artefação nenhuma nos melhores momentos seus. Deixa a frase correr e ela é um regatinho. Raro o efeito. E no geral estes - quando não são de efeito cômico - chocam, a gente se sente fora de você, dentro do processo (modernista), e é uma pena. Já porém quando o efeito é cômico (como aquele “pssiu a “Romaria”) então o sinto mais livre de processos, mais de você e mais eficaz. Outro efeito que aparece várias vezes e gostei em você foram as assonâncias ou rimas dentro do mesmo verso, e às vezes em palavras seguidas, como “mundo profundo”. Isso é bem da psicologia de você com as grandes fadigas, as grandes amarguras e por isso desleixos intermitentes da vida, provocadas pela sua enorme luta consigo mesmo. A inteligência fica descontrolada e surgem as associações subscientes. Muito bom. Aliás me parece mesmo você está apenas a dois passos do surrealismo, ou pelo menos daquele lirismo alucinante, livre da inteligência, em que palavras e frases vivem numa vida sem dicionário quase, por assim dizer ininteligível, mas profunda, do mais íntimo do nosso ser, penetrado por assim dizer o impenetrável, a subconsciência, ou a inconsciência numa vez. (ANDRADE, Mário de. Araraquara, 1º. de julho de 1930, p. 389)

Essa escrita reafirma a inapreensibilidade do “objeto” carta, enquanto um gênero específico, pois sua composição, como temos defendido, supera os limites da simples troca de mensagens. Ao lançar mão de discursos e estilos particulares em sua escrita, o missivista exhibe a compreensão funcionalista da própria concepção literária, que, ao mesmo tempo, busca a interação e a representação. Laboratório de crítica, a epistolografia em Mário de Andrade atendeu a um projeto de engendrar uma arte e cultura que tangenciasse e ostentasse a cor local, para além dos estereótipos do exotismo. Para esse projeto, a disposição para viagens por várias partes do Brasil constituiu a pesquisa desde o barroco mineiro, do índio no norte, a mulata do carnaval no Rio, além das trocas de correspondências que serviram, também, como fonte de intercâmbio de culturas.

Sofrendo de “gigantismo epistolar”, as cartas, muitas vezes, tinham o formato de ensaios críticos, como esta que acabamos de citar, que formam 8 páginas de pura crítica. Atuando como observador dos movimentos da estética modernista, Mário adquiriu autoridade entre seus contemporâneos desempenhando um papel social/cultural. Como elementos discursivos que configuram a escrita crítica, ligados a práticas literárias, destacamos que o texto traz, em si, traços da ação individual e social que lhe deram origem. Da interação,

viabilizada pelas relações sociais, nasce a consciência em termos de cultura, crenças, valores, histórias. Esses elementos que produzem sobre o sujeito

um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e receptores da arte. (CANDIDO, 1976, p.20).

Este seria o aspecto político-social da arte no espaço público, detectado nas cartas/ensaios. A capacidade de intervenção da prática artística de Mário de Andrade foi, nessa perspectiva, como explica Candido (1976), relativa ao fato de que:

[...] o escritor em uma determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (p.74).

Na medida em que vem a público, não somente entre seus pares, mas estendendo a seus leitores, as cartas revelam a sensibilidade criativa do ensaísta. Revelam também seu olhar crítico, ao tecer suas reflexões e pensamentos sobre outros aspectos do “viver”, tanto quanto o exercício literário. Na linha do que defende Compagnon (2009), “O texto literário me fala de mim e dos outros, provoca minha compaixão; quando eu leio, eu me identifico com os outros e sou afetado por seu destino; suas felicidades e sofrimentos são momentaneamente os meus.” (COMPAGNON, 2009, p. 48). As cartas, dessa maneira, tornam-se para o leitor o lugar por excelência de reflexão. Nessa reflexão, embora Drummond negasse a “arte pragmática”, escreve a Mário:

Aqui eu o previno de que não vou com essa história de arte pragmática; penso, porém, que podem coexistir num poema a preocupação estética e a social. Uma obra, por mais desinteressada que seja, pretende alcançar vários objetivos, alguns imediatos, outros remotos, inconscientes talvez, mas facilmente visíveis. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março de 1925, p. 106).

Para Drummond, era preciso compreender a dinâmica do funcionamento social da linguagem, em sua relação dialética com a sociedade. Essa associação entre preocupação estética e social, aliás, marca a poesia do poeta mineiro em vários dos momentos de sua produção, como se pode ver desde *Sentimento do mundo* e *Rosa do povo* até *Farewell*, passando por *As impurezas do branco*, entre outros.

Porém, não era somente à questão da arte “pragmática” que Mário de Andrade se referia, e sim à necessidade de reafirmar na própria arte o movimento contra o pensamento elitista, contra a arte dependente de princípios estéticos externos à nação e a favor da arte de expressão nacional. Os manifestos modernistas, dotados dessa preocupação, tornavam-se espaço público intervencionista a fim de defender um estilo próprio e autônomo. Diz o “Manifesto Pau Brasil”,²⁵ de Oswald de Andrade: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (SCHWARTZ, 2008, p.172). Para Schwartz, nesse momento, o objetivo estético de Oswald desloca-se “para o sujeito social e coletivo, centro das preocupações do poeta nessa etapa.” (p. 172.). Porém, tanto Oswald como Mário afirmam que ninguém era obrigado a exercer a arte engajada. A funcionalidade social da arte foi contraposta a expressões como “a arte tem que ser livre” ou “liberdade criativa”. Se a arte era livre, fica a pergunta: por que tantos manifestos, com suas frases afirmativas e imperativas?²⁶

Para Mário, seu compromisso social vinha antes de sua realização como escritor. Mas a necessidade do momento era de reafirmar os princípios literários da época. No *Prefácio interessantíssimo* (podemos ler esse texto como manifesto), Mário sintetiza sua estética: “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. [...] Uso palavras em liberdade.” (ANDRADE, 1974, p.21). Ao levar esse pensamento para a escrita das cartas, os textos abrem-se para nós como textos críticos, ensaísticos e literários. Por isso, passamos a mostrar a pertinência de analisar mais detidamente, nessas cartas, os aspectos metalinguísticos.

4.2 Carta: a escrita metaliterária

Seja com o objetivo ensaísta como acabamos de comentar, seja como meio de divulgação dos trabalhos uns dos outros, seja como forma de socialização dos próprios poetas, diante da solidão do exercício artístico, as cartas, como se viu, compõem um conjunto de textos que superam o mero objetivo de enviar e receber notícias para se caracterizarem como entrega à experiência literária. Dessa maneira, os textos mostram a preocupação quanto à plasticidade da escrita, como verbalizou Mário de Andrade:

[...] 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

²⁵ Publicado no jornal Correio da Manhã, edição de 18 de março de 1924, cf SCHWARTZ, 2008, p. 165.

²⁶ Não se pode deixar de notar que os modernistas foram acusados por muitos críticos de alienação política, o que, na verdade, pode ser relativizado desde que se tome o político em seu sentido mais amplo, advindo de convivência na polis.

mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou idéia mais nobre e mais intenso. É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos seqüestrados, 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. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 16 de março de 1944, p. 502).

Fazer literatura nas cartas é também provar que, nessa, escrita cada frase não se esgota nela mesma nem no que ela se deixa ler. Rancière, em *A partilha do sensível* (2009), diz que a relação entre estética e política é atemporal, pois, em qualquer época, ela se faz presente. O que muda é a maneira como as coisas podem ser vistas, determinando as relações entre o dizível e o visível, configurando o jogo da política. Para esse autor, a política define “quem pode fazer ou dizer”, o espaço e o tempo do que se vê. Isso seria a estética da política, e é a partir dessas definições que colocamos em questão as “práticas estéticas”. Esse pensamento leva-nos a associá-lo ao “espaço público das artes”, na compreensão das “formas de visibilidade das práticas de arte”, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2009, p.17).

A visibilidade das práticas da arte faz ver outras formas de ser, outras formas de sentir. Os atos estéticos são representações de experiências, de que resultam novas construções políticas. Em um dos sentidos dados, por Rancière, à palavra “partilha” está aquele com o qual estamos trabalhando. Isto é, a arte como forma de sensibilizar o outro. Para Rancière (2012), a política e a arte têm uma origem comum, ambas são fundadas a partir de um mundo sensível. Tanto a expressão artística quanto a política, fazendo-se no espaço público de ação social, são maneiras de organização do sensível e só se constituem quando se dão a ver para construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Caracterizada nos deslocamentos espaciais, temporais e culturais que atravessam o pensamento do artista, essa teoria parece-nos pertinente uma vez que o próprio Mário de Andrade, ao debater sobre a arte brasileira e sobre a identidade nacional, tenta sensibilizar seus “pares” e outros quanto à maneira de ver a cultura brasileira. Isso foi importante no momento de reconhecimento da nação, pois é, também, na representação estética que o sujeito pode se colocar como observador do mundo que o cerca e sobre ele reflete. Da mesma forma, já dizia Aristóteles que “o ser humano é político porque possui o *logos*, ou seja, é capaz de fazer discursos”²⁷. Nesse sentido, as cartas como discurso estético/literário/político, além de conceituar, orientar,

²⁷ Rancière, em entrevista à Revista Cult: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>

também criam de maneira tal que extrapolam o seu princípio comum, o de simples troca de mensagens. Como exercício de reflexão e de criação, a escrita das cartas desloca-se de um discurso ao outro e deixa subjacente uma linguagem que vai além do simples discurso de persuasão do outro. A persuasão acontece pela potência da linguagem artística de colocar o outro em experiência, por meio da “partilha do sensível”. Isso propicia a leitura da escrita epistolar como fonte de estudo de um texto literário, em sua configuração metalinguística, também como espaço de intervenção política, social e estética. Nesse aspecto, as cartas, enquanto linguagem literária, possuem um discurso político diferenciado, capaz de uma interlocução bastante peculiar, que viabiliza “a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e a ação, o que faz com que ela encerre um saber insubstituível, circunstanciado e não resumível, sobre a natureza humana, um saber de singularidades.” (COMPAGNON, 2009, p. 47). Ao produzir sobre os leitores um efeito prático, modificando a sua maneira de “ver” o mundo, as artes e os “valores sociais, o texto carta exerce também um papel político.

Nessa leitura, percebemos que a arte é o espaço da “partilha do sensível”, na medida em que sua própria sintaxe se faz de maneira transgressora deslocando, criativamente, a linguagem para outras instâncias. Ao partilhar uma experiência do sensível, o artista, o intelectual, no espaço público das artes, constroem linguagens, promovendo a revisão de valores, bem como a formação de novas configurações. É disso que nos fala Rancière: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. (2012, p. 17). Em uma pluralidade de leituras, o texto carta se oferece à contemplação, desviando o olhar do leitor do simples referente para a contemplação estética. Dessa forma, as cartas integram uma corrente de ideias em que a arte e a literatura sobressaíram no contexto sócio, político, e cultural, que mobilizava a intelectualidade brasileira. Mário de Andrade foi um dos participantes desse movimento que mais utilizou a escrita epistolar como forma de divulgação e experimentação da estética modernista. Suas cartas apontam para a renovação estética, uma preocupação que visou incorporar o Brasil ao concerto das nações cultas. Esse poeta acreditou que, de palavras e “ações”, no sentido arendtiano, criando espaços de intervenção, pelas artes, pela literatura, pelas cartas, poderia persuadir seus interlocutores a entender o processo de produção artística que defendia.

Em “Carta aberta” a Raimundo Moraes²⁸, por exemplo, Mário relata a longa pesquisa etnográfica empreendida na composição de *Macunaíma* e responde à acusação de plagiador,

²⁸ <http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/ficha.html>

afirmando ter copiado Koch-Grünberg, Rui Barbosa, Mário Barreto, o próprio Raimundo Moraes, e muitos outros:

Copiei, sim, meu querido defensor. O que me espanta e acho sublime de bondade, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos. E até o Sr., na cena da Boiúna. Confesso que copiei às vezes até textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndios, mas ainda, na carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais, devastei a tão preciosa quão solene língua dos colaboradores da Revista de Língua Portuguesa. Isso era inevitável pois que o meu...isto é, o herói de Koch-Grünberg, estava com pretensões a escrever um português de lei. O Sr. poderá me contradizer afirmando que no estudo etnográfico do alemão, Macunaíma jamais teria pretensões a escrever um português de lei. Concorde, mas nem isso é invenção minha pois que é uma pretensão copiada 99 por cento dos brasileiros! Dos brasileiros alfabetizados.

Na realidade, percebemos que, muito à frente de seu tempo, Mário de Andrade já colocava em questão a ideia do “novo”, do ineditismo textual, uma vez que, nesse trabalho, o autor de *Macunaíma* não se propõe à imitação, mas a uma estética que privilegia o conceito de retomada, a que hoje se chamaria reciclagem cultural (MOSER; KLUSCINKAS, 2005). Isto é, escritos vários podem ser recriados e reconfigurados em outro produto artístico de maneira que, ao dar-lhes outra conformação, se revitalizaria e se redefiniria a arte brasileira. Em *A pedra mágica do discurso*, Souza (1999) comenta que a teórica Júlia Kristeva, a partir dos pressupostos sobre o dialogismo de Bakhtin, “contribuiu para realização de novas reestruturações, particularmente quanto ao conceito de *texto*, do lugar do sujeito do discurso, assim como da transposição do termo ‘intersubjetividade’ por ‘intertextualidade’”. (SOUZA, 1999, p. 48). Mostra ainda que, na sequência de seus estudos, Kristeva vai preferir o termo “transposição” ao de “intertextualidade”. Desse modo, nas palavras supracitadas, em resposta à questão do plágio, percebemos que Mário trabalha com as ideias de “transposição” e reciclagem e, conseqüentemente, revela que todo texto se origina de fragmentos de outros textos.

Nessa “carta aberta”, Mário volta seu olhar para o passado e, com grande carga de ironia, comenta a recepção de *Macunaíma*, dirigindo ferroadas ao seu leitor:

Outra obra que me deu desgostos foi Macunaíma. Sinto que tive nas mãos o material de uma obra-prima e o estraguei. Fazendo obra sistematicamente de experimentação, jurei no princípio de minha vida literária jamais não me queixar das incompreensões alheias. Acho ridículos os incompreendidos. Mas por uma vez só, me seja permitido afirmar que esse livro foi, no geral, apreciado por uma feridora incompreensão. Embora graciosa, porém não complacentemente tratado, Macunaíma é uma sátira irritada, mas por muitas partes feroz. Mas brasileiro não compreende sátira, em vez, acha engraçado. Quando depois de uma existência inútil, Macunaíma desiste de ser gente, e a lembrança de ainda poder construir como um Delmiro Gouvêa, prefere ir

viver o brilho “inútil” das estrelas, meus olhos se humideceram (sic). Mas o que ficou na consciência geral foi um sussurro de imoralidade! Devo ter muito errado esse livro, pois de outra forma, seria considerar grande maioria dos meus leitores, uns primários. (Suplemento Literário do Diário de Notícias, 5/5/1939, p. 2).²⁹

Além de levantar polêmicas a respeito da autenticidade na literatura, consequentemente, questionando os conceitos de “cópia e originalidade”, essa obra mostra como o trabalho estético é favorável para “artimanhas”, artifícios por meio dos quais se revela a consciência de ser a literatura uma construção diferenciada. A literatura, com os recursos de deslocamento de sentido e de associações, estimula a percepção e a observação do leitor, levando-o a uma reflexão sobre a enunciação e a “realidade”. Nesse processo enunciativo, inclui-se seu autor, Mário, quando assume uma atitude crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria, e seu leitor, quando se debruça sobre suas reflexões. Em se tratando das cartas, a experimentação torna-se um exercício da forma, mas também daquilo que alimenta a própria produção, captado pelos olhos que se voltam para a cultura e para a construção de uma identidade. O artista, para Mário, deveria desenvolver a habilidade técnica ao lado da consciência, trabalhando a identidade subjetiva e social. Inclusive, Mário de Andrade clama pela valorização da experiência, da inovação, valorizando a liberdade estética, quanto à produção de uma estética que expressasse a capacidade artística brasileira. Para ele, esta era a forma de libertar os artistas jovens, como Drummond, das influências externas, principalmente francesas. Para Mário, toda a experiência levada à ambientação artística poderia fazê-los entender e representar melhor o Brasil, reinventando a arte, reinventando a nação. Isso explica, de certa forma, a “devoção” em Mário, literalmente declarada, e a resistência de principiante em Drummond:

A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. A minha vaidade hoje é o de ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 51).

Nesse comentário, Mário demonstra consciência da transitoriedade de seu trabalho estético e, paradoxalmente, de saber que não seria lido no tempo do “fazer”, mas em um

²⁹ Material pesquisado no acervo Mário de Andrade, no IEB USP, em 11 de novembro de 2013.

futuro que viesse compreender os propósitos da forma de sua criação ou recria (ação). O tempo diria de sua permanência ou não. Mas, a obra ficou, a despeito de sua vaidade soberbamente negada. Ficou inclusive como testamento de um movimento bastante rico cultural e artisticamente. Ficou pelas incontáveis páginas de verdadeiros ensaios críticos, comentando os processos de produção das escritas de poemas, como em:

Dor paroxística

O que levou C. Drummond de Andrade ao impressionante estado lírico de seu livro é uma raivosa consciência da sua própria desumanidade. “Ou talvez seja eu próprio que me despreze aos olhos dele”, confessa em “O operário no mar”. E todo esse amargo “Privilégio do mar”. Mas é principalmente na palpitação sensível desses poemas, mais que em confissões declaradas, que transpira esse violento ódio que tem o poeta de si mesmo. “Tenho apenas duas mãos”; mas estou cheio de escravos”; “hoje sou funcionário público” etc. etc. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p.480).

Nesse período, Drummond, mesmo tendo alcançado autonomia estética, ainda assim submetia sua produção à avaliação do amigo. O lugar de “pai literário”, delegado por Drummond a seu interlocutor, permanece. Ainda, nos anos 1920, o poema “Nota Social” mereceu uma longa carta resposta, que soa quase como um manifesto dos ideais modernistas, defendido pelo autor de *Macunaíma*. Mário de Andrade, reconhecidamente como um guia entre os modernistas, instaurou em seus textos “novas” lógicas operacionais, guiando seus pares, esteticamente falando, voltando-se para o interior do próprio sistema literário que defende. A respeito do “Nota social”, foram 3 cartas trocadas. Na primeira, Mário elogia a regência do verbo chegar, da primeira linha do poema. Ao que responde Drummond: “O poeta’ chega na estação’ Você gostou da regência.... Pois eu não gostei, e agora que peguei o erro, vou emendá-lo. Isso é modo de ver pessoalíssimo: correção ou incorreção gramatical. Sou pela correção.” (Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p.82). A discussão ainda persistiu e, em 18 de fevereiro, Mário teceu um longo texto falando sobre a reforma da língua, que também pode ser lido como um testamento em defesa da língua brasileira. Nessa carta, posiciona-se, dizendo: “Trata-se duma civilização culta da linguagem popular da roça, como da cidade, do passado e do presente. É uma trabalhadeira danada que tenho diante de mim.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 101). Tal defesa a favor da regência empregada na oralidade deve ser entendida como maneira de valorizar as diversas formas de comunicação e interação verbal. Considerar, inclusive, que toda e qualquer língua deve ser igualmente compreendida em suas condições de uso e, por essa razão, não deve ser vista com preconceitos. Argumenta Mário: “Sei principalmente que a minha língua de hoje cheira caipirismo exótico pra muita gente. Mas aqui ilusão não é minha porque tenho a

experiência histórica que está do meu lado.” (São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 102). Por outro lado, em seus estudos, percebeu que a linha limítrofe entre um posicionamento conservador e outro que simplesmente reproduzisse o linguajar, reconhecido por muitos como pitoresco, é muito tênue, fazendo necessário discutir o caráter social relacionado às formas de linguagem.

Com argumentos contundentes, Mário convence Drummond, e isso o levou a pedir perdão, quanto à polêmica regência do verbo “chegar”:

Perdão, Mário eu não escrevi aquele “chega à estação” em homenagem a Camilo e caterva. Foi um escrúpulo, sim, mas inocente. Com um pouco mais de reflexão torno a por “chega na estação”. Realmente a razão está com você. Mas, compreende, essas coisas a gente só faz 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”. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março de 1925, p. 108).

O reconhecimento da língua brasileira para além das normas cultas fazia parte do projeto literário de Mário de Andrade, fato que o fez conhecido como estudioso da “Psicologia da fala brasileira.”³⁰ Por essa razão, muitas vezes era procurado para opinar sobre o trabalho de criação de seus contemporâneos. Com paciência, Mário respondia a “todas as impertinências”. (RESENDE apud SOUZA, 1997, p. 85). Em outra carta, Drummond escreve-lhe, ainda cheio de dúvidas:

O que talvez haja de chocante na minha contribuição é simplesmente a ortografia, e que fui um pouco rigoroso, sem nenhum critério lógico, levado antes pelo desejo de uniformizar que de simplificar. [...] Peço-te para me explicar porque motivo você escreve sossegado, burguês, adquirir, exato, caracter e outras palavras que não me lembro agora mas que, por serem de grafia controversa, te peço para escrever para mim. A ortografia que você emprega me parece muito racional, mas ignoro porque você se detém diante de certos vocábulos sem coragem de depená-los. Gramática histórica eu não conheço. Li em tempos de Otoniel Mota pra uso imediato, de exame, e esqueci tudo o que sabia. Parece-me em todo caso que ela não é necessária pra se fazer uma reforma ortográfica individual. Estou inclinado a admitir como digno de respeito dos reformadores um único elemento, que vem a ser a plástica das palavras. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p. 146).

E na sequência indaga:

Preciso também de tua opinião sobre o problema do acento (meu Deus! será um problema?), quando é preciso e quando não é preciso e que história é essa do acento grave, tão usado pelo Manuel Bandeira nas Poesias?
Outra coisa: em que é que você acha preferível a forma dize-lo à forma dizelo? Dizelo não será melhor de todas? (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p. 146).

³⁰ Aqui fazemos referência a um tópico do livro, *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*. (PINTO, 1990).

Drummond explica que pergunta “essas porcariinhas” porque queria escrever “o mais facilmente possível (facilidade tanto quanto possível honesta).” (Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p. 147). Assim, denominando suas dúvidas, percebemos que há em Drummond uma possível preocupação em não fazer uma arte elitista, mas ao alcance de todos. Mesmo em se tratando de “porcariinhas”, Mário sabia que os “os mínimos detalhes mereciam uma atenção descabida”. E essa disponibilidade foi reconhecida pelos amigos. Havia nele uma paixão pelo que fazia e, falar sobre seus estudos, referendava esse amor. “E nos vinham as suas longas cartas, onde o técnico – o artesão – era sufocado pela humanidade que as invadia.” (RESENDE apud SOUZA, 1997, p. 85).

Um simples lapso da escrita, como da regência, abriu o espaço para discussão, não só da estética, como da própria identificação no fazer artístico. Os comentários, críticas e réplicas mostram a insistência de um e a resistência do outro. Drummond, nesse momento, ainda não se dava às extravagâncias, estava preso à “correção” gramatical. Era cedo para as atitudes maduras de sua arte, como confessa: “Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos. Aceitar tudo o que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do ‘me deixa’ você encontra o Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável aproveitador comercial do Jeca.” (Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p.82). Para o poeta itabirano, usar a oralidade em sua composição artística era reduzir a arte a uma imagem “regionalista”. Mas logo a seguir, como se descobrisse a questão que o amarrava, pronuncia: “Há erros lindos, eu sei. Mas que diabo, a cultura!... E poesia é também cultura.” (Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p.82).

Em carta resposta, Mário escreve uma extensa crítica com comentários a respeito dos poemas – aproximadamente 10 folhas, das quais apresentamos alguns fragmentos:

“NOTA SOCIAL:”

Foi ignomínia a substituição do na estação por à estação só porque em Portugal, paisinho desimportante para nós, diz assim. Repare que eu digo que Portugal fala assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que dizia na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se falava em Portugal mesmo. Mas, no Brasil, o senhor Carlos Drummond diz “cheguei em casa”, “fui na farmácia”, “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: – Como é que está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E escreve o que o Senhor Figueiredo³¹ manda. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 100).

³¹ Autor português de um dicionário da Língua Portuguesa.

Essa crítica vem carregada de ironia. Para ele, a intenção era trazer para a arte, para a literatura, a proposta das vanguardas, como busca da expressão nacional. A fala do cotidiano, os coloquialismos mostrariam o Brasil, legitimando a nação. Mário defende que a potencialização da linguagem cotidiana do povo brasileiro deveria ser levada para a produção artística como estratégia de subversão do discurso dominante do colonizador. Sobre se opor ao discurso dominante, diz Compagnon (2009): “A literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder” (p.34). As produções poéticas, para Mário, também deveriam subverter os padrões impostos pela lógica da superioridade de outras culturas em relação à brasileira. Primeiro a europeia, depois a americana, como literalmente continua sua crítica:

E assim o Brasil progride com constituição anglo-estadunense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, que 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 (aller en ville, arraive in casa mia, andare in città) 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 mesmo. [...] Não estou pitorescando o meu estilo nem muito mesmo colecionando exemplos de estupidez. O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “Carneirada”, “mapear”, “besta ruana”, “farra”, “futebol”. É antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo a influência da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial, modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 101).

Ao acentuar que “o povo não é estúpido quando diz”, de determinada forma, está se referindo ao fato de a língua sofrer mutações, que precisam ser consideradas, não como erros. Percebida em sua riqueza, no contexto da multicultura brasileira, a língua se insere no projeto de identidade nacional, o que para o autor, significava considerar a fala em estado natural. “Isso permitiria a inclusão de reflexões sobre língua e sociedade, língua e criação literária, língua escrita e língua oral, língua portuguesa e cultura brasileira” (PINTO, 1990, p. 286), comenta Edith Pimentel Pinto, em *A gramatiquinha de Mário de Andrade*, ao discutir o trabalho desse intelectual em seu investimento na língua brasileira. A fim de fazer os coloquialismos migrarem para a escrita e serem aceitos pela gramática normativa, Mário cometeu “excessos”, como disse Drummond. Esses excessos eram levados para suas composições poéticas, suas cartas e escrita de maneira geral. “Evidentemente, como tentou ‘forçar a nota’, para que tais formas passassem a integrar, não a língua, como ele dizia, mas a expressão escrita, consagradora, foi forçado a desistir de muitas delas.” (PINTO, 1990, p. 136). Algumas palavras, inclusive, anteciparam a última reforma ortográfica brasileira, como

“sobrerrealismo”, “extraterrestre” (p. 140) ou “semisubconsciência” (p. 387), quando dispensou o uso do hífen, determinado pela gramática da época. Mário estava investindo na *Gramatiquinha* como projeto de “definição” do Brasil. O projeto não seria “uma consolidação completa e rígida dos traços peculiares à norma brasileira, mas um discurso engajado, de implicações linguísticas e estéticas.” (PINTO, 1990, p. 45). A atitude estética revolucionária pretendeu fazer conviver a erudição com o linguajar natural. Como exemplo de forma de estetização pela língua, separamos alguns neologismos utilizados nas cartas: “versalhada” (p.52), “bailarico” (p. 46), “literatices” e “inteligentices” (p. 68), “culturite” (223), “formidoloso” (p.387), “artistismo” (p.103), “chuvisqueiro” (p. 98), “pitorescando” (102), “Penumbrou” (p.94). Quase como uma brincadeira com a linguagem, os neologismos servem para mostrar a informalidade e para acentuar a força expressiva pretendida. Esse é um recurso estético, que se presta à exploração das habilidades lexicais do produtor. Na neologia, a mobilidade linguística prima pela expressividade na própria palavra, mostrando que a língua é objeto de criação, apresentando um dos pilares dos preceitos do movimento modernista: originalidade e liberdade expressiva.

A respeito do processo de criação, em *A escrava que não é Isaura*,³² Mário de Andrade também faz quase um testamento do que seria sua metodologia expressiva. No início, em forma de parábolas, lembra que a escrava do Ararat chamava-se Poesia e que o “vagabundo genial” era Artur Rimbaud, poeta simbolista francês, no qual se inspirava. O tom irônico acentua a contradição: embora negasse a influência francesa, aqui ela seria legitimada pela ironia. Para Mário, o poeta percebe as sensações pelo sentido e, de acordo com a receptividade e sensibilidade, sente “a NECESSIDADE DE EXPRESSAR a sensação recebida por meio do gesto / (Falo gesto no sentido empregado por Ingenieros: gritos, sons musicais, sons articulados, contracções faciais e o gesto propriamente dito).” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de março de 1926, p. 203). Nas palavras do poeta: “Dei-vos uma receita... Não falei na proporção dos ingredientes. Será: máximo de lirismo e máximo de crítica para adquirir o máximo de expressão. D’áí ter escrito Dermée: ‘O poeta é uma alma ardente, conduzida por uma cabeça fria.’”. (ANDRADE, 2015, p.206). Tudo era pensado, trabalho de “carpintaria”, em sua escrita pletórica e polissêmica, mesmo que abusasse dos estilos orais e coloquiais, mostrando sua liberdade estética.

O caráter polissêmico da expressão artística dá o tom do que pode ser reconhecido como estético, em uma produção. Muitas vezes, o trabalho estético, além de buscar uma expressão recuperada do contexto em que é empregada, também tem o propósito de debruçar-

³² Livro disponibilizado em: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/AndradeEscrava.pdf>

se sobre si própria. A exploração dos sentidos, em termos construídos com a ajuda de hífen, como “paletó-saco” (p.66), “que-bem-me importa”, “bem-feitinha” (p.502), “fala-de-cor” (p. 224), “não-gostar” (p.505), “não-se-importismo e arte-purismo” (p. 545), constrói imagens e efeitos visuais das expressões criadas, aliadas à sonoridade dos ritmos repicados da fala. Outra hora, a junção de palavras reforça o efeito de união. Isso percebemos, metalinguisticamente, na força expressiva da palavra “Patriamada” (p.69), referência identitária fundamentada pelos seus ideais e pelo *modus operandi* de sua estética. Sabemos que, nesse caso, a forma não seria simplesmente a expressão do conteúdo, e sim o conteúdo foi a ‘motivação’ da forma para ratificar a ideia.

Porém, paradoxalmente à liberdade pregada, Mário cria regras em sua própria gramática e explica: “só se usa hífen quando a união prejudicar a pronúncia ou dificultar a percepção imediata.” (PINTO, 1990, p. 130). No caso dos verbos, Edith Pimentel Pinto explica, em *A Gramatiquinha de Mário de Andrade*, citando-o: “Em todo caso de verbos como entressorrir em vez de traço-de-união terão a duplicidade para milhormente ressaltar a entidade verbal.” (1990, p. 129). Há que se pontuar que o problema de grafias no Português sempre foi motivo de querelas entre os estudiosos da língua. Haja vista a reforma ortográfica outorgada pelo VOLP, *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* (2009), que, com o propósito de unificar a Língua Portuguesa (como se isso fosse possível), não conseguiu facilitar (nem justificar) o uso ou não do hífen no vocabulário português. Chamaram-nos a atenção essas grafias pelo fato de vivenciarmos hoje a mesma discussão sobre reforma ortográfica. Quem lida com o idioma são os falantes, e estes divergem em pronúncia e vocabulário nas diversas partes do Brasil. Toda mudança que não seja para aproximar a língua escrita da falada, dentro do contexto em que se emprega, seria uma imposição que apenas serve para fazer distinção entre os falantes e gerar preconceitos do ponto de vista de uma elite conservadora. Para Mário, o que deve imperar é a liberdade estética, razão pela qual palavras são grafadas, respeitando a pronúncia da oralidade, como a usada na citação acima, “milhormente”, ou os incontáveis “pra”, “si”, “desque” (435), “me’rmão” (p.490), “dalguma” (p. 230), “Inda” (p. 223), “dum” (p. 231), “sodade grande” (p. 135), “ignorantão” (137). Nisso está a liberdade estética que objetiva aproximar o criador, a obra e seu leitor. A experiência linguística reinventa e ultrapassa limites e conceitos, como percebemos na mistura de vários idiomas em uma mesma frase, retificando a liberdade e os trânsitos linguísticos, ultrapassando fronteiras: “(aller em ville, arraive in casa mia, andare in città)” (102), ou estrangeirismos “Vita nuova” (p. 162), “Ciao” (448). Metalinguisticamente, Mário sabia que, como observa Silviano Santiago (2005), a questão do estatuto da língua portuguesa

é gerada pela percepção de que a língua havia deixado de “ser pura e castiça para ser mestiça.” Por isso, “era preciso que o brasileiro refletisse sobre o estatuto da língua portuguesa nos trópicos, em contato que teve e continuava a ter com diferentes etnias e falares.” (SANTIAGO, 2005, p. 27).

Nas cartas de Mário de Andrade, a “herança multicultural” da formação da língua portuguesa permite essa mestiçagem, chegando aos exageros, reproduzidos pelos inúmeros superlativos: “diversíssimas” (p.71), “diferentíssimos” (p.228), “horrorosibilíssimo” (228), “cutubíssimo” (p.232), “timidíssimo” (p.387), “comisíssimo” (391), “crudelíssimo” (416), que caíam da mesma forma nos opostos, através dos diminutivos: “arranhãozinho” (162), “miserinhas” (226). Os excessos chegam à criação dos advérbios, “sublimamente” (p.48), “fatalizadamente” (p. 389), ou ao “pá pá pá pum” (139), como onomatopeia, e o “Crocotó” (416), copiado da personagem Emília de Monteiro Lobato.

Quanto à colocação pronominal, Mário recomenda a próclise, principalmente nas frases imperativas. Podemos observar que, neste caso, a frase ganha força psicológica e proximidade com a fala brasileira: “Te incomodo?” (p. 66), “Se arrume!” (p.230), “Lhe mando” (p. 517). A esse respeito, diz Mário (apud PINTO, 1990): “Como norma única de colocação se poderia pelo estudo de nossa fala aconselhar assim. Na fala brasileira, salvo casos especiais de eufonia (a possuí-lo pra não falar a o possuir, mandar-me-às etc) o pronome se antepõe ao verbo menos nas frases de caráter mais ou menos imperativo psicologicamente.” (p. 208-209). Observações próprias do “linguista” que já estudava a língua em sua funcionalidade.

Essa coleta faz parte de longo estudo que contrapõe a língua portuguesa padrão à língua em seu uso. A esse respeito, diz Mário de Andrade:

Língua brasileira inda não existe. No entanto na pronúncia temos já uma língua inteiramente apertada da fala portug. Essa pronúncia e todos os fenomenologia (sic) fonética já nos teriam levados para uma outra fala si não fosse a reação erudita. (ANDRADE, apud. PINTO, 1990, p. 135).

Edith Pimentel Pinto esclarece que, quanto aos aspectos da *Fonética* e da *Prosódia*, na proposta de Mário não existe um estudo metodologicamente registrado pelo autor, “não passam da fase de coleta impressionística de dados”. (PINTO, 1990, p. 135). Exemplos dessa língua coloquial estão na própria obra do autor e, especialmente nas cartas em estudo, nas quais são incontáveis os “pra”, “pro”, “dum”, “si”, etc.: “Você me responderia com o “pra”... Eu posso responder porém agora quêde tempo! E não é melhor sempre “Secretarias” com maiúsculas, fica mais visível. A visibilidade da escrita é por que me vou bater na

gramatiquinha.” (São Paulo, 1º. De agosto de 1936, p.232).

Na nota de número 76 de seu livro, Frota (2002, p. 235) explica que a Gramatiquinha da fala brasileira não foi publicada porque, segundo Mário, nunca teve a ideia de escrevê-la, e que sua intenção era apenas a de mostrar que fazia um estudo sobre o assunto. A nota reproduz uma carta escrita a Augusto Meyer em que Mário se justifica dizendo que não compete a ele “escrever um livro de tamanha responsabilidade filológica, não tendo estudos especializados sobre filologia, não sendo filólogo.” (p. 235). Mário estudou ainda a língua em sua dinamicidade, principalmente no que diz respeito à prosódia, à musicalidade e à poética da fala, elementos que lhe interessaram especialmente para a composição da poesia. Por essa razão, seus comentários minuciosos sobre a poesia do Drummond pontuam a importância da entonação, da acentuação, do ritmo para a composição dos poemas líricos. A variação melódica da fala, ao migrar para a composição poética, se deu por sua sensibilidade e estudos sobre a música, que também estavam relacionados ao discurso identitário. A esse respeito, o poeta em *Música, doce música*, publicação sobre estudos da música, nos anos 30, diz que “em nossa raça corre muito sangue índio e certos processos psicológicos de ser, do brasileiro atual, são perceptivelmente originários dessa proveniência racial.” (ANDRADE, 2006, p. 13).

A realização de seu projeto estético, que naquela época pareceu utópico, dava importância ao conjugar a erudição e o moderno, a cultura local e a universal, como forma de aceitação de uma mistura étnico/racial/ cultural. Nesse pensamento, o projeto marioandrado não pretendia a homogeneização de culturas, antes a articulação das diversas influências culturais, disseminadas pelo Brasil. Quanto à dicotomia modernidade X tradição, Mário de Andrade foi contra o imperativo da racionalidade moderna ocidental, que colocava em situação de submissão outras culturas com o pensamento valorativo de “atraso”. A fim de qualificar certas atitudes estéticas, criticadas por ele, Mário criou adjetivos ou advérbios. Os “neologismos”, nesse caso, aconteciam pela junção de palavras e nomes próprios, fazendo surgir as adjetivações como: “Parisanatolefrance” (p. 116), e “italianissimamente francesca-bertini” (p. 224), “Prudentico” (p.226), (referindo-se a Prudente de Moraes), “ruibarbosa” (229), “guilhermedalmêidicas” (p. (231), “mussolínica” (490), e outros. Nesse processo, a ideia trazida pela palavra encarnava o próprio autor ao qual se referia. Ao dar nomes às práticas que não cabiam mais, Mário desconstrói, irreverentemente, autoridades como Rui Barbosa. Os excessos e as audácias, como essas, tinham duplo sentido: o de doutrinação e o de alfinetar seus oponentes literários. Essa estratégia parecia surtir resultado naqueles que ainda se sentiam inibidos, como Drummond no início dos anos 20.

Trazidos para o contexto crítico das cartas, esse trabalho formal salta aos olhos pelo

efeito do estranhamento e, ao mesmo tempo, familiaridade na medida em que começaram a fazer parte das escritas:

Confesso que por mais que procure o sentido não entendo. Regionalista não sou positivamente. Emprego, isto é, estou tentando uma sistematização do falar brasileiro, sistematização e não à toa, em que uso termos e modismos de toda a parte do Brasil, e quanto a modismo geralmente uso os mais generalizados. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 16 de outubro de 1925, p. 150).

Os registros do “falar brasileiro” constituíram “ações” sistemáticas, que não poderiam ser interpretadas de maneira simples como “regionalismo”. Não se tratou de modismo, mas de uma proposta utópica, talvez, mas transgressora, em que os fragmentos dos muitos “brasis” instauravam possibilidades de encontros, não de exclusão. Mário dizia não estar em busca de reconhecimento pessoal, mas sempre buscou o reconhecimento de um trabalho literário, como defende:

Você já me conhece suficientemente pra saber que não careço de elogios públicos. Não é que os despreze, não. Não desprezo nada. As coisas ruins ou indiferentes me dão raiva, desprezo nunca. O desprezo do silêncio, com que eu castigo certos cães daqui que me insultaram, é fingido. Tenho raiva deles. Leio o que publicam. Me interesso por eles. Mas certamente devido ao cansaço em que você está, seus artigos têm pouca crítica e poucas observações. Não falo pra mim, mas por causa dos outros que carecem de ser professores. Ame viva chore em versos. Na prosa, na prosa crítica: ensine. Não me venha com modéstias: não tenho nenhum talento crítico. Besteira. Suas cartas, seus artigos sempre me provaram o contrário. (ANDRADE, Mário. 1925, s/d, p.114).

Mesmo negando o tratamento de “Mestre”, o tom professoral sobressai nas cartas, quando convoca Drummond a “ensinar”. Ensinar, inclusive, da maneira como faz, quando mostra que formas e significados provocam sentidos, não apenas de conhecer, mas de criar e recriar, ou transgredir leis, subvertendo valores. Nas missivas, a criação de vocábulos é também trabalho com a linguagem, que iria além do discurso regionalista etnocêntrico. A intenção não é apenas falar sobre o que seria o Português brasileiro, mas mostrá-lo, como literalmente explica: “Eu, adverbiando por demais na Paulicéia, inconscientemente segui uma tendência muito auriverde. “Parisanatolefrance” não gosto. Isto sim pela extravagância pode cheirar mário-de-andrade.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 116). Nessa passagem Mário faz uma crítica ao uso do neologismo “Parisanatolefrance” por Drummond. Parece-nos haver uma preocupação com a imitação de si próprio. Apesar de o tempo todo fazer críticas, pedir a Drummond para trocar palavras, cortar outras, modificar os versos, Mário não o queria repetindo a “extravagância” que pudesse “cheirar mário-de-

andrade.” Esse alerta talvez tenha acontecido para que cada um encontrasse a sua própria forma de expressão, o seu próprio tom estético.

Nesse contexto, não há contradição quando fala em liberdade. Mesmo ao orientar outros, Mário de Andrade teve a preocupação de respeitar a subjetividade estética, mesmo porque queria a diversidade e não a homogeneidade, como diz no *Prefácio Interessantíssimo*: “Que Arte não seja porém limpar versos de exageros coloridos. Exagero: símbolo sempre novo da vida como sonho. Por ele vida e sonho se irmanaram. E, consciente, não é defeito, mas meio legítimo de expressão.” (ANDRADE, 1974, p. 18).

A proposta era romper com paradigmas, ultrapassar regras impostas para a criação artística, inclusive aquelas defendidas para a poesia romântica e parnasiana. Mário soube conjugar tradição e inovação e desenvolveu um estilo orgânico com forte expressão. Nesse aspecto, sim, houve rupturas ao quebrar versos, encurtá-los ou aproximá-los da prosa, ao fazer poesia na prosa, ou prosa poética, poesia crítica ou crítica metalinguística. Em carta, diz a Drummond: “Estou cada vez mais convicto que carece botar inteligência (sentida) na poesia. Meus poemas são cada vez mais *pensados*. Discutiremos.” (p. 194).

Em Drummond, os recursos estilísticos nas cartas não são muitos e aparecem timidamente, com mais recorrência a partir dos anos 30, quase imitando as criações do Mário de Andrade: “farmacopila” (p. 172), fim-de-mundo “abracíssimos” (440), “irmão-mais-velho” (p. 458). Em carta a Mário de Andrade, Drummond comenta que as extravagâncias, na realidade a contribuição dada à “ortografia”, passaram mais pelo “desejo de uniformizar que de simplificar” a língua e que tinha muitas dúvidas a respeito disso:

Você disse pro Almeida que nos meus versos da Revista (não sei se também na prosa) havia uma extravagância procurada. Não tem importância, mas não é assim. O que talvez haja de chocante na minha contribuição é simplesmente a ortografia, e que fui um pouco rigoroso, sem nenhum critério lógico, levado antes pelo desejo de uniformizar que de simplificar. Fiz isso como experiência, pois estou resolvido a liquidar esta questão de ortografia, que já me tem desorientado muito. Verifiquei que minha solução era muito vagabunda, e não pretendo insistir nela. [...] Estou inclinado a admitir como digno do respeito dos reformadores um único elemento, que vem a ser a plástica das palavras. Esta sim, se deve respeitar. Escrever horizonte é pecado muito feio de que me penitencio em tempo. A questão é saber onde acaba a plástica e onde começa o chumaço. Porque *phy* de *physica* não é carne, é chumaço. Agora física ou mesmo *física* é um bonito corpo que a gente vê com agrado. Outra dificuldade: tem gente que gosta de carnações repolhudas e outros preferem as secas, espigadas. Vejo sob este ponto de vista a questão é insolúvel. Simplificação respeitando o ar das palavras não dá um passo seguro. O corte tem que ser feito com outra orientação. Diga o nome dalgum livro bom, que ilumine a questão. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 06 de outubro de 1925, p. 146).

Pela produção metaliterária desses textos, no âmbito da ação política, os autores, além de divulgarem uma ideologia estética, usam o espaço público das cartas para tentar implementar uma “reforma ortográfica”, de que já se falou neste estudo. Em carta resposta de 16 de outubro de 1925, Mário, além de tentar explicar sua maneira de trabalhar a língua, rebate um artigo publicado por Tristão em *O Jornal* (13/11/1925). Diz Mário: “Embora eu dê atualmente largas o mais que posso à minha sensibilidade possivelmente romântica é certo que construo o que faço e que não tem nada de desvairismo mais nas minhas obras posteriores a *Paulicéia*. Sei o que quero sei o que faço e pra onde vou.” (p. 150). Para ele não tinha mais nada do desvairismo como critica Tristão. Aquele já era outro momento, de muito mais consciência. Em suas palavras, a estetização da língua nas composições passa pela expressividade “natural” a partir da forma como é empregada usualmente, como por exemplo, o uso do “qualitativo depois do substantivo”. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 16 de outubro de 1925, p. 154). É analisando a língua, a partir de seu uso, que Mário diz pautar seus estudos. Baseando-se em uma reforma portuguesa, *Vocabulário alfabético e remissivo da língua portuguesa*, por Gonçalves Viana, adere a algumas modificações adotadas, mas se afasta de outras, retirando aquilo que não condiz com a nossa forma de expressão, e esclarece: “Uma reforma não pode ser feita unicamente como você pensa pela plástica das palavras porque então cairíamos em individualismos absolutos, pois não tem dois gostos iguais. E plástica é preconceito.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 16 de outubro de 1925, p. 156).

Nesse momento, Mário de Andrade orienta Drummond a observar o linguajar brasileiro, enfatizando também o caráter dinâmico da língua. Dar legitimidade à estética brasileira seria também uma forma de sair do mimetismo e entrar em uma fase de autonomia tanto artística como política. Para Mário de Andrade, a valorização de elementos estéticos, na medida em que ritualizavam as criações ditas “vanguardas”, conotava um rompimento com um modelo que precisava ser superado a fim de mostrar o potencial artístico da nova geração:

Você já escapa com naturalidade do um galicismo nos seus poemas. Mas nem sempre. Aliás procure evitar o mais possível os artigos tanto definidos como indefinidos. Não só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas como porque dá mais rapidez e força incisiva pra frase. Pra não copiar mando o poema com os pronomes desaconselháveis grifados ou substituídos. Veja se não fica melhor como rapidez e energia. Mesma observação com possessivos e todos os berenguendéns que castram a frase. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 102).

E com discursos bastante enfáticos e seguros, Mário (con)vence Drummond como comentado sobre o poema “Nota social”: “Com um pouco mais de reflexão torno a por

‘chega na estação’. Realmente a razão está com você.” (Belo Horizonte, março de 1925, p.108). Antes, havia confessado sua dificuldade quanto às “audácias”. Mesmo porque Drummond já tinha consciência de que certos “exageros” beiravam ao “postigo” ou à artificialidade e que poderia ir na contramão da proposta da estética livre. Por essa razão, autoriza Drummond: “Condenei ‘Nossa Senhora – a vida’ ao fogo eterno. E agora, peço-lhe catar as pulgas dos versos novos. Não achando bom, risque; não achando perfeito, corrija. Eu ficarei grato.” (DRUMMOND Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p.82).

A inovação passa, muitas vezes, pela difícil proposta de mudança de hábitos culturalmente instituídos. O sujeito que fala é um sujeito social e histórico, constituído a partir de sua ideologia e ação, por isso a relutância e o pedido para que o amigo faça as alterações necessárias. Havia nesse pedido um desejo de inserir em suas produções o tom “modernista”, pois ainda se achava inseguro para produzi-los. Porém, o que Drummond talvez não percebesse é que já tinha a sua expressão estética, chegando à liberdade de improvisar um poema dentro da carta:

*Mário,
Estive relendo tuas cartas
Meu amigo
E logo um pensamento bom
Pensamento de Natal
Pensamento de Ano Novo
Voou de mim para você.

Corre, pensamento bom,
Sobre as montanhas de Minas
Sobre a verde Mantiqueira,
Vai dizer ao meu amigo
Em São Paulo
Que estou me lembrando dele,*

*Lembrando com amizade...*³³ (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 1º. de janeiro de 1931).

Nessa brincadeira, que muito mostra de sua “audácia”, denota-se também a ruptura dos limites impostos por um discurso, quando miragens poéticas migram para o texto carta. Sem fazer juízo de valor dessa produção, não podemos negar que, nesse ato, o lado poeta supera a mera escrita de uma carta. Diferentemente da correspondência citada anteriormente, em que confessa sua timidez, aqui o exercício faz parte da produção drummondiana inicial, da qual não podemos nos afastar, já que desprezá-la constituiria “uma perda no que esses textos apresentam de reveladores, não apenas do que se desenharia a partir de 1930 como seu projeto

³³ O poema está grafado em itálico. Como na sequência, Drummond confessa que esta é a sua primeira carta datilografada por ele próprio.

literário, mas da própria história do modernismo brasileiro.” (SILVA, 2015, p. 3).

Podemos, inclusive, perceber que a “desconformidade” desse trecho poético, abrindo o texto carta, corrobora nossa tese sobre o caráter multiforme do texto epistolar. Quando a linguagem chama a atenção sobre si mesma e acresce outra natureza ao enunciado, acontece o que Eagleton (2001), diz: “Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem autorreferencial, uma linguagem que fala de si mesma.” (EAGLETON, 2001, p. 11). A autorreferencialidade, a consciência estilística, nesse momento, permitiu que Drummond elaborasse um discurso outro que, ao mesmo tempo, propõe uma expressão de afetividade e da personalidade artística de seu criador. E nessa conjugação da realidade do discurso da carta, integrada às formas poéticas, está a sua técnica apurada de fazer das cartas formas de intervenção artística. Muito do que a crítica comenta hoje, já havia sido observado por Mário, desde o início da produção do poeta mineiro:

E paro por aqui as observações. Gosto francamente dos seus versos. Alguns dos poemas que tenho aqui acho muito bons de verdade. O “Construção” como realização e escolha dos elementos expressivos, como síntese, é magistral. Preferia ainda que o “um grito” e o “um sorveteiro” fossem mudados pra “o grito” e “sorveteiro”. Vou mandar os poemas que prefiro pros diretores de Estética que escolherão um ou dois ou três, não sei, pra publicar, você deixa? Mando “Construção”, “Orozimbo”, “O vulto pensativo das secretárias”, “Sentimental”, “Raízes e caramujos”. Não mando “No meio do caminho” porque tenho medo de que ninguém goste dele. E porque tenho o orgulhinho de descobrir nele coisas e coisas que talvez nem você tenha imaginado pôr nele. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 102).

Mário sabia da importância, para o poeta, de ganhar visibilidade, pois é através da reação de terceiros, funcionando como reação especular, que ele adquire consciência do valor de sua obra, sendo esse fator essencial para sua produção artística. A relação escritor/público é uma relação de alteridade: o autor se faz pela presença do leitor. O leitor constitui um complemento: sem ele o texto não existe! E, ressalte-se, Mário era seu primeiro leitor.

Nesse processo, nota-se, às vezes, uma troca de papéis, já que do lugar de mero aprendiz Drummond passa também a ser solicitado para avaliar o trabalho do amigo, como ocorre com o livro *Remate de Males* — nome “copiado” de um povoado na Ilha de Marajó, quando lá esteve em viagem, conforme Jardim (2015) —, publicado em 1930:

O que gostei mais no seu livro: o “Tempo da Maria”. Certamente pelos poemas em si, mas também pelo que encontrei de mim aí dentro, e que não posso explicar, mas você compreende... Agora me recordo que era intenção sua fazer desse caso uma espécie de *Vita nuova*, com prosa e verso, lembra-se? Nos saudosos tempos de 1926. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 1º. de janeiro de 1931, p. 401).

Como troca de papéis, Drummond posiciona-se como o crítico e escreve uma carta de 4 páginas tecendo comentários sobre os poemas do amigo. Essa carta, de certa forma, dialoga com outras, em que imperaram as críticas feitas por Mário de Andrade. As intertextualidades implícitas mostram como o aprendizado aconteceu, levando-o à segurança de emitir sua opinião, apontando o que não havia gostado, justificando-se através de aspectos estéticos:

Realmente não gostei da “Louvação da tarde”, apesar de incluída no “Tempo”, como não gostei de outros poemas longos e algo palavroso, a “Louvação matinal, por exemplo. Você me parece ceder por vezes à ânsia de comunicar coisas urgentes que estão se passando no seu íntimo e que não são propriamente poesia. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 1º. de janeiro de 1931, p 401).

Depois dessa análise crítica, arrematou confessando quase soberbamente seu “individualismo”. Individualismo este antes criticado por Mário, mas usado para provar sua competência:

Eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo, e por outro lado ainda não cheguei (e chegarei algum dia?) à maturação necessária para tentar a solução supra-realista, única que me parece aceitável para o meu caso, como de resto para todos os casos. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 1º. de janeiro de 1931, p 401).

O reconhecimento de Drummond pela crítica começa justamente com Mário, como se vê, por exemplo, em carta de 15 de agosto de 1942, quando este comenta a publicação de *Poesias*. Ao findar essa leitura, Mário confessa ter ficado “extasiado” diante do trabalho e esse sentimento o levou a escrever sobre os poemas:

A promessa, nem promessa houve, o que houve foi uma necessidade absoluta do meu ser, ao sair formidavelmente comovido da leitura. Estava extasiado. E extasiado no que eu desejava me extasiar, na única coisa que poderia, em arte, me extasiar por estes tempos, extasiado em humanidade, no, enfim, no sentimento do mundo. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 479).

Vale pontuar a importância desse diálogo crítico como forma de construção da identidade literária. Embora a influência de Mário tenha sido primordial no início da vida literária, também serviu para que Drummond fosse construindo seu próprio traçado, como afirma: “É interessante o que fiquei sabendo de mim mesmo depois que li o seu estudo.” (Belo Horizonte, 29 de setembro de 1931, p. 407). Essas palavras são proferidas quase como uma análise retroativa do peso da insistência de Mário quanto ao reconhecimento de uma identidade nacional, quando explora o belo natural, a cultura mestiça, acrescidos de uma

ideologia da brasilidade. Aqui é oportuno lembrar os versos do poema “Mário de Andrade desce aos infernos”, em que Drummond, conduzido pela emoção do luto, logo ao receber a notícia da morte do amigo, relembra a sua errância pelo Brasil em pesquisa sobre a cultura brasileira:

O meu amigo era tão
de tal modo extraordinário,
cabia numa só carta, [...]ia descendo o Amazonas,
tinha coletes de música,
entre cantares de amigo
pairava numa renda
dos Sete Saltos,
na serrania mineira,
no mangue, no seringal,
nos mais diversos brasis,
nas regiões inventadas,
países a que aspiramos,
fantásticos,
mas certos, inelutáveis,
terra de João invencível[...]³⁴ (DRUMMOND, 2012, p. 115)

Contando a história do poeta amigo, recém-falecido, Drummond fala de seus trânsitos geográficos, recriados no poema em forma constelar, em que o nordeste se liga ao sul, misturando regiões. Assim, a renda do nordeste aparece na “serrania mineira, no mangue, no seringal”. Esses “saltos” constituem metáforas da construção estética marioandradina, em que as travessias culturais misturam língua, literatura, música, crenças, vindas de toda parte. O multicultural é reencenado pela linguagem e se transforma em imagens tridimensionais na poesia. Em certos momentos, Drummond chega a confessar as dificuldades em comentar criticamente os saltos geográficos ou até mesmo temporais nas composições, como revela ao falar sobre o livro *Remate de Males*: “Você, que está sempre adiantado cinco anos sobre nós todos, às vezes se compraz em voltar a feições e modos que já não traduzem mais nem a sua nem a nossa “verdade” (para usar uma palavra tão de você até algum tempo atrás).” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 01 de janeiro de 1931, p. 400).

Em 19 de maio de 1942, por exemplo, Drummond escreve a Mário comentando a publicação de sua antologia poética, reunindo *Pauliceia Desvairada*, *Losango Cáqui*, *Clã do Jabuti* e *Remate de males*:

³⁴ Poema escrito em 1945 e publicado no livro *Rosa do Povo*.

Na minha incapacidade orgânica para explicar por escrito as minhas emoções, e principalmente avaliar a razão delas, nada mais direi a você senão que me assombrou a importância da sua poesia, assim reunida em livro único, que mostra bem a sua força lírica, às vezes um pouco esquecida diante da variedade e riqueza da sua obra de ensaísta. Acho que sua obra poética está guardada para uma aceitação futura integral, tanto mais quanto nela é mínima a porção capaz de obter agrado fácil e imediato. Descobri que você está só no meio de vários poetas, só pelas suas preocupações especiais, pela sua realização própria, pela complexidade de sua pena poética. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, s/d 1942, p. 475).

A palavra “pena” pode ser lida nos dois sentidos, tanto se referindo à escrita, quanto ao sofrimento do trabalho intelectual, solitário, incompreendido, e cheio de contradições. Mesmo dizendo de sua “incapacidade orgânica” para falar de suas emoções, o poeta itabirano demonstra o reconhecimento do valor do trabalho de seu amigo, criticando o posicionamento da crítica brasileira, dizendo-a frágil pela falta de compreensão do trabalho do poeta de Pauliceia. Drummond afirma, nesse momento, que ele ainda seria compreendido por “gente amadurecida que há de vir”. E continua sua carta:

E como cada dia tomo mais horror ao julgamento do nosso tempo (tão suscetível de erro ele é, tão inevitavelmente superficial e tão corruptor para o artista) não vejo nada melhor para uma obra do que essa subestimação dos sem méritos que a salva de toda pressão externa, de todo suborno, preservando-a e cristalizando-a para o futuro. [...] Por isso eu acho que a importância enorme dessa poesia só será percebida e revelada mais tarde. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, 19 de maio de 1942, p. 475).

Tais comentários ratificam a importância do diálogo com os pares que desempenham as mesmas funções no exercício da escrita. O trabalho criativo é bastante solitário no momento de produção e bastante duro no momento da exposição, “...tão suscetível de erro ele é, tão inevitavelmente superficial e tão corruptor para o artista...” principalmente quando se apresenta algo novo, ainda pouco compreendido pelo público. As palavras de Drummond, nesse momento, acolheram aquele que outrora teria sido bastante generoso, quando nunca lhe negou orientação artística ou pessoal. Em contrapartida, ter a confiança dele, ao considerar sua opinião, fortaleceu o desenvolvimento do poeta itabirano.

Podemos perceber, através das cartas, que a interação é uma fértil forma de aquisição do conhecimento e é entendida como um processo contínuo de construção do sujeito, pois a crítica nos dois sentidos, tanto com elogios como apontando as deficiências, “advertências sábias e afetuosas”, foi sempre reconhecida no processo de formação do artista, como também nas relações que este estabelece com o ambiente social. Como explica Mário de Andrade, “o poeta não tira poesia de si mesmo, como que não arte faz na extrema maestria de sua arte. Ele se joga pra dentro de seu próprio caos lírico e nada se salva de espetacular. Mas salvou-se o

sentimento do mundo.” (ANDRADE, São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 481). Nesse comentário ao livro *Sentimento do mundo*, Mário acaba admitindo o viés dominante no trabalho de Drummond daquela época:

E com isso o livro se desenvolve numa dramática atmosfera insalubre, porque ao não conformismo da vida o poeta ajunta um não-conformismo do seu próprio conformismo. “Mas como dói!” pra me servir de uma das próprias frases do poeta... E então, em magníficas transfigurações, o poeta ergue os temas mais simples, até sentimentais, a uma grandeza absurda, e da menor dor, pela transposição feérica do lirismo, ele consegue implantar em nós o sentimento de uma dor inaceitável. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 481).

Essa passagem leva-nos a observar que, pelo menos nesse momento, Mário reconhece sua contradição de ter acusado Drummond de “individualista”. Isso porque reconhece que a linguagem expressa o “não conformismo” do poeta. Essa postura comprova a tese de que a arte, mesmo sem engajamento expresso, possui, assim, uma função social e o artista se sente responsabilizado pelas coisas que, de forma dialética, o cercam. O elemento social passa a se conformar na economia da obra, elaborado de maneira estética. Com esse pensamento, Antonio Candido, a despeito de defender a autonomia da literatura, sempre defendeu que os textos literários são mediadores da sociedade, podendo fazer oposição aos regimes ditatoriais como o fascismo, o militarismo.

Antonio Candido destacou-se na crítica, principalmente, por sua obra *Literatura e sociedade*, em que fala sobre a contribuição dos estudos sociológicos para a análise do texto literário. Segundo Candido (2011), a sociologia pode ajudar no entendimento da obra literária na medida em que podemos “... averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.” (CANDIDO, 2011, p.9). Candido alerta ainda que “... todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade.” (2011, p. 21).

Dessa forma, o crítico propõe não uma sociologia da literatura, mas uma leitura que privilegie uma representação estética de uma sociedade. Foi exatamente com esse pensamento que Antonio Candido inovou os estudos literários, principalmente porque, antes os fatores externos ou se sobrepunham ao estudo do texto ou eram ignorados, como no caso da análise estruturalista da obra. O teórico enfatiza que a obra literária tem o poder de produzir nos leitores um efeito prático, “modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando

neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.” (CANDIDO, 1967 p. 24-25). Já no artigo “O direito à literatura” (1995), o teórico classifica a literatura como fator de humanização porque pode nos libertar do caos e como um “instrumento consciente de desmascaramento pelo fato de focalizar as situações de restrições dos direitos, ou da negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (CANDIDO, 1995, p. 235).

A contribuição de Candido faz-se necessária para que se entendam as diversas funções tanto das cartas como dos outros textos literários a que elas se referem. Nesse sentido, o próprio debate entre Mário e Drummond, sobre o lugar da literatura, faz-se encenação ao desvelar papéis no jogo textual e social. O conjunto das cartas se organiza como um jogo especular, tanto no nível da produção, quando Mário e Drummond se constroem como enunciadores um frente ao outro, quanto no processo de leitura, quando o leitor se coloca como parte desse jogo, reconstruindo esses perfis a partir de índices textuais. Por isso mesmo, a questão da elaboração estética e de sua relação com o meio social pode ser levada à própria organização do livro da correspondência dos dois autores em pauta. As representações do contexto em que as correspondências foram trocadas são enriquecidas pelas transposições de linguagens outras por meio, como de inúmeras fotos de capas de revistas, cujo objetivo parece levar o leitor/pesquisador a se inteirar de fatos que não estão explicitamente declarados nas cartas. De quase todas essas publicações, Lélia Coelho Frota teve o cuidado estético de enriquecer os comentários tecidos pelos missivistas com as ilustrações das primeiras publicações. A leitura inter-relacional das cartas e imagens, textos e contextos, reproduzidos em suas especificidades, abre novas perspectivas, advindas da combinação de linguagens, textos, imagens, permitindo reorganizar leituras reticulares dos fluxos interativos em arquiteturas hipertextuais. A foto do número 1 de *A Revista* (p. 132), por exemplo, exhibe na capa o sumário, destacando os nomes dos colaboradores Mário de Andrade, Milton Campos, Pedro Nava, Abgar Renault, Carlos Drummond, Martins de Almeida, Emílio Moura, entre outros. Ao atrelar a memória biográfica dos poetas à memória cultural que alimentam páginas, essa publicação coloca em evidência fotografias dos espaços geográficos por onde transitavam ou onde viviam os poetas. São inúmeras as fotos das cidades de Belo Horizonte, do Rio de Janeiro, de São Paulo do século XX. Essas imagens transpõem barreiras linguísticas e se constituem formas textuais para repensar a relação cultura e nação. Os registros historiográficos rompem fronteiras e apresentam o trabalho com uma linguagem viva e dinâmica. É nessa corrente de comunicação estética que o universo de referências da edição

das cartas se amplia e “palavra e imagem” tornam-se objetos de reflexões.

Na página 277, por exemplo, a foto de Mário de Andrade, transvestido de “herói”, acompanhada da legenda, “Eu, tomado de acesso de herói [...]”, refere-se talvez à criação do herói Macunaíma, em que o autor se transveste para incorporar sua personagem. Nessa imagem, há uma mistura “metaimagética” do negro, do índio e do português, aludindo às raças fundadoras da cultura brasileira. Com uma flecha na mão, apontada para si mesmo, a imagem pode ser interpretada como a morte da cultura de cada uma dessas culturas para o nascimento de outra: a cultura brasileira.

A estética ilustrativa também aparece na publicação do projeto da capa de *Pauliceia desvairada*, criada pelo próprio Mário de Andrade (p. 136). Nesse croqui, o princípio do antropofagismo é representado pelo desenho em que aparece um animal expelindo outro, através da boca. Ambos os animais, o que devora e o que é expelido, não são identificáveis. Em formas metamorfoseadas, esses animais assinalam a proposta marioandradina do ver-analisar-devorar e regurgitar. Essa imagem está entrelaçada ao título do livro *Pauliceia desvairada*, escrito pelo traçado de uma serpente de duas cabeças. A serpente com a boca escancarada possui duas antenas em formas de flores e está pronta para devorar o outro. Talvez possamos afirmar que, no desenho, a serpente é, ao mesmo tempo, o velho e o novo, o feminino e o masculino, o eu e o outro, constituído por outro elemento: a palavra. A palavra na figura da serpente remete a exortar, do latim *exhortari*, significando “procurar convencer por meio de palavras”, persuadir, incitar. Isso culminaria numa ação interlocutória, que, nesse contexto, alude a convencer o outro a voltar os olhos para a cultura local ou mesmo persuadi-lo ao antropofagismo. Essa leitura fica ratificada pela imagem que vem logo abaixo da capa, referida pelo desenho de uma coruja com seus olhos arregalados como em espreita. De sua cabeça saem duas asas imensas, aludindo ao fato de que o poder de “voar” para uma sociedade só poderá nascer do cérebro. Toda essa leitura só se torna pertinente quando associamos o croqui desta capa aos discursos ideológicos das cartas. Entre eles, destacamos certa “missão” modernista, assumida pelos intelectuais, poetas, escritores e críticos, como nos mostram as cartas dos anos 20 e 30. A referida missão fica corroborada também por fotos das ilustrações em guache, feitas por Pedro Nava no exemplar de *Macunaíma*, que recebeu de Mário de Andrade (p. 362). As análises dialógicas e intertextuais, em suas confluências, divergências e contradições, tratam das interdiscursividades literária e ideológica das produções editoriais que foram veiculadas nesse meio cultural, caracterizando-as, pela capacidade expressiva, como formas de intervenção no espaço público, utilizadas pelos próprios artistas. Quase todos nos parecem querer transitar em diversas formas artísticas, pois

transitaram em mais de uma modalidade, como na literatura, na música, na pintura, na fotografia.

O livro *Carlos & Mário*, ainda relacionando linguagens como fonte de pesquisa, apresenta-nos as fotos da primeira edição de *Brejo das Almas* (p. 434), *Poesias* (p.479), *Confissão de Minas* (p. 531), *A Rosa do Povo* (p.536). A produção gráfica da capa desses livros era simples. Para além das limitações da época, em relação ao designer e à tecnologia disponível, a comparação entre a produção de capa dos livros dos dois poetas mostra diferentes formas de trabalho de acordo com o espaço conquistado por cada um. Isto é, retirando o juízo de valor em relação às produções, queremos ressaltar diferenças criativas na organização do trabalho, relacionadas ao status literário já conquistado por cada um.

Todas essas publicações de fotografias de capas de “folhetins”, capas de primeiras edições de livros, recortes de jornais, fotos de cartões de visitas com mensagens dos poetas estudados, fotografias de famílias, amigos; retratos dos poetas modernistas feitos a óleo ou a grafite, como *Silhueta no. 1*, (Retrato de CDA) confeccionado por Érico de Paula (p. 399); fotos dos trabalhos de artistas da época como Anita Malfati; Di Cavalcanti, entre outros; a cabeça do “Cristo de trancinhas”, do Victor Brecheret, feita no bronze, obra que causou grande polêmica na época, especialmente entre os familiares de Mário de Andrade, que a compraram do amigo (p. 428), e muitas outras ilustrações compõem as produções e se tornam um rico material de referência para pesquisas sobre a época e os movimentos culturais. As produções editoriais como fator de intervenção no espaço público, na concepção arendtiana, em suas interfaces literária/cultural/social, texto e imagem e as produções editoriais descritas como espaço de circulação de ideias, fontes da crítica literária, espaço de debates e de manifestação dos intelectuais, “preciosidades” de um tempo seriam um trabalho interessante para explorar ainda mais essa época. Isso porque tais publicações serviram para fazer transitar os ideais artísticos dos anos 20.

Nessa vertente, as formas textuais deixam de ser tratadas de forma monológica, abrindo espaço para a troca, para o diálogo, para a observação. Compagnon (2009) propõe a conjugação entre os termos “criação/história, texto/contexto, autor/leitor, considerando a tensão entre eles.” (COMPAGNON, 2009, p.18). Ao incluirmos no estudo das cartas, algumas fotos, as citações de algumas notas, além da disposição das cartas, considerando-os aspectos discursivos, buscamos delinear algumas das cenas enunciativas, seus sujeitos situados no tempo e no espaço, como modo de traçar perfis dos poetas aqui estudados em diálogo com sua inserção no mundo. O importante desse tipo de leitura é analisar as operações e/ou estratégias das publicações, que auxiliam na produção de sentido, na medida em que, a modo de *mise-en-*

abyrne, produz-se uma cadeia de leitores/escritores. Destacamos, nesse sentido, o árduo trabalho de pesquisa da produtora do livro *Carlos & Mário*, incluindo as notas explicativas, auxiliando outros leitores e pesquisadores. Como dificilmente dois leitores tomarão exatamente os mesmos caminhos, desconstrói-se também a possibilidade de esgotamento de interpretações. Novos enredos, novas narrativas, novas explorações podem ser engendrados, fazendo com que as linguagens se tornem um percurso infundável.

Porém, para isso é necessário que o leitor esteja aberto a esse tipo de leitura a fim de perceber o ardiloso jogo da forma em função do conteúdo. Nas cartas, por exemplo, podemos entender que a “palavra” vive e se renova, porque possui uma natureza social: a da comunicação e da interação, em que estão sempre em jogo dialógico o eu e o outro. E o texto literário, nesse caso as cartas, estabelecendo um pacto com o leitor, convida-o a participar ativamente de uma construção de significações em parceria com o (s) autor(es). Nesse caso, a função principal da palavra é a de revelar que o homem não permanece indiferente ao que o cerca; o indivíduo influencia e é influenciado pela dinâmica dos acontecimentos que são pensados ou redimensionados pela palavra. A esse respeito, em *A literatura em perigo*, Todorov (2009) diz que “...a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo.”(p. 23). Assim, explicitamos a importância deste material como fonte de pesquisa.

Portanto, o que podemos constatar com as referências aqui utilizadas é que Mário e Carlos usaram seus escritos, cartas, poemas, ensaios como espaço político, isto é, espaço de intervenção, para levar seus leitores, em jogo especular, a mobilizar a percepção crítica em relação ao espaço social que se instala. Quanto à estética do modernismo, podemos constatar que Mário de Andrade, em diálogo com Drummond e outros, trabalhou, estrategicamente, instaurando os versos livres, as experimentações, as inovações poéticas, além da crítica, com o objetivo de produzir uma literatura reconhecidamente brasileira.

A partir dos diálogos das cartas, percebemos que a arte, principalmente a literatura com suas metáforas, metonímias e efeitos sobre o modo de pensar o mundo, tem o poder de estimular o outro pela experiência artística. A produção literária das cartas, discorrendo sobre aspectos estéticos, ao mesmo tempo que deles se utiliza, propicia um espaço intercomunicativo sócio/cultural/político/histórico, que possibilita uma reflexão sobre o processo da produção literária da época. Na perspectiva sincrônica, torna-se relevante este estudo, numa tentativa de entender melhor o contexto da sociedade da época. Acrescenta-se, ainda, o propósito de abrir um espaço de interlocução do fazer literário e outros discursos, uma vez que as cartas constituem um texto híbrido, quanto à classificação de gênero

discursivo. Assim, podemos dizer que é pertinente ler as cartas como texto literário, uma vez que, como reafirma Eagleton (2001), “Esse enfoque na maneira de falar, e não na realidade daquilo de que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: uma espécie de linguagem autoreferencial, uma linguagem que fala de si mesma.” (EAGLETON, 2001, p. 11). É esse processo autorreferencial que dá o tom estético às correspondências. O chamado tom estético, aqui, é a proposta de uma gramática de reconhecimento diferenciado da língua, exercido no discurso preconizado e na prática do discurso.

Se para Arendt a política se concretiza no discurso, ou no uso público da fala, gerando a ação, Mário de Andrade reafirma esse pensamento, dizendo em carta a Carlos Drummond de Andrade: “Eu se tenho algum mérito é que em vez de pregar só, fazer idealismo, fazer teoria, tal qual Gonçalves Dias, tal qual Graça Aranha, fazer regionalismo, tal qual Veríssimo ou Lobato, agi prático, não prego faço, pelo muito de Brasil que eu tenho desta merda de Brasil.” (s/d, 1925, 116). Palavras e ação organizam-se como uma força imensurável para o movimento que se instaurou em uma época, fazendo-a perdurar. Nada disso seria possível sem o empenho de seus agentes, na medida em que assumem o papel político de lutar pelas artes. Nesse aspecto, as cartas põem em evidência suas manifestações de sensibilidade artística ao mesmo tempo que revelam Mário e Carlos em relação implícita com a figura do intelectual, como estudaremos no próximo capítulo.



Fonte: Foto montagem de Vera Godói, a partir de imagens publicadas em Frota (2002) e Andrade (1998).

5 OS INTELECTUAIS AGENTES DA MODERNIDADE

Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo.
(ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p.5).

Confesso-lhe que não encontro no cérebro nenhum raciocínio em apoio à minha atitude. Só o coração me absolve. E isto não basta. Há sempre o caquinho de lógica procurando intrometer-se entre as nossas contradições. Daí as dúvidas, as flutuações do meu espírito, hoje, amanhã e depois de amanhã, flutuações que, aposto, você já terá experimentado... (DRUMMOND, Carlos. 22 de novembro de 1924, p.59)

5.1 Os intelectuais Mário e Carlos

Neste capítulo, passamos a refletir sobre os intelectuais Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, no contexto da modernização do país e dos movimentos de vanguarda do início do século XX. O objetivo maior desta reflexão é tentar delinear os perfis desses intelectuais, considerando seus pensamentos ideológicos, suas ações, sobretudo no que se refere à construção da nação brasileira.

A partir de seus discursos nas cartas, pretendemos percebê-los em sua multiplicidade, em suas contradições. Para tanto, trabalhamos com alguns conceitos de intelectual como os de Gramsci, Sartre e Said. Esses conceitos são associados ao de espaço público de Habermas e Arendt já desenvolvidos anteriormente. Sob a perspectiva do público e do privado, com especial atenção para a complexidade do processo de enunciação, analisamos, pois, os intelectuais Mário e Carlos, em sua atuação ativa no movimento de independência artística e de modernização do Brasil. Na linha de pensamento da difícil relação do intelectual com a sociedade, a análise se desdobra para perceber o envolvimento desses escritores com questões da práxis literária, social e política, uma vez que, conforme Hannah Arendt,

a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto a existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito intensa da esfera pública. (ARENDT, 2005, p. 61).

Para a autora, novas formas de sociabilidade dirigiram o mundo moderno e, nessa perspectiva, a valorização da “esfera social” originou-se do fenômeno de imbricação do público e do privado, trazendo também uma mudança na ação política do intelectual. É no

contexto dessa modernidade que Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond, fala sobre o interesse vital que preside sua arte:

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. (São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p.103).

Mário faz questão de dizer que sua obra, na realidade, é campo de ações a fim de mobilizar o meio artístico e social para o projeto por ele defendido. As obras, para ele, são “o primeiro andar”, que pretendem servir de acesso a algo maior: desenvolver uma literatura, desprendida da imitação e também possível de ombrear-se com outras artes. O escritor não acreditava que isso pudesse acontecer em breve espaço de tempo, entre aqueles de sua própria geração, mas na geração futura. Para ele, ao lutar a favor de uma arte livre, as obras poderiam representar “ações” de uma vida intelectual em seu exercício político. Ponto de vista que foi sustentado em entrevista concedida ao jornalista, escritor e biógrafo Francisco de Assis Barbosa, tempos mais tarde, em 1944. Em suas palavras: “Liberdade não quer dizer irresponsabilidade. Isso porque entre o escritor e o público há uma relação, um compromisso”. (BARBOSA, 1972, p. 103). Para Mário, em sua liberdade criativa, o artista projeta seus pensamentos e com a sua capacidade crítica defende a sociedade.

Vale, pois, lembrar, mais uma vez, Arendt (2005) quando associa a liberdade e a “condição humana da ação”, afirmando que a pluralidade e a troca de ideias orientam uma sociedade para a liberdade. Nessa dimensão da *vita activa*, não há outro elemento mediador entre os homens, a não ser a própria linguagem. Foi exatamente por meio da linguagem, ou melhor dizendo, de um pronunciamento público, que teria nascido o intelectual moderno: Émile Zola se utiliza de uma carta aberta, o documento *J'Accuse*, para se manifestar a favor do injustiçado, Capitão Alfred Dreyfus. Isso corrobora o fato de que é pela linguagem, lançada na cena pública, que o intelectual se manifesta e se faz ouvir. Percebemos, nesse contexto, que, para se constituir como tal, o intelectual precisa do espaço público, espaço esse de linguagem, de comunicação e intervenção.

Faz-se importante retomar, pois, o conceito de intelectual. Podemos começar por associar a palavra intelectual a intelecto, que significa discernimento, compreensão. *Intellectus* origina-se do verbete inteligência, que vem do latim *intelligentia*, que, por sua vez, deriva-se de *inteligere*. Essa palavra é composta por dois outros termos: *intus* entre e *legere*

escolher.³⁵ O intelectual é, pois, a princípio, aquele que é dotado de inteligência no sentido de ter capacidade para refletir, para questionar, para pensar, para discernir. A leitura da palavra intelectual apresentada torna-se metalinguística na medida em que faz remissão ao próprio mundo do intelectual: mundo da reflexão crítica, do discernimento, da compreensão das coisas. Nessa mesma linha de pensamento, Walty e Cury (2014) chamam a atenção para o sentido social da palavra intelectual:

Do latim *intellectualis*, de que a palavra intelectual deriva, conservou-se o sentido de ‘relativo à inteligência’. Decompondo-se a palavra temos: *intus* (para dentro) e *lectus*, particípio passado de *legere* (ler). Ler (para) dentro das coisas, para seu interior. Mas *legere* no seu sentido etimológico guarda, simultaneamente, um sentido, uma qualidade do que sai de si, aquilo que extrapola o indivíduo para abrir-se numa dimensão também social. Ler, pois, pressupõe um movimento para o exterior, para comunicar-se com os outros, fazendo uma leitura do mundo, o que dota a palavra intelectual dos dois movimentos: para dentro de si e para fora de si. Alargando o sentido ainda a partir da etimologia da palavra, saliente-se a condição intermediária do intelectual, sua função mediadora. (WALTY; CURY, 2009, p. 224).

Compreendido dessa forma, o termo intelectual será adotado para nos referirmos aos poetas, enquanto agentes no espaço público, que, capazes de pensar, de questionar, de criar e de interferir, posicionam-se perante a sociedade. Mário e Carlos fizeram-se intelectuais pela atuação como mediadores entre as polêmicas políticas, culturais e ideológicas que atravessaram no período em que uma nova sociedade se estabelecia.

O pensamento defendido pelos vanguardistas estava relacionado à liberdade estética, à cultura e à linguagem, capazes de expressar a nação brasileira, até então suplantada por outras culturas. Esses intelectuais, um mais, outro menos, foram personalidades que tentaram construir um discurso outro, simbolizando a mudança de paradigmas. Nesse aspecto, sua participação, enquanto mediadores culturais, tanto no plano das ideias como instaurando discursos para incorporar outras formas de comportamentos sociais e artísticos, foi fundamental no processo de modernização do Brasil.

É nessa perspectiva que lemos os intelectuais Mário e Carlos, também à luz do conceito de intelectual de Sartre (1994), quando o define como um idealista, exatamente por acreditar no porvir. Esse teórico classifica-o também como um mal necessário, pois se precisa dele para conservar ou mudar, transmitir ou enriquecer a cultura. Defendendo o caráter histórico da liberdade, Sartre aponta a constituição do homem voltada para a liberdade, ao mesmo tempo que mostra o sujeito em seu papel de agente quanto à mudança da sociedade.

³⁵ Conceito de inteligência - O que é, Definição e Significado <http://conceito.de/inteligencia#ixzz2trLIXFqu>. Acesso em 12/05/2014.

Ao tratarmos dos poetas aqui estudados, podemos dizer que este conceito de Sartre (1994) também nos ajuda a pensar os poetas/intelectuais em estudo, quanto a seus aspectos ideológicos. Como de praxe, todo idealismo dos intelectuais modernistas, como Mário de Andrade e depois Carlos Drummond, não foi destituído de críticas e questionamentos. Haja vista as reflexões, as dúvidas. Reflexões e dúvidas estas atinentes a, pelo menos, dois planos que se encontram em interseção: a função do poeta na elaboração de um projeto estético em sua relação com um projeto nacional e o lugar do intelectual na engrenagem do Estado.

Em longa carta de agosto de 1925, Mário coloca como questão básica para seu projeto artístico/estético: a relação com o outro. Os assuntos relacionados à alteridade resvalam de um a outro, começando pela reflexão sobre o casamento, passando pela discussão sobre a relação com os pares, sobre a construção nacional, assim como pelo plano existencial. Define-se então:

É engraçado, mas juro que é verdade: eu sou tão não-eu, tão os outros que tenho a certeza de ter falado a coisa mais certa de minha vida o dia em que afirmei não sei mais pra quem que a felicidade é feita de poucadinhos de felicidade alheia. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p.135)

Essa percepção identitária o leva a colocar a ação intelectual no centro das suas atitudes, como se vê quando afirma: “Agora você pode compreender que ser não é ‘deixar de ser’ como você me falou preferir na sua resposta, agora você pode compreender que ser é ser em relação à humanidade...” (Mário de Andrade, São Paulo 23 de agosto de 1925, p.140). Mário de Andrade, como intelectual consciente, definiu a direção crítica que o incitou a pensar o mundo e a humanidade, e, por sua liberdade de pensamento, pela independência estética, escreveu com devoção literária aquilo que, paradoxalmente, poderia desvelar e revelar o que ele chamou de “ser brasileiro”. Nesse sentido, ele relata:

Ame a vida, chore em versos . Na prosa, na prosa crítica: ensine. Não me venha com modéstias : não tenho nenhum talento para crítico. Besteira. Suas cartas, seus artigos sempre me provaram o contrário. Aliás você mesmo sabe a atração pela França que você tem, digo mais: a paridade de você com os franceses, gente pouco criadora mas enormemente, genialmente crítica. (ANDRADE, Mário de. Sem local e data, 1925, p. 114).

Para Mário, a teoria não bastava, seria preciso associá-la à prática. O agir prático, aos seus moldes, implicaria o envolvimento da crítica com o fazer literário, até mesmo na escrita das cartas, como mostramos no capítulo 3, exibindo esse fazer literário em tudo que escreve. Ao incorporá-la, Mário viveu a literatura na observação da sociedade, no sentir a vida, nas

relações interpessoais, atravessando sua escrita epistolar: “Eu, às vezes, suponho que a grande miséria do que escrevo é motivada pelo meu hábito de viver a vida com a literatura. Sinto minhas emoções mais generosas de caneta em punho.” (São Paulo, 30 de dezembro de 1924, p. 81). “Caneta em punho” era sua arma, sua bandeira intelectual (SARTRE, 1984) contra o modelo eurocêntrico, evolucionista, hegemônico da época.

Talvez isso tenha sido seu bem maior: não deixar que suas ideias ficassem apenas no campo do idealismo, exibindo o caráter multidisciplinar de suas reflexões, fossem teóricas ou vivenciais, literárias ou etnográficas, que construía posicionamentos políticos, éticos e estéticos. Em suas ações e produções preocupa-se, pois, com a cultura brasileira nos espaços modernizados e também com os rincões do Brasil e suas manifestações populares. A esse respeito, comenta Santiago sobre a opção política de Mário, no prefácio da publicação das cartas: “A cultura livresca e cosmopolita precisa ser substituída pela reflexão crítica que leve em conta a condição miserável em que vive o grosso dos brasileiros.” (SANTIAGO, 2002, p. 14). Ressaltando a atuação dos dois escritores, Santiago afirma que:

No plano propriamente político-partidário, os dois optam pela revolta e não pela ação ou pelo discurso de teor panfletário, populista ou doutrinário. Seremos todos cidadãos, ou *não somos*. 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. No plano municipal, estadual ou federal, cultura e educação são os fundamentos da transformação social, e não a política afinada pela ação partidária. Será que acreditavam na *naturalidade* da arte e da educação? Da educação pela arte? Da arte pela educação? (SANTIAGO, 2002, p. 27).

A ação para os poetas tinha a ver com um posicionamento político na medida em que sabiam necessário lutar por um projeto “libertário do Brasil”. Por isso, a visão crítica sobre o legado político-cultural e social que uma mudança desencadearia em nossa sociedade acarretando impulso para a criação artística. Esse posicionamento político de Mário remete-nos ao conceito de “intelectual orgânico” de Gramsci, retomado por Sartre, quando reafirma que o intelectual, formado no campo da burguesia, assume o ponto de vista das massas populares para defender a sociedade. Gramsci, a partir de sua compreensão do marxismo, fala sobre o conflito de classes na sociedade moderna e a relevância do pensamento do intelectual na medida em que se torna um agente, contribuindo de alguma forma para a constituição de uma cultura, baseada em valores sociais que trariam uma nova concepção de mundo. Trata-se do intelectual orgânico, especialmente por ter tido acesso à formação “livresca”, e se encarregar de exprimir o espírito objetivo de uma classe subalterna.

Mesmo que Mário não tenha lido diretamente Sartre, a defesa em favor de uma

sociedade de “homens livres” atravessa seu pensamento, pois debateu com Drummond as implicações políticas dessa “liberdade”. Nesse contexto, esses poetas tornam-se exemplos da contradição, como pontua Raul Antelo:

Toda vez que os escritores optarem por um projeto vanguardista terão dificuldades em sair do plano da criação estética e do âmbito elitista. Se assumirem um compromisso com as camadas populares não disporão de aparelhagem conceitual adequada. Se possuírem uma teoria política aparentemente eficaz, carecerão de condições históricas para aplicá-la, afastando-se das massas e repudiando as experiências políticas concretas. De qualquer forma, o impasse perdura, ou melhor, se impõe como uma realidade histórica. (ANTELO, 1986, p. 4).

Antelo aponta, pertinentemente, outro conflito em que vive o intelectual: o projeto de vanguarda conviveu com o impasse entre a estética e a falta de condições históricas para pensar as “massas”. Assim, o pensamento intelectual já seria, em sua base, complexo e contraditório. Voltado para as massas, o intelectual dialoga com seus pares, formados no seio de uma elite intelectual. Procurar o ponto de equilíbrio entre essas contradições tornou-se um dilema.

Para Sartre não existe no homem uma essência; a natureza humana e a liberdade podem encontrar-se no mundo que ele mesmo projeta. Sartre afirma que o homem pode ser responsabilizado pelo que é, pois, em suas escolhas, o intelectual é “alguém que se mete no que não é da sua conta”, uma vez que usa de sua notoriedade para criticar a sociedade e os poderes estabelecidos (SARTRE, 1994, p.15). Mário de Andrade, como escritor “engajado”, aos moldes de Sartre, conheceu seu campo de ação e nunca nele atuou inocentemente. Com todas as letras, escreve a Drummond, no comentário político sobre suas aventuras estéticas:

Quem como você mostrou a coragem de reconhecer a evolução das artes até a atualização delas põe-se com isso em manifesta contradição consigo mesmo. E já que falei na minha aventura, peço uma coisa e aviso outra. Não pensem, vocês aí de Minas, que sou um qualquer leviano e estou dando por paus e por pedras sem saber bem o que estou fazendo. A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p.101).

Mário sabia o caminho que estava trilhando, conhecia seus propósitos, tinha consciência das implicações de suas escolhas, como reconhece literalmente: “O meu trabalho não é simples nem pequeno. Sei que muito hei de errar. Sei que muitas vezes voltarei atrás. Sei que exagerarei. Sei que me iludirei talvez.” (p.102). Apesar de reconhecer os riscos de erros, o poeta continuou perseverante na sua luta. Para tanto, era preciso apostar no ideal de instituir uma nação livre, capaz de sair do mimetismo e buscar sua própria expressão. Para

além das questões estéticas, o seu idealismo passa pela paixão, pela esperança e desilusões. Com palavras honestas confessa: “É possível que eu me perca, contudo que o fim é justo ou pelo menos justificável e que é sério, vocês podem estar certos disso.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 101). Compreendemos, pois, que dentro do universo de modernização e autonomia estética, encontramos elementos que nos possibilitam pensar as tensões desse contexto social. Como exemplo, sabemos que, no íntimo, Mário reconhecia que o projeto de ruptura com o passado era outra contradição. Isso ele admite, no “Prefácio Interessantíssimo” e em carta a Drummond. Como intelectual perspicaz e observador que foi, Mário instaurou, na verdade, a proposta de reinventar a nação, sem negar as influências passadistas: “Sou passadista”, confessa em “Prefácio Interessantíssimo”, reconhecendo que falar apenas em ruptura era negar a fonte das águas por ele bebidas. Mário admitiu manter a tradição, mas em uma outra perspectiva, pensamento que viria a ser “ordem do dia” na evolução do modernismo: não bastava negar o passado, mas retomá-lo criticamente. Para ele, assim como para Oswald de Andrade, o passado haveria de ser deglutido.

Essa discussão sobre posicionamento político/estético atravessa as cartas trocadas entre os intelectuais, Mário e Drummond. Drummond precisava ser inserido no movimento modernista, divulgado nos eixos Rio e São Paulo. Precisava ser aproveitado em sua potencialidade. Respeitando a individualidade do poeta itabirano, Mário, dialeticamente, o orienta com a pretensão de que, por sua vez, pudesse levar ao grupo de poetas e intelectuais mineiros os princípios do processo político/artístico da época. Nesse trânsito, entre o que era dado como cosmopolita e o que era dado como provinciano, arma-se o jogo do modernismo brasileiro.

Nesse processo, a Semana de Arte Moderna, por exemplo, foi um ato público de posicionamento político em relação aos rumos das artes no Brasil. Mesmo sabendo que Drummond não participou da Semana de 22, não podemos deixar de perceber esse evento como “ação no espaço público”. Há controvérsias sobre quem foi o autor dessa ideia. Mas, não temos como contestar que o grupo modernista de São Paulo sentiu que aquele era o momento para ir a público, já que era necessário que um número maior de pessoas tivesse conhecimento de suas ideias e propósitos. Para isso, um evento no Teatro Municipal de São Paulo, espaço frequentado pela elite, era o mais apropriado para o movimento ganhar visibilidade. A ação do grupo, nesse evento, denota o espaço público como espaço de visibilidade e de oportunidade de posicionamento político. A proposta foi provocar alguma reação do público por meio da arte e, nesse afã, esse movimento viria modificar a

ambientação cultural do país. A reação do público, a manifestação de estranhamento diante das exposições, como *Homem amarelo*, de Anita Malfati, os poemas de Oswald e de Mário, naquela semana, provaram que, nessa cena inicial, se instauraria a revisão da dependência de nossa arte e a abertura do diálogo com o “Espírito Moderno”. A ação instaurada por Mário de Andrade e seus companheiros, artisticamente falando, deu o novo “tom” às artes nacionais, como uma miragem na cultura brasileira, declarando, de forma simbólica, a independência intelectual dos modelos europeus. A visão inovadora, em um momento histórico de vanguarda e libertação artística, também dialoga com um momento político da nação. Momento em que as artes buscavam autonomia para que também esta autonomia fosse projetada na nação. Foi nesse contexto que os poetas, Mário e Drummond, deixaram-nos entrever que a práxis artística e a práxis política não estão isoladas de um contexto histórico/político/social.

Nisso está implícita, inclusive, a relação da arte e da cultura em sua complexidade. Segundo Antelo, o grande problema no atrelamento estaria no nivelamento de conceitos que deveriam contribuir para pensarmos cada um com suas implicações políticas. Sobre essa distinção, diz-nos Antelo (1986) que, sociologicamente, a cultura é inata, muitas vezes sedimentada e, por essa mesma razão, deve ser distinta em cada sociedade, pois representa maneiras de comportamentos, de crenças e de valores, distintos. A arte, por sua vez, seria reação, seria contracultura quando exerce o papel de apontar as contradições culturais.

Mesmo no palco das contradições, os escritores, Mário e outros, se consagraram à tarefa de escrever não graças a uma inspiração circunstancial ou a uma vaidade, porque seu trabalho se inseria em um projeto individual e nacional. Mário, preconizando o trânsito entre a reflexão e a ação, postula que os homens de gabinete precisam ler, estudar, mas precisam antes do “gozo da ação corporal”. Precisam do gozo do choque, do contato corporal, da experiência do outro: “Eu não posso compreender um homem de gabinete e vocês todos, do Rio, de Minas, do Norte me parecem um pouco de gabinete demais.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 48). Seria, então, dessa experiência corporal que se iniciaria o processo de criação, que não separa a experiência, os sentimentos e o mundo observado. A estética e a concepção do mundo são indissociáveis de uma realidade, de suas contradições, sofrimentos e esperanças. Como grande crítico que foi, Mário sabe dos perigos de se distanciar da realidade ou de se engajar demais: “O comovente, o trágico, o burlesco, tudo de mistura. E ponha reparo, que eu não viveria contemplativamente, espectralmente tudo isso como quereria o bobão do Graça, não eu havia de viver com dever [...]” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 26 de outubro de 1927, p. 300).

O gabinetismo, tão criticado, tinha contrapontos, por exemplo, no desempenho de

funções marcadamente públicas, como a atuação em jornais. A exemplo, citamos a atuação de Drummond no *Diário de Minas* ou de Mário no *Diário Nacional*, pois, além de ser uma forma de se inteirar das coisas, era também uma oportunidade de “dizer coisas úteis”, como observa Drummond: “Tenho lido suas notas e artigos, gostei muito. E acho que não tem razão de queixa contra o trabalho em jornal, que você está aproveitando para dizer coisas úteis ao povo [...]” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 2 de janeiro de 1927, p. 306).

O papel desse intelectual é, reconhecidamente, aproveitar o espaço público para fazer circular ideias, mesmo sabendo que, muitas vezes, isso poderia representar exposição pública e gerar críticas. Os intelectuais modernos como Drummond e Mário de Andrade, no entanto, nunca se intimidaram:

Aqui bem que me falam que estou fazendo concessões. Que bem me importa que falem. Garanto que as concessões de agora em vez de ganhar amigos o que é de grande interesse para mim, em vez perco os que possuo que vão se afastando ressabiados, imaginando que estou querendo ser universalmente célebre no Brasil. Que pensem! Mesmo que antevendo o instante em que fique só não desvio da minha linha de conduta. Porque ela me dá a companhia de minha justiça e só essa companhia é que é absolutamente necessária para viver intelectualmente. Minha vida ou antes minha orientação atualmente está se tornando qualquer coisa de trágico, no sentido mais elevado do termo. Sinto uma elevação humana tão grande por dentro, uma calma ensolarada bem seca, calma de magrém duma força e duma solidão inconcebíveis. Quê hei de fazer! (ANDRADE, de. São Paulo, 21 de janeiro de 1928, p. 311).

Diante do dilema entre ceder e preservar seus princípios, esse intelectual se diz firme na escolha do que, para ele, representava “justiça”. O difícil era dosar o universalismo, preservado por sua linha de conduta, e o limite das concessões necessárias aos mecanismos sociopolíticos. Nesse sentido, vale lembrar com Sérgio Paulo Rouanet, em “A crise dos universais”, do livro *O silêncio dos intelectuais*, que o escritor se torna um intelectual quando toma como seu *habitat* o espaço público para defender princípios e valores universais, “independente de quaisquer lealdades particularistas” (ROUANET, 2006, p.75).

Na busca por um espaço capaz de transmutar conceitos, Mário e Drummond, além de criar espaço nas próprias cartas, como temos demonstrado, evidenciaram as formas de transgressão também na produção, especialmente a poética. Suas produções situam-se nas esferas políticas na medida em que saem do âmbito de discussão particular do “senso comum” e alcançam o público. Das atividades do princípio dos anos 1920 à participação de Mário, em janeiro de 1945, no “Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros em São Paulo”, traçam-se percursos de luta e de concessões, de “insurreições” e de negociação. Em carta

escrita 14 dias antes de sua morte, Mário conta sua experiência no congresso.³⁶ Diz Mário:

As minhas experiências pessoais do Congresso, sem me meter, vivendo metido em tudo pela confiança que depositam em mim, conversando suas coisas na minha frente, é que nós, Carlos, os “intelectuais”, não podemos nos meter nisso. Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu de escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confusãoismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pra sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o infama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos, Estou assim: fero, agressivo, enojado, intratável, e tristíssimo. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 11 de fevereiro de 1945, p. 539 -542).

Nesse caso, podemos perceber Mário como intelectual em um lugar intermediário entre a participação e a distância. Por isso mesmo, participou do congresso, sem se omitir, mas sem se implicar, implicando. Observou, escutou, tirou suas conclusões. Ele se recusou a se imiscuir na política em seu sentido menor. Na figura daquele que pensa e age, Mário não quer viver no mundo da contemplação, nem no da intervenção partidária. Antes, foi conferir o acontecimento e, de seu posto, observar todos os movimentos dos participantes. Sabendo-se que pelo caráter não-conformista, não se pode perder, duplicando-se na profissão de político, consequentemente, mesmo não querendo, ele deveria se “engajar”.

Nesse aspecto, Mário percebe como “aquele que se mete no que não é da sua conta”. Como na linha do intelectual à Zola, que se manifesta a favor de Dreyfus, constituindo a cena primária de intervenção pública, Mário assume essa feição particular do intelectual moderno no sentido de defender que de sua ‘Torre de marfim’ “[...] ele deve combater, jogar desde o cuspe até o raio de Júpiter incendiando cidades” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 11 de fevereiro de 1945, p. 539 -542), provando que o lugar do poeta não é se isolar do mundo prático. Metaforicamente, passando a torre de marfim de espaço a constituinte de seu eu, pois se diz “torre-de-marfim”, ele quebra a ideia de isolamento, afirmando que sua postura “não quer nem pode significar não-se-importismo e arte-purismo.” Consciente das contradições que lhe são próprias, este relato confuso, ambíguo, exhibe sua agitação ao se autoavaliar em sua função de escritor. O que destacamos disso é que só pelo fato de discutir o lugar do escritor

³⁶ Mário de Andrade faleceu dia 25 de fevereiro de 1945.

na sociedade, como demonstramos, ele já exercia a função de intelectual ainda que se preservasse daquilo que considerava fugir de sua alçada.

Nesse sentido, vale lembrar Ramon Gomes de La Serna, escritor, crítico, periodista, espanhol, quando em artigo na revista *Sur*³⁷, “Sobre la Torre de Marfil”, faz uma reflexão sobre o intelectual que, do alto de sua torre de marfim, observa o mundo e sobre ele escreve. O crítico comenta que, na realidade, o poeta sai ao mundo e depois, no afastamento, tece suas reflexões. Ainda relata que foi assim que obras como as de Shakespeare, Cervantes, Poe e Baudelaire se consagraram pela sua grandeza.

Em um tom bastante crítico, o autor escreve em seu artigo que “No hace labor de silencio y de ausencia en La Torre de Marfil sino obra enjugatoria de lágrimas, regalo multiplicado para los hombres y las mujeres.”³⁸ (LA SERNA, 1937, p. 59). A expressão “torre de marfim” adquire o sentido daquele que, do seu lugar, aparentemente inatingível, fica observando as coisas, apesar de às vezes posicionar-se “agressivo, enojado, intratável, e tristíssimo.”

Nesse entrelugar, o intelectual se mostra como um “ser dividido”, entre se rebelar contra o *status quo* para privilegiar seus sonhos, muitas vezes até mesmo carregando bandeiras ideológicas, ou abandonar suas propostas para atender a outras necessidades. Para Sartre, o intelectual precisa se rebelar e, ao se rebelar, tornar-se ator social capaz de agir com certo poder no campo da cultura. Mas Sartre sabe da ambiguidade desse ato, pois

O especialista do saber prático é um ser dividido: é um pesquisador e um servidor da hegemonia. É alguém, portanto, dilacerado entre as exigências da universidade presentes na prática da pesquisa e os particularismos sociais, econômicos e culturais que condicionam a sua atividade e a sua própria vida. (SARTRE, 1994, p. 7).

O ser dividido entre a ideologia particularista e o universalismo de seu pensamento faz do “intelectual moderno”, o “homem da contradição” (SARTRE, 1999, p.7), porque nasce da classe burguesa e trabalha a favor da classe menos favorecida.

Assim, o intelectual moderno é um particularista enquanto submisso à ideologia dominante, mas é também agente de transformação política. Bosi acentua esse aspecto quando mostra “O compromisso do escritor com tudo quanto signifique transformação da ordem social e conquista de uma vida nova onde se realizem objetivamente os valores fundamentais, embora móveis e mutantes, do ser humano.” (BOSI, 1986, p. vii). O intelectual, enquanto

³⁷ Material encontrado em pesquisa durante o período da bolsa “Sanduíche” em Buenos Aires.

³⁸ “[O poeta] Não cultivava silêncio nem ausência na Torre de Marfim, mas faz obra que busca enxugar/reduzir lágrimas/sofrimento, presente multiplicado para homens e mulheres”.

detentor do saber, não precisa abdicar de seu lado político a fim de colocar em prática seu pensamento e suas convicções.

Essa luta acentua-se diante de outro impasse: não abrir mão de seus ideais e servir diretamente ao Estado. Mário e Drummond, premidos por questões financeiras, ocuparam cargos públicos, muitas vezes, abdicando de suas convicções políticas. Isso fica explicitado em carta de 12 de setembro de 1935, em que, como resposta ao convite para dirigir o Departamento de Extensão Cultural do Rio de Janeiro, no Governo de Capanema, Mário se manifesta:

Três vezes já recebi convite pra ir morar no Rio com emprego certo. Duas das vezes recusei porque os vencimentos não correspondiam sequer a um direito de ir tentar a vida aí, melhor: recomeçar a vida já homem feito. Não era a mim que eu sacrificaria mas ao que de útil eu posso ser e recusei. A terceira vez a base era muito melhor e aceitei, essa gorou. [...] eu não posso agora abandonar o Fábio Prado, seria uma deslealdade, e mesmo no gozo do Rio iria carregar uma mancha em mim que não me daria sossego e seria uma espécie de base, de início de desmoralização de mim mesmo. O Fábio Prado confiou em mim, pôs mesmo em mim em uma confiança admirável de generosidade. Eu fui muito combatido quando ele falou o meu nome, e ele fincou o pé contra toda a argumentação poderosíssima da política. [...] Não preciso argumentar depois de te contar tudo isto, Carlos, você faz suficientemente parte do meu ser pra ver a impossibilidade em que isso me deixa, de abandonar agora o Fábio Prado e o que ele me deu pra criar. Não é o lado sentimental da questão que me proíbe de ir pro Rio. Não tem dúvida que é doloroso a gente abandonar em meio caminho uma obra que adora, que iniciou e está criando. E eu posso afirmar que já dei ao Departamento de Cultura quatro meses, 120 dias e 120 noites sem cessar. E a coisa vai tão bem... Mas eu deixava tudo pela possibilidade de criar coisa mais vasta, interessando todo o Brasil. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 12 de setembro de 1935, p. 442-443).

Mas a ética profissional e a sensação de dívida com Fábio Prado, então prefeito de São Paulo, que o havia nomeado para Chefe da Divisão de Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura, dessa cidade, o impediram de se mudar, naquele momento, para o Rio. Como relata nessa carta, Mário diz que confessava o desejo de sair da São Paulo “inóspita” e ir para o Rio, “onde qualquer pé-rapado não tem vergonha de se confessar literato ou artista, e tem coragem de passar duas horas num café conversando literatura.” (São Paulo, 12 de setembro de 1935, p. 442). Porém, como o compromisso com as pessoas e com o trabalho iniciado não poderia ser abandonado, prefere amargar seus sentimentos: “Cá me fico meio amargurado com mais esta vez abandonar meu sonho.” (p. 443). Mário sabia que sua nomeação acontecera em São Paulo, não somente pela admiração de seu trabalho, mas também porque havia um interesse político nessa nomeação. Vejamos trecho dessa explicação:

O Fábio me dava um lugar primordial na Municipalidade, lidando com centenas de indivíduos, e eu nem pertencia ao partido! Frase textual. E a argumentação continuava com razões políticas mais ou menos justas e outras que a aparência justificava completamente. Pouco tempo antes eu escrevera um artigo que foi publicado em várias partes, metendo o pau nos nossos partidos políticos, todos os do regime atual, metendo pau no regime. Além disso era “comunista” como me chamam pelo simples aproveitamento que faço das que sinto serem verdades atuais trazidas pelo comunismo. E além do mais era um “futurista”, muito inteligente, muito culto, como eles têm mania de me atacar, mas perigoso, escrevendo errado etc. Eu sou suficientemente humano pra compreender e mesmo aceitar a realidade destas acusações. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 19 de setembro de 1935, p. 442).

Nas entrelinhas fica subtendido que a nomeação se dera também pelo fato de Mário possuir o poder da palavra. Talvez a publicação de um artigo mesmo “metendo o pau no regime” tenha sido levado em conta nesse momento, principalmente para usar sua habilidade a favor do “poder”. Apesar de trabalhar para a situação, esse poeta soube tirar proveito e encarou a contradição: trabalhar a favor do poder, “servir sem servir”.

Mais tarde, depois de perder o cargo de direção do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, pela mudança da conjuntura política, muda-se para o Rio em 1938, onde desempenha diferentes funções, de que nos dão notícia seus bilhetes a Drummond, dado como mediador de seu diálogo com Capanema. Entre tais funções, fixa-se como consultor técnico do Instituto Nacional do livro.

Integra, pois, o Projeto Nacionalista do Estado Novo que, iniciado em 1937 com a ditadura Vargas, teve como ideário a construção das “instituições” a partir das “vontades” de seu povo. Desse modo, na concepção do governo, o artista, o intelectual teria a sensibilidade de perceber as aspirações do inconsciente da coletividade.

Sua rebeldia foi exercida na própria lucidez do exercício do “saber prático”, conjugado com sua prática artística cultural. Contemplamos, então, a figura do intelectual Mário, produtor de palavras, criador de ideias, polivalentemente associado ao organismo político/social/cultural do Estado. Os escritos, sejam as cartas, a prosa, a crítica, a poesia ou as crônicas comprovam isso. Nesse último caso, com um olho fechado em sonhos e o outro aberto para a realidade, este artífice da palavra, já em 1929, “escancarou” a alienação da intelectualidade brasileira, na crônica intitulada “Mesquinhez”:

Temos que distinguir porém. Si de fato que existe em certas classes de sublimadores de vida (poetas, mendigos etc.) sincera incompetência pra viver, não é menos certo que muito indivíduo se aproveita disso pra não tomar atitude ante fenômenos sociais. Dado que o artista, o cientista é um ser à parte, pois então vamos nos aproveitar disso. Sistematizam esse estado de *off-side* que é inerente à psicologia deles, e na verdade já não estão apenas à parte mais, criam [...] Quando Julien Benda estabeleceu no livro bulhento dele a condição do “clerc”, ele não esqueceu de

especificar bem que a contemplatividade do intelectual às direitas não impediria este de se manifestar a respeito dos movimentos políticos e tomar parte deles. Mas disto os cultos brasileiros não querem saber. (ANDRADE, 1990, p. 100).

Nessa crônica, Mário cita diretamente a obra *La Trahison des Clercs*, de Julian Benda, publicada em 1927 para qualificar o intelectual. Nesse livro, Benda preconiza que o único compromisso do “clérigo”, homens das letras, é com a verdade, a justiça e a razão; basear sua escrita em outros princípios significaria traição. Em *A traição dos clérigos*, Julian Benda critica, pois, o intelectual, dado como traidor, quando, deixando-se levar pelas paixões, coloca-se a serviço de interesses práticos. A consciência da “perversão”, na perspectiva de Sartre, o levaria à consciência das próprias contradições.

Em sua vida pública e em sua relação política, o intelectual Mário de Andrade, tentando não ser omissor, inseriu-se no meio social, a fim de voltar seu olhar para o Brasil. Em Mário encontra-se encarnado todo o potencial estético que a geração de 1920 necessitava apreender para que o “Brasil brasileiro” pudesse “ser”. Aquele mesmo Brasil que o burguês explorava era a nação que Mário queria engrandecer. Por isso, propala em seu poema, *Ode ao burguês*: “Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!/ Morte ao burguês de giôlhos,/cheirando religião e que não crê em Deus!/ Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!/Ódio fundamento, sem perdão!/Fora! Fu! Fora o bom burguês!...” (ANDRADE, 1974, p. 39). Este poema é uma declaração do sentimento do poeta em relação ao grupo social em ascensão no Brasil da época. Dessa maneira, há nele uma conotação ideológica quando achincalha a burguesia que, em sua ostentação, continuava com a política de discriminação e omissão. Com irreverência, o poeta, segundo Telê Porto Ancona Lopez, defende

[...] a necessidade de destruição do burguês, caracterizado por epítetos cada vez mais pejorativos. Faz questão de mostrar suas contradições como indivíduo de classe em ascensão econômica, desejando apresentar-se socialmente como nobre, mas ligado visceralmente à parcimônia e à avareza. (LOPEZ, 1972, p. 38).

A destruição da imagem do burguês fez parte da consciência de Mário de Andrade quanto a essa classe que vivia da exploração do trabalho do outro. Nessa leitura, lembremos Antelo quando diz: “Assim, comprovamos a passagem de um projeto vanguardista, centrado no sujeito e desvinculado da realidade imediata, para uma segunda instância na qual os escritores tentam articular sua produção à sociedade estratificada e dependente.” (ANTELO, 1986, p.137). A mudança de perspectiva levou Mário a tentar barrar sentimentos discriminatórios que emperrariam um desenvolvimento mais justo nas questões sociais. Como escreve em seu poema “O Rebanho”:

Oh! minhas alucinações!
 Vi os deputados, chapéus altos,
 Sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,
 Saírem de mãos dadas do Congresso...
 Como um possesso num acesso em meus aplausos
 Aos salvadores do meu Estado amado![...] (ANDRADE, 1974, p.35)

O poeta vê e compara os deputados a um bando de animais. Ironiza-os, votando “Duas mil reformas, três projetos...”. A ironia não se encontra nesses versos por acaso, e sim como estratégia para auxiliar o leitor a desvendar aspectos da realidade. Mário assume sempre uma atitude crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria, mediante o percurso inexorável da civilização e do progresso. Idealista ou não, esse pensamento moveu seus propósitos, levando-o, assim como a outros modernistas, a posicionamentos políticos diante da realidade cultural brasileira. Nessa direção, livres em suas escolhas, mas contraditoriamente dependentes de uma estrutura política, os intelectuais Mário e Drummond tiveram de conciliar seus pensamentos ideológicos a outras faces de sua vida pública. As contradições tornaram-se exponenciadas quando esses poetas tiveram, como já notamos, que conciliar suas ideologias com a necessidade de sobrevivência. A esse respeito, Silviano Santiago comenta que:

A nova geração exige, cobra, coteja, coloca contra a parede os *velhos*. Colocado contra a parede por Murilo Miranda, Mário historia – com cuidado pouco comum em intelectuais brasileiros – o percurso da sua vida de artista servidor público. Em primeiro lugar, define o emprego público como “suicídio” passageiro do artista (“o Departamento é meu túmulo. Não sei quanto tempo durará esse túmulo”). Em seguida, considera que a atividade do artista, na qualidade de servidor público, não deve traduzir ação político-partidária, mas antes deve recobrir-se pelos princípios da “arte de ação pela arte...” (SANTIAGO, 2002, p. 30).

Nas palavras de Santiago, Mário percebia sua atividade de servidor como um aprisionamento, apesar de ser também considerada “a arte de ação pela arte”. Assim, seu dever de servidor teria, a nosso ver, que ser associado a suas ações de produtor artístico, produtor de ideias e ideais, assim como agente a favor da arte. O artista não abre mão de sua arte, mas insere-a em sua complexa atividade do lugar de servidor, somada a seus anseios culturais e sua visão crítica do mundo. Sobre esse complexo exercício, vale mais uma vez recorrer a Sartre (1984), ainda falando sobre as contradições que marcam a ação do intelectual, quando classifica os intelectuais como “edificáveis e inconstantes”, por não terem um poder econômico; “idealistas”, porque acreditam no porvir e “mal necessário”, pois precisa-se deles para conservar, transmitir e enriquecer a cultura.

5.2 Drummond: intelectual funcionário?

Não diferentemente, Carlos Drummond, premido por necessidades econômicas, foi “cooptado” pelo Estado e sentiu visceralmente a contradição entre seus pensamentos ideológicos e o poder político. Essa possível cooptação pelo Estado ditatorial e os pensamentos políticos ideológicos do artista era algo quase inconciliável. Em 1934, Drummond mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar como Chefe de Gabinete do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.

A esse respeito, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, Sérgio Miceli (1979) faz críticas aos letrados que se tornam “beneficiários dos governos”. Em resposta a essa publicação, Carlos Drummond escreve uma crônica para o *Jornal do Brasil*, de 23 de fevereiro de 1980, em que assim se justifica:

Em livro recente, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, o sociólogo Sérgio Miceli me coloca entre os escritores que, ‘situados entre os objetos de devoção da crítica militante nos aparelhos de celebração que circulam entre as panelas de letrados, buscam minimizar o quanto suas obras devem aos laços clientelísticos de que são beneficiários.’ [...] Quanto a mim, simples auxiliar de confiança de Gustavo Capanema, de quem sou amigo desde os bancos escolares, exerci mera função burocrática destituída de qualquer implicação política ou ideológica, sem vinculação direta ou indireta com Getúlio Vargas. Capanema passou a ser em 1937 ministro do Estado Novo? Na verdade antes e depois deste ano, foi sobretudo um promotor de cultura nada oficial, pois aberta à livre criação e às inquietações e indagações de seu tempo. Por isso mesmo, foi combatido no próprio interior do sistema. Posso dizer, sem jactância, que também eu nada fiquei devendo à política de clientela. (DRUMMOND, 2002, p.440)³⁹

Sem desconsiderar a defesa do poeta itabirano, ou fazer julgamento de valor desta sua posição, é importante lembrar que Antonio Candido, no prefácio do livro de Micelli, já relativizava a posição de seu autor, afirmando que Carlos Drummond de Andrade serviu ao Estado Novo como funcionário que já era antes, mas não alienou por isso a menor parcela da sua dignidade ou autonomia mental. (CANDIDO, 1979, p. XII). Mesmo nesse exercício, Drummond teria continuado com suas ideias contrárias ao governo, e isso teria ficado reafirmado pela composição poética dos livros *Sentimento do mundo* (2012) e *Rosa do povo* [...], publicados em 1940 e 1945 respectivamente. No poema “José”, de livro com o mesmo nome publicado em 1942, por exemplo, manifesta-se a consciência de seu mal-estar no mundo: “você que faz versos,/ que ama protesta,/e agora, José? [...] seu terno de vidro, sua incoerência, seu ódio - e agora? [...] você marcha, José!/José, pra onde?” (DRUMMOND, 2012, p. 28). A indagação remete ao poeta *perdido no mundo, questionando sua*

³⁹ Trecho retirado de nota ‘do livro de publicação das cartas de Lélia Coelho Frota, 1988, p. 440.

“incoerência”, indagando sua direção. Em Nosso tempo, do livro A Rosa do povo,

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.
[...]
Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir [...] (DRUMMOND, 2012, p. 140).

O poeta fala sobre “tempo partido”, “homens partidos”. Homem e política estão dialeticamente em confronto. Através de uma análise minuciosa da linguagem metafórica, da construção sintática e das marcas retóricas e estilísticas desse poema, percebemos que o momento histórico que o poeta reproduz acarreta a fragmentação e a alienação do homem, exigindo dele uma tomada de posição política. “Partido” e “partidos” sintetizam a apreensão drummondiana do seu tempo histórico-cultural. As relações sociais e posições nas estruturas do poder, servindo ao Estado, foram tensas, pois colocaram em xeque o lugar dos intelectuais brasileiros nos anos 1930. (MICELI, 2001). Para Miceli não há como discutir os poetas fora desse contexto. Drummond, que era do partido Republicano Mineiro e trabalhou com Gustavo Capanema, é “homem partido”, dividido entre seu ideal e sua ligação política. Funcionário público e ativista político, o poeta percebe que “as coisas são fortes”, a ponto de levá-lo ao sentimento confuso de desalento e esperança: “As coisas talvez melhorem.” Esperança não convicta, traduzida pela palavra “talvez”, dividindo-o mais ainda entre o desejo e a realidade. O sujeito está inserido em tempos conturbados, tempos de guerra, de desumanidade, o que o leva a exacerbar o seu lado sensível: “Mas eu não sou as coisas e me revolto.” Revoltoso e não revoltado, o eu lírico percebe que é o possuidor de palavras, com as quais luta: “Tenho palavras em mim buscando canal, são roucas e duras, irritadas, enérgicas, comprimidas há tanto tempo, perderam o sentido, apenas querem explodir.” Explosão da subjetividade lírica e discordante, ao conjugar a realidade política de tempos negros, sua atividade de cargo de confiança e seu desejo de liberdade poética.

Sabemos, pois, que não deve ter sido fácil viver esses impasses por longos anos, como relata a seu amigo Mário de Andrade: “Mas não há nada de escuro no céu e vai-se vivendo, às vezes com gosto, às vezes enfezado. E tudo dá certo, enquanto há força no braço, vontade e sentimento cá dentro... Me sinto capaz de viver.” (Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1944, p.

523). Drummond permaneceu trabalhando no Ministério de Educação e Saúde até 1945. Durante esse período publicou, clandestinamente, *Sentimento do mundo*, em 1940, por causa da censura no governo Vargas. Depois publicou *A rosa do povo* em 1945. A esse respeito Walty comenta que:

Ainda que ele próprio seja funcionário público e participe da malha poderosa do governo de Getúlio Vargas e sua proposta de reconstrução do Estado, sua poesia interroga a ordem político-social, de que faz parte. Ou, mais que isso, colocando-se como elo da engrenagem torna-se visível um jogo entre o dentro e fora, em sua ambiguidade produtora de sentidos. Um bom exemplo para tal ambiguidade dá-se na sua passagem de chefia do gabinete de Capanema para a co-direção do diário comunista *Tribuna Popular*, a convite de Luís Carlos Prestes. (WALTY, 2011, p. 14).

Essa foi uma nova fase na vida do poeta, marcada por sua inclinação ao comunismo e por sua inconformidade diante das atrocidades causadas pela Segunda Guerra Mundial. Também as escolhas não foram fáceis, quando tinha a consciência da complexidade do exercício da atividade de servidor público e da atuação do artista comprometido; sempre entre o compromisso com o fazer literário e todas as implicações do intelectual face ao Estado paradoxalmente modernizador e ditatorial. Suas contradições intelectuais apareciam no espaço de sua vida privada, nas produções literárias, e também em sua vida pública, no exercício de atividades políticas.

Por muitos anos, os dois poetas já haviam se dividido em várias outras atividades. Como já mostramos, de 1921 a 1926, Carlos Drummond tornou-se colaborador e redator do *Diário de Minas*, órgão do Partido Republicano Mineiro. Por sua vez Mário de Andrade colabora com o *Diário Nacional* (1927), órgão do Partido Democrático, criado em oposição ao Partido Republicano Paulista. Discutindo essa difícil relação, Mário de Andrade escreve, em carta de 23 de novembro de 1926, quando Drummond começou a trabalhar no *Diário de Minas*:

Cuidado com o Diário de Minas hein! Grude nele fazendo, como redator, é lógico as concessões indispensáveis pra sustentar o lugar. Isso não é feio não, Carlos, e não é pra desculpar coisas nenhuma que hoje cheguei à convicção de que a gente fazendo concessões humanas e imbecis consegue muito mais pras próprias orientações que sendo inflexível.” [...]. É preciso fazer concessões para se conseguir o que precisam. “Barganhas, meu caro... (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de novembro de 1926, p. 258).

A linha limítrofe entre as concessões e a sustentação de seus ideais sempre foi tênue e complexa. Até que ponto as concessões não comprometem os princípios defendidos? Apesar

do conselho, Mário também sentiu as contradições. “Eu falei pra você fazer concessões como redator e não como artista.” (ANDRADE, Idem, p. 259). O dever para com as artes precede qualquer outro posicionamento em cargos públicos. Nessa época, muitos artistas que ocupavam cargos públicos, ao tentar defender suas ideias no exercício desses cargos, encontraram resistências e foram obrigados a deixá-los por dever de ofício. O intelectual, nesse caso, também é aquele que sofre esse impasse, diante do idealismo e da realidade.

5.3 Intelectuais em confronto

Ao dedicar-se à implementação de um projeto de cultura nacional e de formação de uma sociedade letrada, Mário de Andrade, em especial, defendeu a escola como instituição mediadora na construção do sujeito, em sua maneira de ver a nação e também em sua percepção de mundo. Todo o seu investimento, também nessa atuação, aconteceu por criticar o “despauamento”, ensinado por “contaminação”, de costumes estrangeiros em nossos livros didáticos. Nessa lúcida constatação intelectual, o espaço da arte e da escola, para ele, contribuiria para a transformação social e a consciência de nação dos brasileiros. Assim, buscando convencer o companheiro das letras, denuncia Mário, em longa carta ainda em 1924:

O despauamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros por causa da ingênita macaqueação que existe sempre nos seres primitivos, ainda, por causa da leitura demasiadamente pormenorizada não das obras-primas universais dum outro povo, mas das suas obras menores, particulares, nacionais, esse despauamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, s/d, p. 70).

Que caminho reverteria esse “despauamento”? Para o intelectual Mário, o nosso primitivismo estaria na “macaqueação”, no vício de engrandecer o outro e tentar imitá-lo, copiando sua cultura. Para isso, só haveria uma saída: “acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la,” assumindo assim a brasilidade. Porém, para que isso acontecesse era necessário aumentar o público leitor, a fim de acentuar o movimento de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. Isso nos leva a compreender a força do projeto pedagógico de Mário, na medida em que o espaço público, aqui reconhecido como todo e qualquer “meio” de manifestação de suas ideias, torna-se uma esfera de ações como define Arendt (2005), espaço de intervenção também no campo da educação. Já, sobre

Drummond, podemos sentir uma ausência de projeto educacional, o que é irônico, pois trabalhando diretamente com o ministro, confessa mais de uma vez só exercer funções burocráticas:

Ele [Capanema] também tem andado numa roda viva de trabalho: plano de educação, ensino profissional, literatura infantil, o diabo. No meio de tudo isso, o patrimônio e artístico não sendo esquecido. O nosso Rodrigo tem providenciado com aquele método de lucidez a este caro mancebo. Eu – continuo trabalhando em besteiras de gabinete. E vivo. (DRUMMOND, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1936, p. 453)

A maneira de ver, de sentir e de reagir peculiar a Drummond, vivendo angustiado diante de suas dúvidas e contradições, perpassa tempos, como já declarara em 1925: “O limitado número de certezas, que já armazenei, contrasta com o infinito de indecisões e dúvidas que persistem no meu porão espiritual” (DRUMMOND, Belo Horizonte, março de 1925, p. 109). Essa confissão afirma que traço constante da personalidade do intelectual é a tendência para os questionamentos, para as dúvidas, pois é isso que o move em direção à reflexão solidária sobre os movimentos da sociedade. Parece ser na ressonância de seu interior e na turbulência de suas ideias em choque com o mundo, ao seu entorno, que Drummond se constitui um intelectual. Em carta bem anterior, o poeta já havia considerado a humanidade das contradições, associando-as a suas posturas estéticas, oscilando entre o nacional e o universal:

Admito a humanidade das contradições; provocá-las, ou exibi-las como um enfeite, acho frívolo. Assim, repito que haverá, talvez, mais de uma incoerência no que lhe escrevi, mas involuntariamente. O que muito voluntariamente procurei mostrar-lhe o porquê da minha oposição a alguns conceitos de sua carta. Vejo agora que essa oposição não é substancial e que, no fundo, estamos de acordo. Ou melhor: eu estou de acordo consigo (DRUMMOND, Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 60).

Ainda que possamos pontuar as contradições desse poeta, temos que contextualizar a sua pertinente defesa ao reconhecê-las “humanas”. Esta foi a segunda carta escrita a Mário de Andrade, e Drummond agradece as palavras de seu interlocutor, alertando-o a respeito do artigo sobre Anatole France. Aponta, inclusive seu frágil sentimento nacionalista. Porém, sem tomar a crítica de Mário de Andrade de maneira pessoal, Drummond leva sua defesa de forma humilde, matizando seu ponto de vista com a ratificação de seu lugar de aprendiz, tais como nesta fala: “Ou melhor: eu estou de acordo consigo.” Em momento algum da carta, o poeta mineiro contesta a crítica do poeta paulista, mas pontua que:

O que nós todos queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou, como diz Manuel Bandeira, ‘enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos’. Equilíbrio evidentemente difícil, dada a desproporção. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 57).

Ora com opiniões também divergentes, mas que marcaram os contornos da crítica brasileira, outras vezes comungando das mesmas ideias, esses artistas tentavam acertar os passos estéticos e ideológicos. No exemplo acima, o discurso em 1ª. pessoa do plural, falando sobre os esforços de incorporar o “Brasil ao movimento universal das ideias”, comprova essa leitura. O lugar do intelectual, nesse sentido, seria o de ser fiel aos ideais universais, abrindo mão de partidarismos. O difícil era conciliar o exercício prático e o pensamento intelectual. Mas para isso era necessário acabar com o estigma do atraso cultural, tarefa nada fácil. Mário, principalmente, sempre combateu o “exotismo” no momento de retratar e de valorizar a raiz da cultura brasileira. Nisso estaria o olhar diferenciado para o Brasil e para nossa multiculturalidade, como salienta Santiago (1988):

As novas idéias sobre a brasilidade ganham peso e sentido histórico em tripés: metrópole (São Paulo), monumento (cidade histórica) e revolução (tenentismo); festa pagã (carnaval), solenidade religiosa (Semana Santa) e manifestações públicas (comícios e rebeldias). Vanguarda européia, tradição nacional e novos programas políticos; futurismo, modernismo e tenentismo; arrogância, humildade e armas; cosmopolitismo, nacionalismo e regionalismo. (SANTIAGO, 1988, p. 16).

Toda essa sincreticidade de aspectos que perpassavam a sociedade brasileira é pontuada na produção artística e crítica do intelectual Mário de Andrade. No projeto modernista, há novos acentos, novo paradigma, na medida em que tudo é vivenciado numa profusão de ideias. Essa efervescência levou os intelectuais a redimensionarem suas produções de maneira a repensar o lugar ocupado pela cultura e sociedade brasileiras. Talvez a melhor forma de fazê-lo tenha sido mesmo pela aceitação das contradições sem tentar negá-las ou resolvê-las, como relata Drummond no início de sua troca de correspondência com Mário: “Há sempre um caquinho de lógica procurando intrometer-se entre as nossas contradições.” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 22 de agosto de 1924, p. 60). Não haveria como negar as contradições. Tornava-se necessário, como define Mário, primeiro romper com a visão positivista e unificadora, segundo a qual a construção da identidade era vista de forma simplista, ocultando os “agenciamentos” que interagem na sua construção social. Muitas vezes, essa tensão também contribuiu/contribui para uma produção artística mais rica, pois é no campo da tensão, passando pela intenção, pelo desejo, potencializado no

outro e em si mesmo, que desabrocha o mundo representacional, isto é, a arte. E o artista, principalmente nesses momentos de mudança de paradigmas, assumiu esse lugar de mediação. Havia uma necessidade de consciência dos sistemas agenciadores da sociedade (FOUCAULT, 1979), construída nos pensamentos ocidentais, positivistas, para que os valores que imperavam fossem questionados.

Nesse contexto, os paradigmas de “Liberté, Égalité, Fraternité”, copiados da cultura francesa, não poderiam ofuscar as facetas de outros conceitos, dentro do próprio projeto brasileiro. O projeto moderno foi, por excelência, um projeto utópico, pois a igualdade nunca foi parte do sistema capitalista, principalmente dos países periféricos. Muito pelo contrário, a sociedade burguesa foi construída, tendo como base a divisão de classes. Esse pressuposto coloca por terra a tão pregada, liberdade, igualdade e fraternidade.

É por essa percepção que tentamos pensar Mário e Carlos como intelectuais que usaram dos espaços públicos e de suas manifestações artísticas para potencializar o caráter transgressor da arte. Esses intelectuais, em suas sensibilidades, somadas ao olhar crítico, pressentiram a necessidade de encontrar o tom da identidade cultural do país, transgredindo normas, colocando em discussão os conceitos e a prática dos códigos estético, social e político. Como forma de “ação política”, destacamos, em ambos, a difícil tarefa da composição poética, crítica e literária de expressão nacional. Destacamos, ainda, os posicionamentos políticos, assumidos publicamente, para discutir questões da ordem social do Brasil em processo de modernização. A “ação política” também se faz presente nos embates entre o papel do intelectual e do escritor frente ao Estado e diante da situação do país na ordem mundial.

Retomando o questionamento levantado por Sérgio Miceli: “Se os intelectuais possuem uma relação tensa com a classe dominante, pois parecem “servir sem servir, fugir, mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo” (1979, p. 72), podemos ressaltar a contradição que os constrói como “monstros” na perspectiva de Sartre.?

Na linha de pensamento de Cerroni (2008), retomamos Gramsci, dizendo que o homem é político quando exerce a capacidade de “... transformar y dirigir conscientemente a los otros hombres, realiza su “humanidad”, su naturaleza humana.” (GRAMSCI apud CERRONI, 2008, p. 56), constatamos que esse pensamento humanista, ligado ao exercício artístico, foi a saída encontrada para lidar com as contradições. Nesse aspecto, podemos considerar que o pensamento ideológico intelectual esteve a serviço da estética, ainda que tenham sido acusados de alienados, pois as distorções sociais foram esteticamente criticadas por eles. É nesse aspecto que o ato de criar uma outra lógica estética e social qualifica-se

como “ação política”. Por isso mesmo, o que “salva” esses intelectuais da cooptação pelo Estado é justamente seu projeto estético que lhes facilita o trânsito entre o mesmo e o diferente, entre o urbano e o agrário, entre o local e o universal. Como atores “políticos”, assim o fizeram pelas produções de suas cartas, poemas, críticas literárias, sociais e políticas, de suas atuações em jornais e revistas; por fim, em suas ações no espaço público. Por meio dessas produções é que esses intelectuais se comunicam, ainda hoje, com o público, permitindo o estudo de uma fase bastante profícua da produção cultural brasileira, via suas publicações, inclusive das cartas.

5.4 Dicções: nacionalismo e universalismo

Continuando o raciocínio sobre o intelectual, desenvolvido até aqui, avançamos, assim, para uma reflexão sobre o papel de agente cultural do escritor, para pensá-lo em sua “vida pública” conflitante, transitando entre o nacionalismo e o universalismo. Nesse espaço de discussão, abriremos algumas cartas e analisaremos esses “sentimentos” contraditórios, mas ao mesmo tempo inter-relacionais, no discurso de cada um.

Em *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*, Walty e Cury (2008) comentam que o conceito de intelectual perpassa tempos e muda de acordo com a situação histórica em que é usado. Pertinentemente, afirmam que existe entre os conceitos um denominador comum, que diz respeito ao “fato de que o intelectual ocupa uma posição de mediador, de intermediário, no concerto das relações sociais.” (WALTY; CURY, 2008, p. 21). A afirmativa leva-nos a inferir como é complexo o papel de “mediador cultural”, em uma sociedade em que o nacionalismo e o universalismo situam-se, muitas vezes, como impasse na construção da subjetividade de nossos escritores e das relações sociopolíticas no país. Essa complexidade, estendida à situação da América Latina, é bastante comentada por Antelo (1986, p.x), no prefácio de seu livro:

Ocorre, porém, que o pano de fundo da cultura latino-americana traz componentes próprios, diversos dos que há alguns séculos enformam o capitalismo ocidental: colônia, escravismo, oligarquia, mestiçagem, catolicismo ibérico, folclore, trópico....Renunciar a esse contexto antropológico é fazer uma violência que, por ser programada a frio, dura pouco e deixa o escritor no ar, de mãos vazias.

Ignorar, pois, a realidade da construção antropológica dos países latino-americanos, com as implicações da colonização, faria com que os artistas ficassem de “mãos vazias”, pois é exatamente esse o exercício dos intelectuais de “escovar a contrapelo” a construção

cultural. Os deslocamentos das relações entre culturas redefinem a identidade dos sujeitos nacionais (ANTELO, 1986), tematizam os conflitos gerados pela (não)aceitação dessa etapa de modernização, cujo fim é a busca de uma nova ordem cultural. Acrescenta Antelo:

Na América Latina, é praticamente impossível relacionar de imediato, o posicionamento teórico com a atividade concreta dos intelectuais. O determinismo classe-ideológica simplifica uma situação mais intermediada e constantemente sobredeterminada pela situação subalterna. O intelectual do subdesenvolvimento encontra-se permanentemente às voltas com as solicitações contraditórias da cultura metropolitana (a modernidade), o Estado (o nacionalismo) e as camadas populares (o socialismo). Assim sendo, as frequentes mudanças de posição dos nossos intelectuais, quando olhadas pela lente mecanicista, revelam graves e incompreensíveis distorções, quase “bárbaras” aos olhos de um europeu. (ANTELO, 1986, p. 3).

Um dos papéis do intelectual, nesse contexto, foi exatamente de não negar as vertentes apontadas acima pelo teórico — modernidade, nacionalismo, socialismo. E isso foi o que Mário de Andrade defendeu em suas cartas a Drummond, ou seja, a não renúncia ou negação desse contexto antropológico. Quando relacionarmos esse pensamento ao que percebemos por meio das concepções de mundo do intelectual, Mário de Andrade, deparamo-nos com a formação de uma subjetividade múltipla, mutante, formada pela conjugação do mundo cultural, no qual se encontrava inserido, com seus conhecimentos adquiridos, seu domínio teórico, suas condições sociais e históricas, e, principalmente, por sua visão crítica sobre a nação. Todo esse emaranhado constitui sua característica de maior destaque, isto é, a sua capacidade de transitar do “nacional ao universal”. O uso desses termos, na época, submeteu-se muitas vezes ao pensamento baseado em fatores econômicos. As visões desenvolvimentistas persistem até hoje, com o discurso do “local x global”, discurso que redundava em um tipo de globalização, o que nos leva a concordar com Milton Santos (1997) quando faz uma crítica em relação àqueles que, pensando em globalização, acabam minando as heterogeneidades do desenvolvimento nacional. Para esse filósofo, a dinâmica local de desenvolvimento e novas geografias políticas deveriam privilegiar as melhorias das condições humanas.

Nesse aspecto, parece-nos que somente a forma de tratar esse movimento na sociedade é que mudou, mas persiste a contraposição “local x “universal ou global”. Os intelectuais da época, como Mário e Drummond, e os da contemporaneidade, como Milton Santos, conjugam elementos subjetivos de sua percepção de mundo com aspectos materiais e objetivos, conseguindo perceber criticamente os componentes da esfera social, com os quais estão o tempo todo em relação ativa. É desse lugar que o intelectual Mário de Andrade fala em suas

cartas. É nesse lugar que se encontra o Mário, intelectual em sua sociabilidade, de onde resulta o nacionalismo, discutido por ele em sua carta a Drummond de 1924:

Mais adiante você fala em ‘apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo às elites’. Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é um mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente ainda significa: Ser. Ninguém que seja verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com as suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família, etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, s/d, 1924, p.70).

Ao contrapor o nacionalismo e o universalismo, Mário fala que a nacionalidade é algo intrínseco ao que se vive, derivado de um desejo, que se acentua na medida em que se relaciona “com o meio e com a terra, com a família, etc...”. Reconhecendo-se nos elementos citados, o poeta “seria nacionalista”, a ponto de lançar a cultura nacional no âmbito universal. Para ele, a cultura nacional, ao ser legitimada e reconhecida, poderia ser incorporada à cultura universal. Tudo é uma questão de “estado” natural, é uma questão de “espírito religioso”. Por assim dizer, nas palavras do intelectual Mário, “ter o espírito religioso para com a vida” é viver em (re)ligação com o outro, socialmente e nacionalmente falando. Transcrevendo-o:

Só há um jeito de viver feliz 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 tocada 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, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 46).

Nesse contexto, “ter espírito religioso” significa, principalmente, entregar-se à vida e não adotar o caminho da indiferença. Nesse pensamento, como já salientamos antes, o poeta deveria estar entre os homens e ter conhecimento do que se passa à sua volta, considerando as situações geopolíticas heterogêneas e não seguindo a linha de pensamento hegemônico. O espírito religioso seria, nesse sentido, não conformista e sim conflituoso, no sentido de se entregar ao reconhecimento crítico das implicações de se submeter às ideologias que imperavam. Para Mário, nada lhe pode escapar, e essa seria uma exigência criadora, uma vez que o poeta/intelectual se dispõe a falar sobre o mundo. Os intelectuais/artistas que se dedicaram a apoiar suas próprias convicções em relação à nação e aos pensamentos universais, encontraram no “espírito religioso” uma espécie de exaltação de suas paixões, cujo

movimento engendrou um diálogo entre o sentimento nacionalista e o universalista. Vejamos, mais detidamente, como isso aconteceu com o intelectual Mário de Andrade.

5.5 O nacionalismo e o universalismo em Mário de Andrade

Eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta. (ANDRADE, Mário de. 1974, p.157)

Trezentos e cinquenta é um simbólico número, utilizado nesse verso de Mário de Andrade, em um dos poemas do livro *Remate de males*, e repetido por muitos. Nele estão contidas as múltiplas faces desse nosso intelectual. Porém, o que nos interessa agora é sua polivalente, multicultural face nacionalista, com suas dimensões e significados. Como intelectual e artista da vanguarda dos anos 1920, Mário fazia-se múltiplo, expressando-se também em seu nacionalismo. A diversidade cultural brasileira foi por ele incorporada, de forma que esse pronunciamento tornou-se metáfora da identidade do país. O projeto cultural do poeta paulista foi exatamente disseminar a ideia das múltiplas nacionalidades representativas do Brasil. A visão do país macunaimicamente sem caráter reforçou o valor dessa diversidade.

No pronunciamento supracitado, o poeta contesta a construção da identidade como algo imutável, sólido ou único, apresentando-a como um processo, em mobilidade. Sabia que o processo identitário seria sempre como a imagem do que transmuta, que se desloca ao sofrer choques, metamorfoseando-se a cada passo dado pelo imenso Brasil. Toda essa mobilidade acontece porque é pela relação do homem com o mundo, com a natureza e com o outro, em diferentes contextos, que a construção da identidade vai se formando. É na inter-relação, no encontro com o outro, na construção do sujeito pela alteridade, que os espaços sociais e culturais vão se formando a partir da “ação do homem”. Assim, resume-se Mário no verso em epígrafe, que não se quer simplista, pois nele está contida a obliquidade de seu caráter, ou seja: a criatividade, a audácia, o amor pela arte e também a construção múltipla de seu caráter nacionalista. Mário chegou a pedir a seu amigo “Carlos de verdade”:

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêm. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêm, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 51).

Nessa evocação, está implícita a necessidade de fazer o sentimento nacional sair do âmbito subjetivo, individual para tomar a dimensão social, coletiva. Por isso mesmo, para que isso acontecesse, Mário sabia que precisava da união do grupo, de seus companheiros do mundo das artes, na empreitada de espalhar esse sentimento. A ideia de “pátria amada”, com o sentido que havia sido desenvolvida até então, não era mais suficiente. Mário defendeu a tal ponto essa ideia que, ironicamente, comenta como “doença dos brasileiros” o menosprezo pelo que lhes é próprio, o hábito de imitar a literatura estrangeira, o eruditismo, dizendo com ironia: “[...] o doutor Chagas descobriu que grassava no país uma doença que foi chamada de moléstia de Chagas. Eu descobri outra doença mais grave, de que todos estamos infectados: a moléstia de Nabuco. É preciso começar esse trabalho de abasileiramento do Brasil [...]” (ANDRADE, Mário de. S/local e data, 1924, p. 70).

Assim Mário pregava que era preciso reconhecer o Brasil, amá-lo e percebê-lo como nação. Nos tempos modernos, isso só seria possível na medida em que se conquistasse sua independência, valorizando sua multiplicidade cultural como um valor. Ao reconhecer esse Brasil, os intelectuais/artistas brasileiros não precisariam buscar fora o que tinham em excesso. Bastaria que a arte fosse construída a partir dessa inesgotável cultura. Consciente da riqueza em todos os campos sociais e culturais, Mário convocou, Drummond, outros poetas, amigos intelectuais e artistas a promoverem esse Brasil ainda desconhecido.

Em “devote-se ao Brasil, junto comigo”, que soa como uma convocação, está implícita a relação que se estabeleceu entre o enunciador da carta e seu interlocutor. Nessa inter-relação, percebemos claramente o *ethos*, como define Charaudeau (2009) como a liderança, a identificação, a seriedade, e o *pathos*, a esperança, a idealização. Esses aspectos do “interdiscurso”, utilizados no espaço do discurso artístico, estabeleciam recursos estratégicos para a persuasão do outro quanto aos caminhos estéticos a tomar. Isso fica ratificado tanto no nível da cena enunciativa das cartas, como no propósito de desconstruir as implicações ideológicas contidas no imaginário social brasileiro.

A proposta de Mário de Andrade, depois seguida por muitos, era combater o sentimento de desenraizamento, comum entre jovens artistas que só tinham olhos para o ocidente, como era o caso de Drummond. Valorizar as “faceirices” da cultura brasileira acentuaria suas qualidades, porque “Somos híbridos e criativos”. Para Mário, preferir outras culturas em detrimento da cultura brasileira colocava o Brasil em situação de vulnerabilidade por falta de identificação. Em relação à questão da autonomia, Mario Heler, em *Jürgen Habermas y el projeto moderno*, diz pertinentemente que:

La discusión de las ideas genera por ende, por un lado, un aprendizaje en los individuos que los capacita para usar por cuenta propia su razón. Con ello van dándose las condiciones para libertarse de tutelas también en la acción. El producto final es la autonomía del individuo [...] (HELER, 2007, p. 25).

Heler ainda comenta que a liberdade do pensamento gera transformações, tanto no indivíduo como na sociedade, e que a divulgação das ideias e a crítica provocam modificações sociais. Essas trocas retroalimentam o crescimento dos cidadãos e, de tal interação, surge um avanço em consequência das correções de carências. O teórico defende que seria preciso acentuar as peculiaridades, valorizando-as para depois criar valores simbólicos. Nessa construção da ideia de uma nação, pronunciada no discurso e levada à internalização, estaria o sentimento que deveria ser estabelecido para que a nação se construísse simbolicamente. Essa concepção talvez seja muito pertinente para pensarmos a proposta nacionalista de Mário de Andrade, principalmente quando lembramos a reiteração do combate à cópia do europeu e o estímulo da liberdade e da autonomia nacionais. Nesse caso, se perguntarmos que Brasil ele queria representar em suas produções, a resposta seria: o Brasil de múltiplas culturas e de múltiplas raças. Embora possamos concordar que a experiência individual não pode representar a experiência de um povo, aqui a defesa do país torna-se legítima em Mário de Andrade:

Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. Eu me sacrifiquei inteiramente e quando eu penso em mim nas horas de consciência, eu mal posso respirar, quase gemo na pletera da minha felicidade. [...] A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p.51).

Em função de suas ideias, Mário dedicou-se inteiramente à pesquisa da cultura brasileira, à orientação dos mais jovens, preocupado com a formação de poetas e escritores que pudessem promover a literatura de um Brasil ainda sem caráter. Sofreu críticas, comprou brigas, recebeu vaias, mas não se intimidou. Mesmo no final de sua vida, nos difíceis tempos de ditadura e de guerra, Mário continuou sua luta de se devotar ao Brasil, pois reconhecia esse investimento como necessário:

Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O

importante não é ficar, é viver. Eu vivo. E vocês não vivem porque são uns despaçados e não têm a coragem suficiente pra serem vocês. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 10 de novembro de 1924, p. 51).

Colocando o discurso em 3ª. pessoa, essa declaração denota sua visão sobre a importância do coletivo no que se refere ao sentimento nacionalista. Entretanto, mesmo que a referência pareça não o incluir, hoje podemos afirmar que talvez já tivesse consciência de que, entre esses gênios, ele se situaria, pois há muito vinha lutando pela literatura, fazendo-a ganhar a cara do Brasil. Mário parece demonstrar humildade também por dizer que não se importa que “sua obra não fique”. Porém, sabia que sua obra já se instalava, como também seu reconhecimento como aquele que orientava os rumos culturais da nação. Isso podemos afirmar quando observamos que Drummond e o grupo mineiro, orientados por ele, teriam abraçado o movimento modernista e aprendido o ofício de críticos. Prova disso são as palavras de Drummond em carta a Mário, posicionando-se como crítico em relação ao livro *Natalika*, de Guilherme de Almeida:

Então aquele livro dele, *Natalika*, é intolerável, de burrice Wildiana; resta crer que um artista como Guilherme, que se utiliza com tanta felicidade dos motivos que a natureza lhe oferece, escreva aquelas páginas fazendo comparação ridícula e falsa entre a arte e a natureza, xingando esta para exaltar aquela. É o cúmulo do artificialismo, além de ser também da falta de originalidade. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 31 de janeiro de 1926, p. 189).

Não que Drummond não gostasse do trabalho de Guilherme de Almeida. Pelo contrário, chega mesmo a elogiar seu livro *Raça*, e reconhece méritos na presente publicação: “[...] é pena porque tem belezas fantásticas como tudo que é do Guilherme” (DRUMMOND, 1926, p. 188). Esse olhar, o poeta itabirano teria aprendido com Mário, por meio do trabalho dedicado à análise e à crítica. Mesmo que possamos admitir que ainda era muito cedo para o jovem Drummond ter a segurança de ser um crítico, também reconhecemos sinais de seu amadurecimento, ao compararmos essas palavras com as de sua primeira carta, quando sua expressão era atravessada pela escrita “anatoliana”. Com isso, o próprio Mário se satisfaz ao perceber nesse posicionamento crítico um resultado de seu investimento. Ao reconhecer o empenho dos mineiros, chega a dizer que para ele o Brasil já estava em pé de igualdade com outros países pois não mais colocava a tradição dos europeus e “o mundo acima do Brasil”. Sua satisfação quanto à produção dos poetas, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Pedro Nava e o próprio Drummond é clara em vários momentos: “não boto mais o mundo acima do Brasil. Estamos em pé igual como qualidade embora não como quantidade, o que é perfeitamente explicável pela maior tradição e educação tradicional dos estados

européus”. (ANDRADE, Mário. São Paulo, 16 de outubro de 1924, p. 154). Essa carta, adormecida e retomada pela manhã, ratifica o valor qualitativo do trabalho do grupo fora do eixo São Paulo-Rio. Mário não só valoriza o sacrifício daqueles que como ele se dedicaram a essa empreitada, como faz questão de exteriorizar esse reconhecimento em forma de incentivo. Ao ver o nacionalismo que pregou ser mola propulsora de um trabalho que demonstrava sinais de progressão, chega a vislumbrar esse futuro. Para ele, o mais importante não é que sua obra fique, como relatou em carta, mas perceber que os jovens poetas estavam aprendendo a “viver” o Brasil. Para ele “viver” o Brasil era, inevitavelmente, uma forma de projetar e lançar o país na cultura universal.

Podemos afirmar, no entanto, que fazer com que a nação seja reconhecida é também uma forma de se “reconhecer”, não necessariamente por vaidade, como Mário mesmo relatou, mas por questão de formação de identidades. Se no campo do individual tornar-se lembrado é reafirmado pelo sentimento em relação à nação, esse movimento dialético liga-se ao sentido de pertença, ao reconhecer-se na cultura nacional. (HALL, 1999, p. 8). Essa “pertença” surge no momento em que o indivíduo reconhece as marcas próprias de uma cultura, de uma sociedade. A identidade cultural de um indivíduo ou grupo permite que este se localize em um sistema social. Identificar-se com a nação é também uma forma de não ser esquecido.

A esse respeito, Yael Tamir (2003) em seu artigo, *Pro patri mori! La muerte y el Estado*, comenta, no tópico “*La promesa de la redención fundada en el olvido personal*”, o medo do humano de ser esquecido, já que é difícil para as pessoas aceitarem que suas vidas se acabarão, sem que tenham deixado rastros. Esses rastros, por exemplo, podem aparecer nos sentimentos coletivos a respeito da nação. Daí a necessidade dos monumentos nacionais. “*Al materializalos, la nación afirma que, mientras perduren, mostrará gratitud a todos los cuantos luchen y sacrifiquen sus vidas por su supervivencia.*” (TAMIR, 2003, p. 73).

A luta e os sacrifícios, no caso de Mário, passam pelo tempo dedicado ao estudo e à pesquisa, pelo incansável exercício da experimentação, dos erros e acertos, como ele próprio comentou. A identidade individual/coletiva é compreendida enquanto construção social que produz efeitos em uma comunidade, elaborada de forma dinâmica e pluridimensional, na relação entre grupos. Mesmo nas diferenças e nas resistências em aceitar suas ideias, Mário de Andrade reafirma seu posicionamento. Isso observamos quando expõe as razões pelas quais não foi à conferência de Marinetti no Teatro Municipal de São Paulo em junho de 1926:

Aliás eu tinha uma terceira razão pessoal: estava avisado que se aparecesse no teatro me esperava uma manifestação de *apreço* toda especial com ovos e bombas. Não fui, não só porque não estou disposto a bancar o sacrificado como porque acho besta a gente se expor a uma multidão enfurecida e bem manejada por alguns cães. E não fui a nenhuma porque Marinetti me desinteressou por completo: sem vivacidade por nenhuma, maníaco, mau recitador gritalhão e italianissimamente francesca-bertini, repetindo sempre o mesmo que fala desde 1909 e por isso dando a impressão do sujeito que fala-de-cor. Sei que ele saiu danado de São Paulo porque os modernistas não se incomodaram com ele. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 8 de junho de 1926, p. 224).

Nessa carta, Mário fala sobre a consciência de existirem adversários seus entre o público que iria ao Teatro Municipal de São Paulo para ver Marinetti. Apesar de anteriormente falar sobre os sacrifícios que faria em relação ao exercício político diante das artes, Mário se justifica quanto à sua decisão de não ir ao evento: fazer sacrifícios sim, mas “banciar o sacrificado” não, pois havia sido avisado sobre as vaias que receberia do público. Além disso, Mário comenta que não tinha ido ao teatro para assistir à referida conferência, não só por discordar das concepções estéticas de Marinetti, mas principalmente por não comungar com a ligação do poeta italiano com as ideias fascistas, manifestando publicamente, assim, seu posicionamento ideológico e sua postura política.

Por outro lado, na mesma data de 8 de junho de 1926, quando Mário de Andrade escreveu a referida carta a Drummond, a conceituada revista *Martín Fierro*, de Buenos Aires, dedicou grande parte de sua edição ao poeta italiano. Observa-se aí a glorificação da figura “francesca-bertini”, como o qualifica ironicamente o nosso poeta. Vejamos o que diz uma das matérias, intitulada “Homenaje a Marinetti”:

Marinetti no podia llegar a Buenos Aires sin que MARTIN FIERRO le abriera sus brazos en una cordial hospitalidad. Hombre que se adelantó a su tiempo con una producción llena de profético fervor. Marinetti reprodució en su personalidad la briosa energia de la juventud que necesitaba expresarse con toda las fuerzas de su espíritu y sus músculos. Juventud indisciplinada y confusa em sus aspiraciones, a fuerza de intenso amor por una XX disciplina. (8 de junho de 1926).

Na mesma página, em *Marinetti y el futurismo*, o colunista Nino Frank exalta a figura do poeta italiano: “o futurismo está em Marinetti e não Marinetti no futurismo.” Nessas palavras, podemos perceber que, para Nino Frank, assim como para muitos, Marinetti era a própria encarnação do futurismo. Esse escritor também diz que o futurismo nasceu na Itália, com Marinetti, e não na França como muitos pensavam. Logo abaixo dessa reportagem, o jornal, como que reforçando as palavras de Nino Frank, publica o *Primer Manisfesto del Futurismo*, escrito por Marinetti. Na sequência, aparece outro artigo “Esfígie de F. T. Marinetti”, por Guillermo de Torre. Nesse artigo, Guillermo de Torre tece comentários sobre

a formação de Marinetti e, principalmente, fala sobre o italiano e o futurismo, reafirmando que “[...] *este espírito incisivo, cáustico, independente hasta el salvajismo, es quien mejor há sabido determinar el verdadero estado actual del Futurismo y del ambiente espiritual italiano, desmascarando ácreamente la reacción que contra el se alza.*” (TORRE, 8 de junio de 1926).

Embora também no Brasil tenha havido entusiásticas manifestações de apoio a Marinetti, não foi o que aconteceu com Mário de Andrade. Este não foi “abrir os braços” para recebê-lo. Ao contrário, nessa situação, preferiu constituir-se como intelectual, que, ao se ausentar de uma aparição pública, marcaria seu posicionamento de protesto político/artístico/estético. Preferiu não usar a máscara para receber o intelectual europeu que veio visitar os países periféricos.

Além de tudo, como relata Mário na mesma carta a Drummond, Marinetti havia citado o nome dele em algumas revistas. As citações podem ser lidas sob duas perspectivas: primeiro, talvez, por reconhecer o talento e a posição do nosso poeta no movimento modernista, reconhecendo-o como o poeta futurista no Brasil, característica negada por Mário de Andrade. Segundo porque, dada essa importância, citar o nome de Mário de Andrade poderia garantir sua presença junto a ele nos eventos, em sua passagem pelo Brasil. Isso nos mostra a importância do nome do poeta brasileiro, que não queria atrelá-lo àquele pelas razões citadas acima, principalmente, para não parecer que comungava com os pensamentos fascistas assumidos por Marinetti. Isso fica explicitado em carta a Drummond, falando sobre sua visita particular ao poeta italiano no hotel onde se hospedou:

Fui visitá-lo e lhe falei francamente que não tinha ido à conferência primeira por duas razões: porque discordava dos processos de propaganda que ele estava empregando e [...] Ele secundou logo que eu tinha inteiramente razão, porém que a culpa era do empresário, que tinha posto as galerias a mil-réis e isso incitava os estudantes a vaiar e [...] que quanto à política eu podia ter certeza que ele não vinha contratado fascistamente de forma alguma. O tipo é esperto e percebeu muito bem antes de eu falar qual era a segunda razão que me impedira de ir na conferência. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 8 de junho de 1926, p. 224).

Daí o desgosto do futurista italiano com o descaso de Mário de Andrade. Talvez, possamos inferir que esse artista, vindo do “berço da cultura europeia”, não admitia que houvesse aqueles que se negassem a prestigiá-lo. Muito menos poderia supor que havia intelectuais, como Mário de Andrade, que já buscavam caminhar com as próprias pernas, procurando instituir a autonomia artística do país. Esse comportamento ratifica a firmeza de Mário de Andrade em relação aos seus ideais e, quanto à busca de uma autonomia,

manifestando-a em ações, produções poéticas ou críticas. Dessa maneira, seria incoerência do poeta intelectual ir aplaudir a figura de Marinetti. Mas salientamos que o ponto nodal de toda essa discussão é perceber a coerência do discurso do intelectual Mário, sustentada em suas ações:

Nossos ideais não podem ser o da França porque as nossas necessidades são inteiramente outras, nosso povo outro, nossa terra outra etc. Nós só seremos civilizados em relação às outras civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra da criação. E então seremos universais, porque nacionais. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, S/d, 1924, p. 71).

Essa perspectiva foi ao encontro dos ideais modernistas, pois, mais do que instaurar um novo, havia no grupo a preocupação de criar uma linguagem outra, que tangenciasse o olhar para o Brasil em sua polêmica construção identitária. É o resultado do diálogo que já se instaurava, por meio da interlocução social e da circulação das ideias, das reflexões, e da crítica, organizadas através da troca de proposições dos modernistas, que tinham como ponto fulgural a formação de uma estética brasileira.

Por essa razão, talvez possamos questionar Antelo quando diz que “[...] o nacionalismo de Mário, em 1928, atravessa um período de transição de uma fase ufanista e problemática, para uma fase em que ele se vincula à sociedade de classes, como instrumento para a luta por uma nova hegemonia” (ANTELO, 1986, p. 49). Não sabemos se podemos concordar com essas duas palavras: ufanista e hegemonia. As cartas têm nos levado a crer que, embora Mário declarasse toda essa devoção ao Brasil, não teria chegado a ser ufanista, pois o tempo todo reconhece as contradições da nação e de seu nacionalismo. O que percebemos é que havia nele, sim, uma consciência e um investimento na linguagem nacional, considerando-a por múltiplas “linguagens”, por sua representação social. Em *A escrava que não é Isaura*, por exemplo, como atesta o próprio Antelo:

Mário propõe um discurso onde — impulsão lírica pura — combina-se à retórica - reflexão crítica - consolidando uma entidade em equilíbrio. Assim, estabelecido o método, do mesmo modo deverão distinguir-se duas espécies do Belo: o belo natural e o belo artístico, este último produto de equilíbrio e eurritmia. A fórmula proposta é a necessidade do máximo de lirismo e do máximo de crítica para obter o máximo de expressão. (ANTELO, 1986, p.10).

Esse movimento vigoroso, que conjuga lirismo, crítica e expressão, mostra o artista inquieto, pensando as questões estéticas, culturais e políticas que despertaram, também em seus contemporâneos, expressivos “tons” artísticos. Nesse contexto, lembremos Said, em

Representações do intelectual (2005, p. 43), ao levantar as seguintes questões a respeito do intelectual: “Será que a nacionalidade deve comprometê-lo enquanto indivíduo, em face do sentimento popular, por razões de solidariedade, lealdade primordial ou patriotismo? Ou podemos fazer uma melhor defesa do intelectual como um dissidente do conjunto corporativo?”. A resposta imediata seria: “nunca a solidariedade antes da crítica”. A partir desse pensamento, podemos reafirmar que, pelo menos para o intelectual Mário, a expressão nacional convive com a crítica, pois Mário de Andrade defende a cultura brasileira, mas não deixa de considerá-la em suas contradições, em suas multifacetadas. A prova está em sua reflexão sobre a práxis da arte e da crítica. Como crítico que era, Mário sempre teve consciência das implicações da formação cultural do Brasil, atravessada por uma subestima. Sabia da ausência de uma consciência estética diante da submissão às influências exteriores. Por essa razão, antes mesmo de se pronunciar firmemente sobre a estética nacionalista, Mário já estudava e buscava o seu próprio tom:

Eu passara o ano de 1920 sem fazer poesia mais. Tinha cadernos e cadernos de coisas parnasianas e algumas timidamente simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. Na minha leitura desarvorada, já conhecia até alguns futuristas de última hora, mas só então, descobri Vêhaeren. E fora o deslumbramento. Levado em principal pelas “Villes Tentaculaires”, concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passaram numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?...E eu me acordava insofrido. (ANDRADE, Mário, 1990, p.17).

Suas palavras nos mostram percepções, movimentos e ideias do intelectual Mário que, em seu processo, em sua oficina, reconhecia o perigo da estagnação ligada às tradições e sentia a necessidade de avançar. Não queria mais o parnasianismo, nem o simbolismo o satisfazia. Buscava uma arte nacional, cujo modelo, nesse momento, era, paradoxalmente, um poeta francês. Conscientemente, esse poeta acreditava na arte de expressão nacional, mas com ressalvas: “Meu espírito é que é por demais livre pra acreditar no estandarte.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 28 de novembro de 1928, p.321). Por isso, conciliar o espírito livre e o “carregar bandeira” não foi simples, como pode parecer para muitos que hoje olham essa fase de nossa literatura pelo seu lado de euforia e festa. Pelo contrário, todo esse movimento foi um percurso de sofrimento e de entrega ao sentimento nacionalista:

E agora reflita bem no que eu cantei no final do ‘Noturno’ e você compreenderá a grandeza desse nacionalismo universalista que eu prego. De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser o brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade

estará mais rica de mais uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico, desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (ANDRADE, Mário de. Sem local e data, 1924, p. 70).

Utilizando de metáforas da música, Mário pontua os “acordes musicais” da híbrida nação brasileira. No realce da hibridez cultural estariam os traços que enriqueceriam a “harmonia da civilização”. Mesmo que possamos ver hoje o pensamento utópico nessa crença, temos de reconhecer que o poeta de “Nocturno” sabe da “grandeza desse nacionalismo” e sabe que, naquele momento, era preciso ressaltar a diferença no concerto da civilização. No final do poema “Nocturno”, sobressaem os versos aos quais se refere na carta acima:

E os bondes riscam como um fogo de artifício,
sapateando nos trilhos,
jorrando um orifício na treva cor de cal...
– Batat’assat’ô furnn![...] (ANDRADE, 1974, p. 44).

“Bondes”, “fogo de artifício”, “trilhos”, elementos que surgem no cotidiano da cidade, representando a modernidade. A construção poética torna-se provocativa no verso seguinte em que aparece “um orifício na treva cor de cal ...”. Neste verso, o estranhamento está presente na contraposição entre treva e brancura da “cal”, seguida das reticências no final do verso, que está solto pela rima e pela interrupção do pensamento. Assim, o leitor percebe as rimas internas, artifício/orifício, sapateando/jorrando, fechando a estrofe com um verso que mistura a ousadia da oralidade com a aparência de uma frase afrancesada: “– Batat’assat’ô furnn!...”.

Dessa forma, Mário chama a atenção do poeta aprendiz e mostra como trabalhar o que há de mais nacional: os versos soltos, a oralidade, a forma irônica do afrancesamento, incorporado ao dinamismo estético de sua poesia. Esteticamente, Mário, conforme salienta Lopez, “apresenta sua fórmula nacionalista: atingir o povo brasileiro através de sua própria produção artística, levada para as esferas cultas.” (LOPEZ, 1972, p.37).

Em *Pauliceia desvairada*, o poeta, praticamente, inaugura a era modernista no Brasil, quando fala sobre a cidade, ícone da modernidade, cantando a São Paulo, cidade que, aos moldes brasileiros, primeiro se insere no processo de modernização. No poema *A caçada*, por exemplo, Mário de Andrade explora elementos estéticos, formados por palavras ou “frases prontas”, fazendo suas composições transitarem, ironicamente, entre o popular e o

“canônico”, entre o local e o estrangeiro:

Os quarenta-graus das riquezas! O vento gela...
 Abandonados! Ideais pálidos!
 Perdidos os poetas, os moços, os loucos!
 Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
 A bruma neva....Arlequinal!
 Mas viva o ideal! God save the poetry!

– Abade Liszt da minha filha monja,
 na Cadillac mansa e glaura da ilusão,
 passa o Oswald de Andrade
 mariscando gênios entre a multidão![...].
 (ANDRADE, 1974, p. 42).

Selecionamos somente duas estrofes deste poema, pois bastam para ratificar o que nos fala em sua carta. Nesse caso, os jovens poetas, a seu ver, inserem-se na cidade, mas estão perdidos, “abandonados em seus ideais pálidos”. Ideais que não se soltam, não voam, não aparecem em poesia, nem possuem alegria.

Contraposta às imagens de um cenário nebuloso – “O vento gela...”, ou “A bruma neva...” – surge a figura do Arlequim, esse fanfarrão da *Commedia Dell’Arte*, do teatro italiano, do século XVI, que traz leveza e cor aos densos versos anteriores. Além disso, ironicamente, o poeta canta: “viva o ideal” e Deus salve, não a rainha inglesa, e sim os poetas. A palavra “Arlequim, em suas variações como Arlequinal”, aparece repetidamente em vários poemas, pois tal qual o Arlequim, a cidade é multiforme.⁴⁰

Na sequência, destacamos a citação direta ao modernista Oswald de Andrade, em sua “Cadillac mansa e glaura”, simbolizando o poeta dandi, figura típica do modernismo francês, criticado por Mário. Aqui o monge, Abad Liszt, mistura-se à figura profana desse poeta como forma de desconstruir o romantismo, babelisticamente, juntando-os a elementos de conotação do mundo moderno: cidade, Cadillac, o poeta e a multidão de Edgar Alan Poe e Baudelaire, ícones da modernidade. Nos poemas citados, podemos perceber que Mário não só ensina teoria, mas mostra por onde passa a construção artística moderna. Seus ensinamentos constituíram-se teoria e prática da liberdade da criação estética, da representação da cultura brasileira. A “harmonia” idealizada significou, podemos dizer, o reconhecimento da cultura nacional em sua poesia. Com esse pensamento, Mário acreditou mudar a mentalidade política e social do país ao questionar uma postura dominante e desenvolver a base de uma outra ideologia que pudesse reconhecer o Brasil na cultura universal.

⁴⁰ Também no poema *Inspiração*, do livro *Paulicéia Desvairada*, por exemplo, aparece a figura do Arlequim: “São Paulo! Comoção de minha vida.../Os meus amores são flores feitas de original.../Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e Ouro.../Luz e bruma...” (ANDRADE, 1974, p. 32).

Potencializar o elemento nacional foi a proposta desse intelectual e, levar a nação brasileira para o campo das artes, enaltecendo-a e, ao mesmo tempo, mostrando suas contradições, foi a maneira que encontrou para começar a delinear essa literatura. Nesse contexto, a produção artística, aliada à crítica, tornou-o mediador cultural em um fervoroso esforço de conciliar o intelectual e o homem, o poeta e a obra, o nacionalismo e o universalismo. Como apresentamos, para Mário a arte não era tida como nacionalista, mas nacional e com vistas universais. Dada essa consciência, ratificamos que o seu caráter nacional não se apresenta encapsulado em suas tradições, mas aliado ao universalismo.

Ao tentarmos definir o que para Mário de Andrade poderia significar “universalismo”, podemos começar nossa reflexão com a seguinte citação: “A sensação simples ao se transformar em ideia consciente cristaliza-se num universal que a torna reconhecível.” (ANDRADE apud SCHUTEL, 1979, p. 58). Duas expressões soam-nos provocativas nessa citação, “sensação simples” e “cristaliza-se num universal”. A primeira condiz com o que já comentamos sobre a defesa de Mário de Andrade quanto aos pensamentos universais. Ainda que tenha defendido a universalidade da literatura brasileira, Mário o fez na perspectiva de fazê-la transcender em tempo e espaço. A linguagem e a cultura não deveriam ser observadas com exotismo. Esse nacionalismo universalista é como define Mário de Andrade, a sensação simples, cotidiana, peculiar que se incorporaria no todo universal, e isso se insere naquilo que ele chama de “manifestação de humanidade”:

[...] agora você pode compreender que ser é ser em relação, em relação à humanidade (e nisso está incluído necessariamente nacionalidade que é fatalmente manifestação de humanidade, deixemos os tais universalistas idealistas no infecundo covarde e chorão idealismo em que vivem. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p.139-140).

Voltamos, pois, à afirmação de que, para Mário, o que existe é o ser em relação ao outro, ao mundo. O seu discurso sobre a universalidade não se basearia no ideal “infecundo”, mas no princípio mais “fecundo” de uma humanidade, isto é, “ser em relação”, princípio este sabidamente da alteridade. Nesse exercício, nenhuma cultura poderia ser julgada superior à outra, como era predominante no pensamento da época. A construção do mundo moderno e o conceito de civilização, atrelado à ideia de desenvolvimento e progresso, colocaram algumas culturas como menores. Foi esse pensamento que levou o poeta a argumentar que o universalismo nos moldes ocidental/europeu deveria ser substituído pelo discurso do universalismo humanitário, apontando para um pluralismo de culturas sem conotação etnocêntrica. Mesmo que Mário de Andrade utilizasse a palavra “universalismo” e que esta,

nessa época, fosse empregada dentro do campo racionalista, cientificista, denotando uma idealização autoritária de civilidade, para o autor de *Macunaíma* ela teria a conotação social igualitária em toda e qualquer sociedade.

Mario Heler (2007), a esse respeito, recorre a Habermas, quando diz que a concepção do processo de modernização possui uma relação entre modernidade e racionalidade. Dessa maneira, o desenvolvimento das sociedades modernas se fez no processo histórico do pensamento ocidental. Para Habermas, a sociedade se estrutura como sistema e como “mundo da vida”. A racionalização do “mundo da vida” acentua complexidade dos sistemas sociais explicitando as patologias da modernização social como “colonização” do mundo da vida por parte dos sistemas sociais. Para Habermas (apud HELLER, 2007), o sujeito moderno fica fechado em sua interioridade, em sua consciência e por isso precisa de um meio para que o mundo humano se construa e se forme pela intersubjetividade, através da linguagem. O teórico interpreta a linguagem como ação e essa “ação” só pode ser mediada pela linguagem. Nisso estaria o que Habermas chama de dimensão pragmática da linguagem. Na “dimensão pragmática da linguagem” também está o discurso de Mário de Andrade sobre a arte, arte a serviço de universalizar o nacionalismo:

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. Só que além do interesse por assim dizer físico, interesse sexual, interesse de socialização, tenho ainda um interesse espiritual mais largo que o dele que só se dirigia aos deuses amedrontadores. [...] Minha arte aparente é antes de mais nada uma pregação. Em seguida é uma demonstração. Me seria certamente doloroso confessar isto se eu fosse um homem que antes de mais nada vive e ama e se devotou inteiramente à vida e aos amores dele. E não o diria em público mas escolho a quem, e sei pra quem digo. Minha vida é erupção de ardências de amor humano, eu só vivo pensando nas realizações desse amor. É natural. Pois que os motivos de inspiração nasçam do que toma todo o meu motivo de viver. Daí o lado intelectual, pregação, demonstração da minha pseudo-arte. Arte que se o for tem sempre interesse prático imediato que nunca abandonou. Esta diferença essencial entre mim e vocês todos os demais modernistas do Brasil explica os sacrifícios de minha arte. Sacrifícios que não o são porque formam a realidade mais comovente, palpável e desejada por mim da minha vida. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 103-104).

Esse discurso se propõe a dizer sobre “uma função prática” de sua arte, que “é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige”. O diálogo, a possibilidade de entendimento das cenas enunciativas, leva-nos às intuições e reflexões sobre o processo de representação do universalismo, denunciado neste discurso. Universalismo este que o coloca como um homem que, antes de mais nada, vive, ama e se devota inteiramente à vida e aos amores dele: arte universalista porque nacional.

A compreensão dessa afirmativa requer conectá-la a um contexto de interpretação compartilhado por *ego* e *alter* (HELER, 2007, p. 62). Existe sempre um “Eu” e um “Tu” em interação, “interesse de socialização”, como bem diz Mário no enunciado acima. Esse poeta sabe com quem dialoga e por quem pode se fazer compreendido. Isso porque os interlocutores se encontram socializados na construção da enunciação (BENVENISTE, 2005) e do próprio mundo.

Nesse emaranhado de mundos, encontra-se a razão pela qual o poeta sacrifica sua arte. Na realidade, não são sacrifícios porque são expressão de desejos que o seduzem, como relata: “Eu não terei de pedir ao Pai que me afaste o cálix da boca porque me embebedo com ele deliciosamente.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 18 de fevereiro de 1925, p. 104). Mário de Andrade embebeda-se desse cálix chegando a “embriagar-se” até “rir de todas as civilizações”, como declara ironicamente em carta de 1924:

[...] se não formos nós já completamente brasileiros, as outras gerações que virão, paulatinamente desenvolvendo o nosso trabalho, hão de levar enfim esta terra à civilização. Como você vê eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações porque já tenho a minha pessoal. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, sem data e local, p. 71-72).

Ser completamente brasileiro e se lançar às civilizações, afirmativa que mostra a convicção do poeta paulista. Seu projeto moderno foi exatamente centrado na tentativa de reorganizar o ideal nacional com a racionalidade da vida humana, considerando as diferenças. Por isso, o ocidente como parâmetro de civilização foi repensado a fim de conquistar a autonomia. O intelectual do “subdesenvolvimento” teve de lidar com as solicitações da cultura da modernidade, do nacionalismo e das camadas populares, como necessidades urgentes das quais não se poderia fugir. Isso, praticamente, se deu de forma mais contundente pelo fato de os intelectuais estarem inseridos em uma sociedade como a brasileira, que é formada por interseções multiculturais e marcada por grandes diferenças sociais.

Souza (1999, p. 182), em seu livro *A pedra mágica do discurso*, sobre *Macunaíma*, comenta que “O lado homem público do escritor não se afasta do lado artista, revelando-se, contudo, visão mais aguda da tradição. Ao se lançar na construção de um retrato de Brasil, apela mais uma vez para o intercâmbio de culturas, fundindo criticamente a europeia com a nacional.” Dessa forma, o seu caráter de pesquisador deu-lhe a capacidade de juntar a tradição com a inovação, o nacional com o universal, o popular com o erudito, como ele próprio declara:

Sou absolutamente incapaz de sobrepor qualquer afeto paulista aos meus apaixonados sonhos de internacional intransigente e de nacional por concepção de vida pessoal, fatalidades humanas e vontade de ser eficaz. E pra viver, o que eu sonho é viver no Nordeste, a parte do Brasil em que meu ser mais se expandiu e foi completada pelo ambiente. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 24 de novembro de 1930, p. 394).

Foi em viagem ao Nordeste que Mário de Andrade pôde vivenciar a expressão cultural popular brasileira de forma bem diferente da encontrada em outras partes do Brasil. Ditados por esse convívio, o intransigente, intra (dentro) trans (em trânsito) e a exigência de expandir o “seu ser”, nesse momento, foram dedicados a conciliar o nacional e o universal: “Precisa-se nacionais sem nacionalismo, capazes de entender que são elementos-quantitativos da humanidade, qualificados porém pela descendência, movidos pelo presente mas estalando naquele cio racial que só as tradições maduram!” (ANDRADE apud LOPEZ, 1972, p.205). O nacional se faz em seu papel de admitir a possibilidade de reconhecimento do outro, como entidade própria, pela relação das diferenças; o universal, como projeção desse nacional múltiplo. Talvez o ato de reflexão e ação mais sensível, dentro da perspectiva do nacionalismo e universalismo, esteja na construção de *Macunaíma*. Assim, Mário se justifica ao escrever para Drummond, falando sobre essa produção:

Voltei definitivamente pra mata-virgem etc. Pois esse tal de brasileirismo está me fatigando um bocado, de tão repetido e tão aparente. “Sou brasileiro” é frase que me horroriza, palavra. É tão fácil já a gente ser brasileiro sem gritar isso! Também publico o *Macunaíma* que já está feito e não quero saber de brasileirismo de estandarte. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 28 de fevereiro de 1928, p. 321).

Ao construir *Macunaíma*, dessacralizando o herói nacional, Mário reconhece que não existe uma cultura original, pura e diz, acentuando a oralidade da palavra “pra”, que voltou “pra mata-virgem”, onde nasceu sua personagem: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite”. (ANDRADE, 1993, p. 9). Essa pesquisa Mário a fez com um gosto próprio pela manifestação da cultura popular, para lançá-la no universal. “Voltar pra mata-virgem” parece-nos significar a volta à pesquisa e à exploração de outra forma estética.

Em *Macunaíma*, responde à acusação de seu interlocutor, Drummond, quando o questionou em carta: “[...] você foi fazer a sua cultura na França, na Inglaterra, na Alemanha. Universalizou o mais que pode a sua inteligência [...]. É fenômeno de cultura, numa terra de beata ignorância.” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 79-80). Nessa carta, Drummond usa esse argumento contra a crítica vinda de Mário de Andrade pelo fato de o poeta itabirano deixar-se influenciar pela cultura europeia. Porém, o que Mário

criticou foi a cópia, não a pesquisa, como fazia. A “originalidade” em *Macunaíma* encontra-se na forma estética que põe em diálogo culturas e formas de expressão diversas. *Macunaíma* é a expressão da transculturação (RAMA, 1982.) e representa o que Mário defendia: a cultura universal deglutida e “mixada” com o folclore, com as características próprias do brasileiro, construindo um nacionalismo consciente.

Portanto, a diversidade cultural apontada em *Macunaíma* retrata o nacional e o universal, perpassando a criação desse personagem múltiplo, criado pela mescla de raças. Essa personagem pode ser comparada também a *Eu sou trezentos, trezentos e cinquenta*, pois é múltiplo, metamorfoseante, e facilmente circula entre as culturas. Assim, em um movimento contrário ao que pensavam, a criação artística, naquele momento, deveria colocar em diálogo o local e o universal. Mas, para que isso acontecesse, Mário sabia que era necessário multiplicar esse pensamento, fazê-lo disseminar. Isto é, as produções individuais, adicionadas a grupos, em seu labor de contínuo exercício da arte, dariam a contribuição para ser incorporada ao universal.

Nas cartas, esse lugar de reafirmar a cultura brasileira reaparece transbordante, brasileiríssimo na voz de Mário de Andrade, que tenta reunir poetas/artistas a fim de “fundar” e de “dizer” esta nação. Por esse pensamento, Mário de Andrade teve um papel fundamental, ao fazer aflorar em Drummond o seu nacionalismo, como veremos a seguir.

5.6 O nacionalismo e universalismo em Drummond

Enquanto há força no braço, vontade e sentimento cá dentro...Me sinto capaz de viver. Não uma grande vida, nem uma vida cheia, mas o meu pouco de vida tímida e inconformada. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1944, p. 522).

No início da troca de cartas entre os dois poetas, o nacionalismo em Drummond ainda não havia sido despertado aos moldes dos modernistas. O próprio Drummond, na segunda carta escrita a Mário de Andrade, se reconhecia um despatriado: “Pessoalmente acho lastimável essa história de ter nascido entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso”. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 22 de novembro de 1924, p. 56).

Não podemos abandonar a ideia de que cada indivíduo ou grupo social, sempre em interação com outros, produz o próprio sistema de construção identitária. No momento da visita da comitiva paulista a Minas, em 1924, Drummond encontra, na reunião, com seus integrantes um caminho para sua identificação artística, realizada, como se sabe, sobretudo

na troca de ideias com Mário de Andrade. Nas palavras de Schwartz (2008, p. 264), quando comenta a criação de *A Revista*, “[...] a questão da modernidade germina com bastante antecedência, estimulada sem dúvida pela presença do grupo paulista, do qual ficaria a perseverante e salutar influência de Mário de Andrade”. Vimos, pois, que o papel do poeta de “Noturno de Belo Horizonte” foi decisivo para a inserção do jovem poeta mineiro no movimento modernista. Mário, por sua vez, percebeu em Drummond a potencialidade para a disseminação, entre os mineiros, de seu projeto em relação ao movimento literário que se instaurava. Sua primeira ação foi levar Drummond a refletir melhor sobre seu sentimento em relação à nação. Porém, apesar de todo investimento argumentativo, Drummond ainda resistiu, relatando:

Uma pátria é um acaso como os outros, ou, como você lindamente diz de Belo Horizonte: “uma tolice como as outras”. Como dizer a um escritor: escreva brasileiro se deseja ser? Há mil maneiras de ser. Uma delas, e não a menos confortável, é deixar-se ser. Um dia eu serei, e acabou-se... Se não for é porque sou um cretino irremediável, e de nada me valerá recorrer aos acontecimentos patrióticos. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 79).

Seus esforços resultaram na confissão do jovem poeta a respeito de sua frágil e ambígua nacionalidade: “Escute. Há ocasiões em que me sinto enquadrado no meio natal. Sou um como a minha gente” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 79). Esta foi a abertura percebida por Mário de Andrade, que o levaria a prosseguir em sua empreitada. Isto é, orientar o jovem poeta mineiro sobre a importância de “de se identificar com sua nação”. Havia, pois, uma possibilidade de fazer aflorar nele a brasilidade de entrega, de levá-lo também a “carregar bandeira”.

Na mesma carta Drummond acusa Mário de, mesmo sem visitar a Europa, ter bebido naquela fonte: “Você, que tão ardorosamente campa de brasileiro, foi fazer a sua cultura na França, na Inglaterra, na Alemanha. Universalizou o mais que pode a sua inteligência... É fenômeno de cultura, numa terra de beata ignorância (p. 79 – 80). De fato, do grupo modernista paulista, o único que não visitou a Europa foi Mário de Andrade, porém tomava consciência das vanguardas europeias através de seus amigos e dos livros que lhe chegavam às mãos. Embora negasse essa influência, se observarmos atentamente os pronunciamentos e a prática artística dos vanguardistas, é possível perceber que o método utilizado tem como ponto de partida o que viram lá fora. Como comenta Silviano Santiago, no prefácio do livro *Carlos e Mário*, salientando que é o paradoxo de que encontram lá fora, justamente “o passado e a tradição brasileiros”, que leva à incorporação do nacional, modificando o transplante do legado

europeu:

Na busca do mais atual no concerto das nações, eles reencontram o passado e a tradição brasileiros e se defrontam com novas propostas políticas para a nação. O império da letra modernista tem o sentido da construção nacional. Não há que ter complexo de inferioridade diante do europeu, ou que se envergonhar diante das faceirices artísticas do autodidata e mulato Aleijadinho. Somos híbridos e criativos. Não haverá novo transplante europeu nos trópicos sem se passar pelas lentes da tradição brasileira – eis o paradoxo de que nos fala por vez primeira Brito Broca, em 1952. (SANTIAGO, 2002, p. 17).

“Híbridos e criativos” suficientes para deglutir o outro, antropofagicamente, instaurando um trabalho audacioso, a fim de mudar e recriar a literatura nacional e sair da fase do mimetismo. Ao analisarmos as cartas, percebemos o movimento que se inaugura, pois, apesar da resistência de alguns, como Drummond, a inquietação se instaurava, desencadeando produções identitárias. Em Drummond, podemos mesmo afirmar que todo esse processo resultou, mais tarde, em uma estética reconhecidamente drummondiana, com o trânsito entre o pessoal e o coletivo, entre Itabira e o mundo, como já resume o poema “América”, de Rosa do povo, lido por Ivete Walty “como metonímia de um texto maior, o lugar do poeta/intelectual na sociedade da época, percebendo o eu que enuncia como espaço de acolhimento de outros eus, postados/espraiados entre fronteiras e caminhos”. (WALTY, 2003, p. 60). De acordo com a autora, no traçado de um mapa, alargam-se as fronteiras, como se vê nos versos “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração” e “Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra.”.

Como podemos ver, essa construção da identidade aparece ambigualmente em sua maneira de escrever, seja em prosa, seja em versos, como no poema “Fuga”: “Vou perder-me nas mil orgias/ do pensamento grego- latino./ Museus! Estátuas! catedrais! / O Brasil só tem canibais (DRUMMOND, 2001, p. 52). Nesses versos percebemos a complexidade de seu olhar, que retoma a tradição dos monumentos europeus, proclamados em “Museus”! Estátuas! catedrais!”, problematizando sua identidade, frente à realidade brasileira: “O Brasil só tem canibais”. A problemática aqui se dá ao percebermos o “eu lírico” reafirmando seu desenraizamento, entendido como uma inadaptação ao solo brasileiro, tornando-o um estrangeiro em sua própria terra. Uma luta interna, travada pelo próprio poeta, leva-o à exaustão do estrangeiro e à procura de um país idealizado. Sobre essa luta, Mário comenta seu poema predileto: “O ‘No meio do caminho’ é formidável. É o mais forte exemplo que conheço, mais bem frisado, mais psicológico, de cansaço intelectual.” (Sem local e data, 1924, p. 72).

Ao cansaço e desesperança, contrapõe-se uma transmutação de perspectiva que o leva a confessar em outra carta: “Você com duas ou três cartas valentes acabou o milagre. Converteu-me à terra. Creio agora que, sendo o mesmo, sou outro pela visão menos escura e mais amorosa das coisas que me rodeiam. Respiro com força. Berro um pouco. Disparo. Creio que sou feliz!” (Belo Horizonte, 6 de fevereiro de 1925, p. 94-95). No entanto, logo a seguir as dúvidas voltam a perturbá-lo: “O limitado número de certezas, que já armazenei, contrasta com o infinito de indecisões e dúvidas que persistem no meu porão espiritual” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, março de 1925, p. 109).

O movimento oscilante, como um pêndulo, que bate de um lado para o outro na busca das certezas e do outro se choca com as incertezas, metaforizando a identidade. Mesmo porque concordamos com Hall (1999), quando afirma que as certezas quanto às identidades é uma falácia, uma vez que

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 1999, p.13).

Por meio desse pensamento, podemos compreender as angústias do poeta itabirano em relação à sua contraditória identidade. Uma vez que a construção identitária tem a ver com a inserção do sujeito na sociedade, na relação com sua história, com o tempo vivido, toda essa oscilação explica-se: quando vivia no interior de Itabira, seus olhos estavam voltados para o outro lado do mundo; depois, vivendo em Belo Horizonte, almejava morar no Rio ou São Paulo, por considerar a cidade mineira muito provinciana. Mesmo quando morou no Rio, Drummond ainda se sentia desenraizado, sempre migrante. Seu desenraizamento não é apenas geográfico, ou mesmo cultural, mas também existencial.

Nessa perspectiva, parece-nos que Drummond sempre foi o *outsider*, quando se declara inadaptável. Ressalte-se que essa falta de identificação com o lugar habitado pelo poeta acabou projetando-se, também, em seu sentimento em relação à nação. Sabemos que o nacionalismo procura ser uma elaboração imaginária da identidade também coletiva, e a própria produção artística pode se transformar em um espaço de discussão da identidade. A literatura, a produção poética, pode se constituir como espaço simbólico, identitário. Por essa razão, Mário tentava despertar em Drummond elementos que pudessem fazê-lo se ver na nação. Muitos diálogos foram travados a respeito da literatura que falasse da nação brasileira, como mostra esta passagem retirada de uma carta escrita por Drummond:

Agora, de pleno acordo com você: ‘É preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la’. Aí cada um ajudará na medida de suas forças; como puder e, principalmente, como quiser. Enfim, liberdade! (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 80).

“Liberdade!” Cada um se constituiria com o que podia. E foi o que o grupo paulista encontrou em Minas: “A paisagem de Minas, impregnada do Barroco, apareceu aos olhos dos modernistas como algo original, satisfazendo-lhes o gosto pela novidade e em busca por uma arte verdadeiramente brasileira”. (CURY, 1987, p. 79). Ao mesmo tempo que buscavam novas tendências culturais para “desprimitivar”, por meio do projeto modernista, também encontravam a originalidade aqui mesmo, em alguma tradição. Tudo era uma questão do olhar, era preciso descobrir o “próprio” da cultura brasileira e colocá-la em cena. Talvez tenha sido esse olhar sempre para o que estava “fora” que deixava o poeta mineiro vulnerável, deslocado entre o amor à pátria e a vontade de “ser universal”:

Entendo nacionalista: ter princípios; fazer estatutos sobre o amor da pátria, etc. E como é bom ser brasileiro! Contudo, não é o único bem da vida. Daí amanhecer, outros dias, norueguês ou tchecoslovaco (mais freqüentemente francês). Isto é o que chamo de *liberdade espiritual*. Este, sim, é o maior bem da vida. Ser. Mas ser tudo. Não somente brasileiro. É tão pequeno o Brasil!.... Irradiação de personalidade, e não ausência dela. A literatura que se fomenta. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p.79).

Drummond era um intelectual melancólico, atormentado por sua própria exigência de ser “nacionalista” e por seu encanto pelo “europeu”. A Europa, para ele, era sinônimo de civilização e berço da cultura universalista. Por isso, o poeta tentou cantar de forma viva e pulsante, em suas obras literárias, em seus discursos de homem público, a conturbada relação com a cultura de um Brasil que dá seus primeiros passos rumo à modernidade. A esse respeito, Cury (1998) comenta a tomada de posição dos modernistas em relação ao embate Brasil/Europa:

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

O velho hábito de copiar os modelos europeus aparece como resquício do processo de colonização. A formação brasileira sempre teve o problema de ser pautada pelas relações colônia/metrópole, colonizado/colonizador, dominante/dominador, senhores/escravos, trabalhador/patrão, Estado/povo, e, se pensarmos na atualidade, primeiro mundo/país

emergente, norte/sul (América), país ainda “se fazendo”, culturalmente falando. A esse respeito, com muita clareza, referindo-se à intelectualidade da época em questão, Abdala Júnior também comenta que:

Vem dessas fronteiras a divisão que tem marcado a ação e o pensamento dos atores intelectuais brasileiros, que se vêem com os pés assentados ambigualmente em dois territórios: um no centro do prestígio, no exterior, e o outro, provavelmente de uma perna manca, que o situa com adesão afetiva ao solo do país de origem. Joaquim Nabuco já destacava que é característica de qualquer brasileiro, com alguma formação na cultura erudita, essa divisão entre Europa e Brasil. (ABDALA, 2002, p. 18).

Na esteira desse pensamento, Ángel Rama (1982), ensaísta e crítico latino-americano, diz que o projeto de libertação cultural dos países latino-americanos se dava em um “movimento pendular” (1982, p. 18), debatendo-se entre o local e o universal, em consequência da própria situação de colonização. Esse foi um dos dilemas dos intelectuais latino-americanos que sempre viveram paradoxalmente o nacional e o universal, o regional e as vanguardas, o colonizado e o colonizador. Para discutir esses impasses, o teórico trabalha com a ideia de transculturação, termo retomado dos estudos do antropólogo Fernando Ortiz. O processo transcultural, para Rama, acontece quando aos componentes culturais do povo dominado incorporam-se elementos externos, fazendo surgir outra cultura. Rama (1982) diz que a transculturação funda-se a partir de um processo de independência, de originalidade e de representatividade.

Esse pensamento ajuda-nos a refletir sobre os intelectuais aqui estudados na medida em que os percebemos à procura de uma autonomia que não se encontrava fora. Porém, nessa busca, descobriam o hibridismo dos elementos culturais regionais, conjugados com valores tradicionais, populares, folclóricos, frente às influências externas — como em Mário de Andrade. O projeto dessa literatura estaria, *a priori*, não no rechaço, mas no aproveitamento multicultural das diversas fontes. Nessa perspectiva, o argumento de Carlos Drummond, em carta a Mário, datada de 22 de novembro de 1924, torna-se pertinente, quando defende que: “Não se renuncia impunemente às riquezas de todo um passado intelectual. É muito grave isso, é dolorosamente grave. Eu tenho de convencer-me a mim mesmo antes de convencer aos outros que devemos repudiar a experiência européia.” (p. 59). E mesmo Mário de Andrade, no “Prefácio Interessantíssimo”, admite que “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu”. Nesse processo, reitera-se, em reconhecimento, o grupo de artistas intelectuais abraçou a causa em favor de revelar o Brasil, tentando criar uma literatura autônoma, que melhor expressasse o “nacional”. Drummond, em artigo para a *A Revista*, em

1º de julho de 1925, argumenta:

Entretanto, não sabemos de palavra mais nobre que esta: política. Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apoia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizatórias da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade nacional. (DRUMMOND apud SCHWARTZ, 2008, p. 267-268).

Drummond começa este artigo usando a palavra “ação” e lhe dá sinônimos: “vibração, luta, construtor, vida” (Idem, p. 267). Por assim dizer, a ação seria um ato político a favor da “renovação intelectual no Brasil, renovação que se tornou um imperativo categórico” (p. 267). O posicionamento político para ele significava não ser xenófobo, apesar de saber que não se tratava de xenofobia o que Mário pregava. A “ação” para o poeta mineiro vinha também acompanhada pela reação às suas variações, tais como, esperança/desilusão, alegria/ tristeza, entusiasmo/nostalgia, coragem/ temor. Revela, ainda, o saturamento reafirmado nos fins dos anos 30, momento de produção dos poemas de *Sentimento do mundo*, pelo verso imperativo, “Chega!” do poema *Europa, França e Bahia*⁴¹:

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.
Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria.
Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a "Canção do exílio".
Como era mesmo a "Canção do exílio"?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá. (DRUMMOND, 2001, p. 20).

Os traços líricos deste poema marcam, paradoxalmente, a proximidade e o distanciamento do poeta em relação à sua terra. A admiração do poeta pela Paris com sua Torre Eiffel ainda persiste, pela imagem “alastrada de antenas como um caranguejo”. E os cais “bolorentos”, em contraposição, assim se constituem de “livros judeus”, indicando “sabedoria”. O trânsito por “Europa, França e Bahia” descreve também os saltos geográficos, em diálogo com passagem do livro *Macunaíma*, “Oropa, França e Bahia”. Especialmente, há uma tentativa de conciliar espaços, para ele divergentes, como a Paris de Baudelaire e sua terra “onde canta o sabiá”, captados pelos “olhos brasileiros que sonham exotismo” e pelos ouvidos que tentam ouvir a canção do exílio, intertextualidade explícita com o poema *Canção*

⁴¹ Poema publicado no livro *Sentimento do mundo*, 1940.

do exílio, de Gonçalves Dias.

Em *Eu também já fui brasileiro*, o “eu lírico” caracteriza-se como brasileiro, também no aspecto físico. Logo a seguir, a ênfase recai nas atitudes de sua juventude, desvelando a condição do sujeito e sua busca de uma identidade:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam. (DRUMMOND, 2001, p. 17).

Mesmo que possamos perceber o tom triste e lírico nessa confissão, os verbos no passado nos revelam o caráter transitório de seu brasileirismo, até mesmo em suas recordações. Os elementos escolhidos para falar sobre esse sentimento se perdem ao longo do tempo. “Pontear viola, guiar forde e aprender na mesa dos bares que o nacionalismo é uma virtude” é algo que não se sustenta, como diz nos últimos versos: “Mas há uma hora em que os bares se fecham e todas as virtudes se negam.”

Entretanto, há em outras composições a tentativa de falar da pátria, descobrir e realçar um sentimento problemático de sonhos, ideais que se abortaram ao longo da vida. Citamos como exemplo desse jogo entre o nacional e o estrangeiro, o poema “Nova Canção do Exílio”, escrito durante a II Guerra e publicado em 1945, no livro *A Rosa do Povo*:

Um sabiá na
palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.
O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.
Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.
Onde tudo é belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)
Ainda um grito de vida e
voltar
para onde tudo é belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe. (DRUMMOND, 1993, p. 69).

O sentimento de exílio, nesse caso, difere do sentimento do poeta da “Canção do exílio”, Gonçalves Dias, que, em tom ufanista, evoca sua pátria. Ao contrário, Drummond estranha sua terra: o sabiá está longe e as “aves cantam um outro canto”. Seria semelhante ao “canto da sereia”? O “eu lírico” estaria “ilhado” sendo atraído por esse canto e levado ao naufrágio? Parece-nos que o poeta se sente seduzido e depois é levado para “longe” e os sentimentos de atração e repulsa se misturam. Para isso foi preciso que, tal qual o herói Ulisses, descobrisse uma maneira de se salvar. Primeiro, evitar ouvir esse canto que poderia levá-lo para longe de sua pátria. Depois, reconhecer seu nacionalismo que não se sustenta. Só assim, então, conseguiria sentir “Ainda um grito de vida e voltar/para onde tudo é belo e fantástico”. Porém, a terra de seus sonhos, terra idealizada, não é identificada no poema, quando se faz a escolha pelo uso de artigos indefinidos; “Um sabiá na palmeira, longe.” De qualquer maneira, em suas produções, cheias de questionamentos, Drummond sempre fala desse sentimento confuso, conturbado. Assim, não podemos negar: ainda que timidamente, há nele uma proposta nacionalista, mesmo no deslocamento, mesmo na contradição. Sentimento este admitido desde os anos 1920:

Cheirando a nacionalismo, acabou-se: eu protesto. Devido ao mau nacionalismo, principalmente em literatura. Como fazer com esta o que já se fez com a pesca? Como obrigar as inteligências a situar a sua atividade na paisagem mais ou menos restrita da sua pátria? (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 77).

Dialogando de uma certa forma com Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade”, Drummond se interroga sobre o que vê como imposição de se falar do Brasil para ser poeta brasileiro. Dessa forma, ora acata a recomendação de Mário, ora a refuta. No momento modernista, era difícil alimentar o sentimento de identidade, diante da “ruína” da pátria “inexistente”; diante da frágil pertença cultural e nacional que acontece na tensão entre o dentro e o fora. O estímulo exterior só surtiria efeito se houvesse, no interior, um desejo de repensar seu sentimento em relação ao Brasil. E havia esse desejo, pois, os questionamentos comprovam sua luta, sua inquietude:

Valia a pena fazer uma revolução literária para chegar a semelhante resultado? Vencer a rotina, o preconceito, a imitação, o lugar-comum, as academias de letras que florescem dentro e fora de nós para, depois, acabar com as mesmas idéias de um João do Norte, por exemplo. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 80).

E foi em seu amigo Mário que o poeta mineiro encontrou apoio para debater, de forma reflexiva, suas angústias em relação a esse sentimento, um sentimento que não poderia ser revelado à sua família, nem a qualquer outra pessoa. Por isso, se abre e confessa nessa mesma carta: “Repito: Há mil maneiras de ser, a pior é ser nacionalista.” Ou em outra carta, dizer:

Pode ser brasileiro até na Patagônia, até no Cairo, até no inferno, e sentir com emoção brasileira um crepúsculo nos Dardanelos ou uma eleição nos Estados Unidos. Pode ser brasileiro mesmo em frente à água desmoralizadíssima dos Canais de Bruges...e vice-versa. Não raro eu medito sobre o Pão-de-açúcar, e não o compreendo. Vejo o meu rio municipal, o Arrudas, e lembro águas heróicas que correm em outras terras, e que estão muito mais perto da minha sensibilidade...Diabo! Ainda Nabuco! Afinal, eis aí um dualismo que se pode resolver em equilíbrio. Doença que traz em si a própria cura. Doença gostosa, tão gostosa como um pecado. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 79).

O sentimento confuso em relação à sua identidade está na expressão “até no inferno”. Nela está o grito de sua “raiva”, de seu desespero. O poeta gauche, desajustado, olha o “Pão-de-açúcar”, o “Arrudas”, e estas águas, ainda que por oposição, levam-no imaginariamente para o que ele chama de “civilização”. Mas há aí ressonâncias de uma consciência desse “desajuste”, que duraria por muito tempo. Dessa maneira, a ação em conjunto constituiria referências contextuais em que elementos escolhidos ganhariam forças no campo referencial do sentimento de pertencimento. A saída foi mesmo descobrir no outro a relação apaixonada por este fim: redescobrir o Brasil. Suprimir a solidão e a inquietude de conviver com suas contradições levou-os à formação de um grupo, que reforçaria o posicionamento político em relação à nação. Assim, a vida do intelectual inquieto toma fôlego quando sente o apoio de outros que o entendem e o valorizam. Falar a mesma linguagem, mesmo considerando as diferenças de cada um, amenizaria esse dubio sentimento de discordância entre sua sensibilidade e estranhamento em relação à sua pertença. Por isso, para tranquilizar o amigo, Mário diz: “Quanto à nacionalidade, Carlos, fique sossegado. Sou o minimamente nacionalista que é possível a gente ser neste mundo. Me contento de ser brasileiro que é coisa muito mais importante pra mim que ser nacionalista.” (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 137-138). Para Mário, como já se mencionou, há uma distinção entre ser brasileiro e ser nacionalista. O primeiro considera as contradições e as implicações desse anseio referente à nação, preservando o senso crítico. O segundo poderia ter a conotação de um sentimento acrítico, que o levaria à cegueira.

Sobre o sentimento de pertença, Benedict Anderson (2008) diz que a nação é formada por “comunidades imaginadas”. Uma comunidade originada das relações com novos espaços

e novas relações humanas. Nessa perspectiva, Mário de Andrade buscou a formação da consciência nacional por meio das manifestações culturais literárias, construção esta que marcou sua atuação como intelectual na luta por reafirmar e (re)imaginar o Brasil. Os poetas, segundo Mário, haveriam de compreender que a nação na modernidade necessitava ser ressignificada, tendo, a partir daí, um foco de identidade e um sistema de representações. Haveria uma necessidade de considerar a hibridização para se pensar a nação. Por isso, as narrativas deveriam ser repletas de referências ao primitivo, somadas ao novo. Este é o ponto de vista, digamos, consciente nas reflexões marioandradinas e rebatido, ironicamente, por Drummond:

[...] olhe: estou com Oswald num ponto: a suprema expressão brasilidade é a estupidez. E se nós quisermos ser brasileiros de fato, sejamos burros, primitivos. Não façamos pesquisas psicológicas; não viajemos em Joyce, Conrad, Cendrars, Proust, Jacob e outros ilustríssimos estrangeiros... Ah! Se o obrigassem a isto, meu velho...você preferia suicidar-se. (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 30 de dezembro de 1924, p. 80).

Havia, nessa perspectiva, um impasse. A questão de considerar o primitivo, para Mário, não chegava ao radicalismo interpretado por Drummond. O “primitivo” e seus derivados, como elucida Oswald de Andrade –, “Primitivismo, porque se formos naturais, temos que ser de nossa época. Uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel há trinta, o avião há vinte, o gás asfixiante há doze e o Brasil há três” (ANDRADE, Oswald apud RUFFATO, 2011, p. 42) – não pressupõe desconsiderar o contexto no qual estavam inseridos. Em suas oscilações, mais tarde, Drummond chega a desabafar que estava farto de “modernismo, de nacionalismo, de antropofagismo, de crioulisto, de burrismo, de tudo que enodoa a nossa época e dá aos espectadores insuspeitos uma triste impressão ou de canalhice ou de burrice, quando não das duas coisas ao mesmo tempo.” (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, s/d 1929, p. 351).

Nessa escrita, há uma tensão intelectual entre os dois. Em correspondência anterior, Mário escreve a Drummond uma carta truncada, falando de jogo, de engabelação, de comoção: “Eu joguei tudo numa cartada só”, diz Mário (São Paulo, 19 de maio de 1929, p. 350). E continua falando que “perdeu”. Drummond percebe certa tristeza em suas palavras e, tentando reanimá-lo, mostra a importância de seus ensinamentos, reafirmando a sua confiança em sua crítica, pela sua lucidez e pela capacidade intelectual. Além dos ensinamentos e das orientações em várias instâncias de sua vida, poder contar com sua amizade teria sido imprescindível. Para denotar concordância com o amigo, nesse momento, Drummond

reafirma também estar “farto dos ismos” e outros adjetivos. Nessa época, Mário de Andrade havia discutido com Oswald de Andrade por tê-lo chamado de “O Meu Poeta Futurista”. Talvez seja a isso que Drummond alude quando fala estar farto dos “ismos”. Esse foi um momento de querela entre poetas. Na carta acima mencionada, Mário fala em “jogo” referindo-se a um pronunciamento, escrito por Drummond, ainda em 1929, publicado na *Revista de Antropofagia*, seção “Cartas na mesa”, intitulado, “Os andrades se dividem”. Nesse pronunciamento, Carlos Drummond anuncia seu rompimento com o movimento de vanguarda paulista, mas reafirma a amizade, dizendo: toda literatura não vale uma boa amizade, afirmação muito criticada pelos colaboradores da *Revista de Antropofagia*⁴². Mesmo que em carta de 19 de maio de 1929, (p. 350), Mário pareça confuso e triste, a amizade permanece entre os dois, a despeito das diferenças; a confiança “serena” era prova também de afeto. Essa “confiança lúcida”, como confessa Drummond, dava-se por reconhecer o “ser moral e mental” que representaria o intelectual Mário, na sua ação de orientador e “irmão mais velho”. (DRUMMOND, Carlos. S/d 1929, p. 351). Por isso, apesar das divergências, as correspondências continuaram com a mesma frequência até 1936.

No período de 1936 a agosto de 1942, as cartas trocadas foram poucas, limitando -se a bilhetes com assuntos práticos. Não se sabe se isso aconteceu pelo fato de Mário ter se mudado para o Rio de Janeiro em 1938, após a dissolução do Departamento de Cultura de São Paulo. Como já se afirmou, Mário ficou no Rio desenvolvendo o projeto cultural para o Ministério de Educação, contratado como chefe de Seção do *Dicionário e Enciclopédia Brasileira*, do Instituto Nacional do Livro, como havia almejado, concretizando seu desejo, com a mediação de Drummond. Porém, segundo as palavras de Paulo Sérgio dos Santos, este não foi um bom momento para Mário, pois não se conformava com a dissolução do Departamento de Cultura em São Paulo, ao qual se dedicara tanto tempo; “o exílio carioca em breve mostrou-se um peso para o paulista metódico. O Mário de Andrade que apregoava as vantagens de uma civilização adaptada ao clima tropical, não encontrava lugar no calor do Rio.” (SANTOS, 2008, p. 174). Parece-nos que seu estado de espírito estava tão afetado que nem mesmo o fato de estar morando na mesma cidade que seu amigo o fez adaptar-se. No prefácio da edição das cartas (FROTA, 2002), Drummond explica que “paradoxalmente” os dois não conviveram pessoalmente, exceto por meio das cartas:

⁴² Ver nota 5, FROTA, 2002, p. 353.

Nem mesmo a partir de 1938, quando ele passou a morar no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1941, e onde eu já residia desde 1934, nos vimos assiduamente e menos ainda nos dedicamos à fraterna conversa, devido a esses tapumes que o trabalho (só ele?) costuma levantar entre pessoas que se estimam cordialmente. (DRUMMOND, In: FROTA; SANTIAGO, 2002, p.35).

Não temos subsídios nas cartas para afirmar que tenha permanecido algum melindre entre os dois, exceto por indícios, anunciados nas citações anteriores. Quando as correspondências, a partir de 1942, foram retomadas, as formas carinhosas permaneceram, levando-nos a reafirmar que a amizade superou as diferenças e que o reconhecimento do apoio de um e de outro ativou seus propósitos, legitimando o pensamento e a ação de cada um.

A criação conjunta de linguagens dissonantes (como na política), por hora, e consonantes, outras vezes, contribuíram para produzir novas textualidades, construindo discursos e subjetividades. Entre tais discursos, devemos salientar que, embora Drummond não tivesse um projeto educacional como Mário, é perceptível seu lugar de intelectual moderno, que se confere uma superioridade em relação às massas, como se vê em suas palavras, depois retomadas em parte e contestadas por Mário: “Quis apenas justificar a oposição em que se encontram muitas criaturas honestas, inteligentes e cultas em face de apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo às elites”. (DRUMMOND, Carlos. 22 de novembro de 1924, p.60)

Parece-nos, pois, que a questão não seria contrapor o nacionalismo ao universalismo, nem mesmo na linha que o fez Mário, mas antes defender um pensamento elitista na relação intelectuais/ povo. Em busca da identidade nacional, Mário atentou para a pesquisa da cultura brasileira, enquanto Drummond insistia no olhar para fora. O pronunciamento instigou-nos a pensar a questão à luz do conceito de espaço público, viés de nosso estudo, associado ao de ação, postulado por Arendt (2005). Drummond, de qualquer forma, tinha consciência de que “dizer é fazer”, na medida em que, ao assumir seu dilema, estaria realizando a ação dialógica entre um Eu e um Tu, mediante discurso. Ao retomarmos a frase supracitada, percebemos que esse mundo é constituído pelo “sistema formal de referência que permite imbricar o dito em relação com estados de coisas, com as intenções.” (HABERMAS apud HELER, 2007, p. 63). Nesse sentido, a proposição, “o universalismo convém às elites”, conteria a “pretensão de validade de verdade”, na medida em que legitima sua identificação com o pensamento do mundo europeu/ocidental. A “pretensão de validez, verdade, correção, moral, autenticidade” (HELER, 2007 p. 63), estaria predominantemente no pensamento da cultura ocidental, quando sabemos que era a cultura disseminada na época. Ao serem legitimadas, pela força do

pensamento ocidental, as palavras do poeta ganham argumentos contundentes para seu posicionamento ideológico. A ação comunicativa, aqui, representa a forma racional de cooperação social e mostra o “particularismo” no uso comunicativo de uma linguagem proposicional, articulada no âmbito “universal”. (HELER, 2007, p. 69). Trocando em miúdos, é como se o poeta itabirano dissesse: a cultura ocidental pensa assim, e é nisso que me embaso.

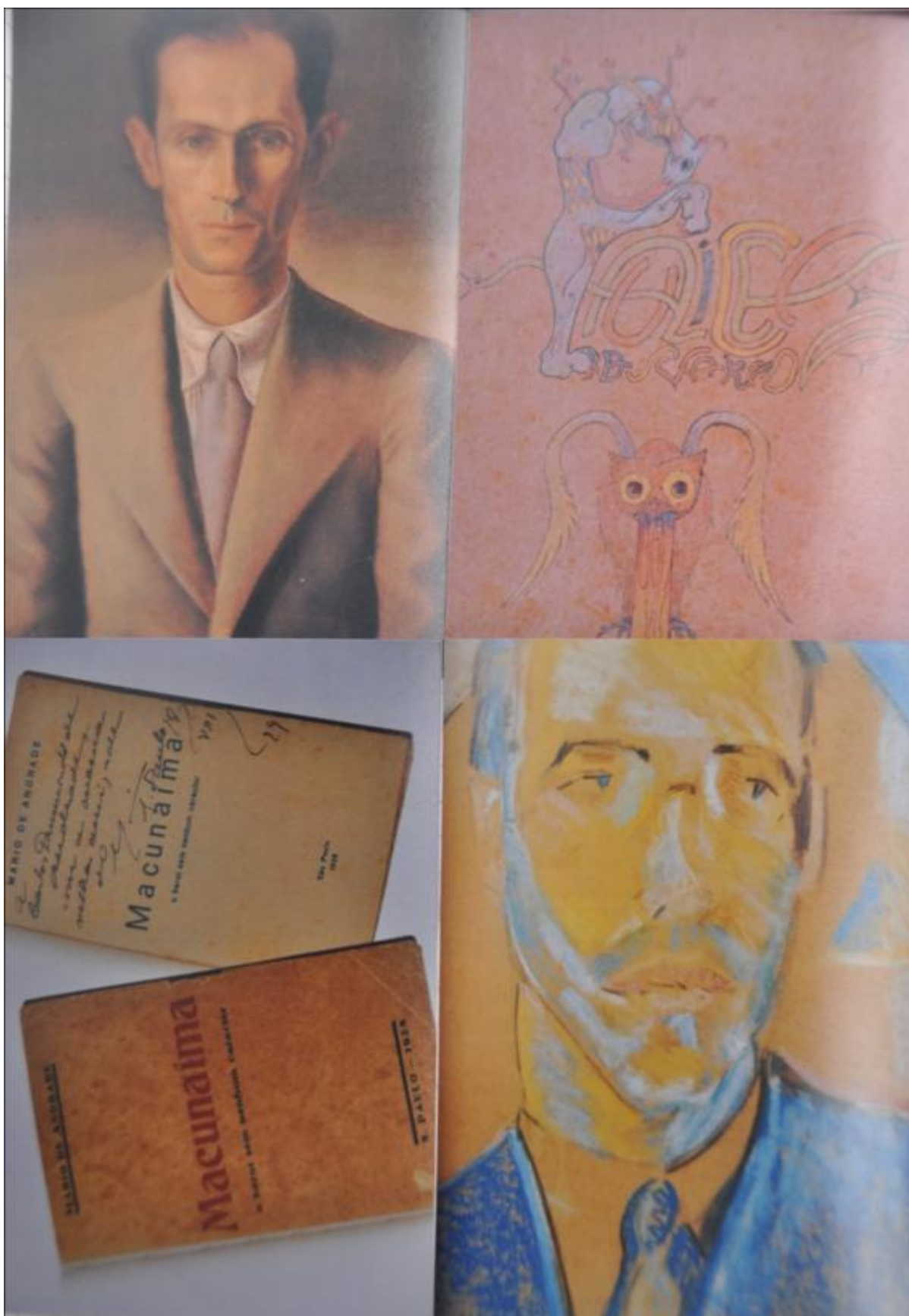
Nessa perspectiva, Drummond, por meio da ação comunicativa, registrou suas particularidades, suas formas de apreensão da realidade, procurando encontrar argumentos que justificassem seu posicionamento político/social, mas que se comunicassem aos princípios de seu interlocutor. Conciliar o seu universalismo, muitas vezes questionado, e os princípios contrários de seu amigo, demandou muitos debates. Um comentário de Mário de Andrade, anos mais tarde, aponta para o traçado percorrido salientando as transformações aí ocorridas, tanto na produção do poeta mineiro como no olhar do paulista:

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 que além de grande é extraordinária. Individualismo irredutível de *Alguma poesia*. Em *Sentimento do mundo* o poeta sem nada perder do seu individualismo, além da dor do indivíduo, junto com ela, dentro dela, sofre da humana dor. É realmente um exemplo extraordinário e excepcional. E dentro desse seu caso de humanização, C. D. de A. nos deu alguns gritos dos mais lancinantes, alguns estados de revolta dos mais angustiosos da nossa poesia. Que poesia verdadeira! (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 15 de agosto de 1942, p. 483).

Nesse momento, Drummond compunha com “espírito”, de forma a evidenciar as influências culturais que foram transformadas, recriadas, como já pedia Mário de Andrade: “A vida, eis o que nos interessa à grande massa do povo brasileiro.” Escrever brasileiro era ser nacional e nisso podemos perceber a mudança de perspectiva de Drummond, nos anos 40, em relação ao início dos anos 20, quando dizia que “o nacionalismo convém às massas”. Essa mudança insere-se, também, no pensamento do intelectual sartreano; livre em suas escolhas o homem para Sartre vai se constituindo no “vir a ser”. O “vir a ser” nacional não poderia simplesmente se determinar pelo território, língua e cultura e se reconhecer na Pátria, já que história é formada por sujeitos em movimento. Nesse caso, seria na relação entre o nacional e o universal que as artes chegariam ao resultado almejado: o singular. Os termos estabelecidos

nacional e universal, assim, dialogam entre si, originando outras potencialidades de pensamentos que demandariam novos conceitos em relação à produção artística brasileira. Por tudo isso, os argumentos em relação ao nacional e universal não poderiam ficar somente entre seus pares, mas deveriam mesmo se deslocar para “espaços públicos”, conforme defende Arendt (2005).

As cartas, desse modo, ao mesmo tempo que falam da literatura brasileira, refletem, em sua construção, a tessitura do universal porque nacional. Como queria Mário de Andrade ou como queria Machado de Assis? Por essa razão, podemos dizer que o texto/carta, evidenciando o texto político e social, torna-se narrativa identitária, que permite ver como se articularam os discursos que delinearam a nação naquele momento. Ler os intelectuais Mário e Carlos quando intervêm no espaço público, provocando reflexões, é percebê-los como o intelectual sartreano na defesa de sua função universal, na medida em que, falando do seu lugar, interage com o outro, e transcende seu espaço/tempo.



Fonte: Foto montagem de Vera Godói, a partir de imagens publicadas em Frota (2002) e Andrade (1998).

6 PÚBLICO E PRIVADO: CARTAS COMO FORMA DE INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

E ciao. Tenho que escrever pra muita gente, aproveitando o domingo de chuva criadeira lá fora. Estou deitado numa poltrona, com os pés noutra cadeira e uma tábua servindo de mesa. Cigarros dum lado. Livros e papéis do outro. Ninguém em casa. (ANDRADE, Mário de. São Paulo, 29 de novembro de 1925).

Ficaríamos no lugar comum se apontássemos o estudo das cartas como modalidade discursiva bastante rica, em vista dos elementos literários, históricos, políticos, sociais, abordados por seus autores. Antes foi preciso considerar que isso possibilitou aos destinatários, e aqui nos incluímos, ocupar o lugar de leitores e estudiosos dessa forma documental, observá-las como meio de intervenção pública, que transitam do íntimo, por meio da escrita de si, ao social e cultural quando tratam da literatura.

Essa foi nossa defesa no decorrer deste trabalho: comprovar nossa hipótese de que as cartas se constituem como meios de intervenção social, cultural, literária, no espaço público do contexto do movimento modernista. Podemos afirmar que as 161 cartas, sendo 93, escritas por Mário de Andrade e 68 assinadas por Carlos Drummond de Andrade, assim se configuram um movimento interativo em que uma escrita pressupõe a presença do outro, como mostramos neste trabalho.

Ressaltamos, neste momento, que, devido ao grande volume do material, o recorte foi difícil e ficou a sensação de que muito do que foi deixado de fora seria tão significativo quanto o selecionado. Mas esse sentimento faz parte do processo deste trabalho, diante de material tão instigante. As passagens selecionadas serviram para comprovar o gênero carta como um gênero híbrido, impossível de ser enquadrado num simples conceito, pois trazem relatos da vida íntima dos autores e reflexões sobre o mundo das artes, principalmente da literatura. De natureza heterogênea, confirmamos que o gênero epistolar põe em questão as relações pessoais e a experiência pública, na medida em que sua socialização perde o caráter particular, como pressupõe sua origem.

A partilha, no sentido dado a essa palavra por Rancière (2012), constituiu também uma socialização dos pensamentos estéticos. Usando a teoria desse autor, constatamos que a “partilha do sensível”, nas cartas, funcionou como um espaço em que a existência de “um comum” alimentou os ideais e perspectivas, de um tempo e de um espaço, entre poetas amigos, unidos pela literatura. As cartas, como meio de intervenção social no espaço público, revelam a função da palavra ao comprovar que o homem não permanece indiferente a nada que o cerca. O sujeito se faz na e pela linguagem (BENVENISTE, 2005), influencia e é

influenciado, o que o leva a refletir e/ou se redimensionar pela palavra. “O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político.” (apud RANCIÈRE, 2009, p. 16). Como animal político, o homem precisa do espaço público para reconhecimento de si e do outro. Vivendo em sociedade, o artista necessita desse espaço para a interlocução não só estética, já que a linguagem se liga inevitavelmente à experiência humana. Assim a mediação entre interlocutores se dá também em momentos corriqueiros ou decisivos da vida, como vimos pela história de cada um dos poetas, via correspondências. Essa escrita tornou-se, como uma rede interpessoal, fator de constituição identitária de cada um dos missivistas e de seu país. Nesse aspecto, concordamos com Marcos Antônio Moraes (2015) quando diz que “O remetente assume “papéis”, ajusta “máscaras” em seu rosto, reinventando-se (“encenação”) diante de seus destinatários.” (MORAES, 2015, p.116). O exercício de alteridade, por meio da escrita performática das cartas, foi o que alimentou a troca das correspondências. E, mais do que isso, alimentou um projeto estético fundamental na história da literatura brasileira.

Através dos relatos epistolares passamos a conhecer os autores como sujeitos históricos que se construíram na e pela experiência cotidiana, refletida nas mensagens. A produção literária das cartas, discorrendo sobre aspectos estéticos, ao mesmo tempo que deles se utiliza, propicia um espaço intercomunicativo sócio/cultural/político/histórico. Deparamo-nos, nessa perspectiva, com tensões sociais de um processo permeado de resistências, conflitos e confrontos, principalmente quando conjugaram a atividade artística, de crítico literário e de homens públicos. Nesse contexto, inserindo-se no campo de agentes sociais, políticos, literários, os missivistas fizeram circular conhecimentos, promoveram relações e deslocamentos culturais. Na escrita memorialística e histórica compreendem-se os textos das cartas como registros também em relação à nação, à medida que esses poetas discutem assuntos relacionados à “identidade nacional”.

É fato que, até 1929, a renovação estética foi uma preocupação, visando incorporar o Brasil ao “concerto das nações cultas”. Nesse período, a escrita de Mário de Andrade tem um tom professoral, cabendo-lhe o tratamento de Mestre. Esse poeta acreditou que, através das palavras e “ações”, no sentido arendtiano, criando espaços de intervenção pelas artes, pela literatura, o Brasil caminharia rumo à sua independência também artística. O que de certa forma ficou corroborado, via cartas, quando percebemos a mudança do discurso do então “aprendiz”, Carlos Drummond, em processo de descoberta de sua própria dicção. Essa trajetória fica ainda mais perceptível quando situamos Drummond, no início das trocas das correspondências, em sua relação conflitante com o sentimento nacionalista. Nesse aspecto, Mário de Andrade teve um importante papel em sua formação como artista intelectual,

levando-o a transitar por outros discursos, afastando-o do discurso elitista. Cabe reafirmar que esta foi uma interessante constatação, a partir do discurso das cartas. Se pegarmos as primeiras correspondências enviadas por Drummond e compararmos-las com as trocadas nos anos 1930, por exemplo, notamos o amadurecimento de seu pensamento, demarcado pelas suas refutações nas discussões sobre assuntos diversos, principalmente sobre a estética nacionalista. Nesse momento, Drummond lida com muito mais consciência em relação às contradições e às fraturas identitárias, que o levaram a se sentir um *outsider* no Brasil e no mundo. Pelas correspondências, podemos compreender Drummond como um poeta “gauche”, que não chegou a encontrar o seu “lugar”. Não vemos isso como algo negativo, pelo contrário, reconhecer as contradições fez com que esse intelectual admitisse, também, que as construções identitárias são moveáveis.

Em Mário de Andrade, o caráter identitário pareceu-nos pluralista, híbrido, uma vez que, antropofagicamente, transita facilmente em muitas linguagens, colocando em diálogo ativo suas pesquisas etnográficas, apresentadas na construção dos poemas, da crítica, no estudo da música, da cultura popular. No desenvolvimento das análises, muitas vezes, deparamo-nos com o envolvimento de Mário de Andrade com o espaço público, utilizando as cartas, os jornais, as revistas como veículos de diálogos com seus interlocutores. Podemos confirmar, inapelavelmente, que a construção de toda e qualquer identidade de uma nação passa pelas imagens, retratos, discursos e produções artísticas de seus agentes.

Por outro lado, independentemente das orientações teóricas de Mário e do grau de maturidade de um em comparação ao outro, não podemos afirmar que o diálogo entre eles tenha sido vertical. A troca de opiniões serviu de estímulo para continuar o trabalho de intelectuais que muitas vezes recebiam pesadas críticas por não serem entendidos. “Sou perseguido pelo ódio tenaz grudento de muita gente que às vezes nem conheço e horivelmente mal compreendido até por muitos amigos de intimidade.” (São Paulo, 23 de agosto de 1925, p. 137), comenta Mário de Andrade, ao receber como resposta as seguintes palavras do poeta mineiro: “A grande vantagem desses ataques é obrigar a gente a ficar sempre vigilante, sempre rigoroso consigo mesmo, sem concessões ao aplauso do público barato...” (DRUMMOND, Carlos. Belo Horizonte, 6 de outubro de 1925, p. 146).

As críticas têm também como alvo, em seu tempo e hoje, sua possível cooptação pelo Estado Novo, tanto pelo trabalho de Drummond, como secretário de Capanema, como pelo trabalho de Mário sob o governo de São Paulo ou também às expensas do ministério dirigido por Capanema. Nesse sentido, os dois instalam-se no dilema que rege o intelectual moderno (SARTRE, 1984), dividido entre a defesa universal dos direitos humanos e os interesses

políticos. Em defesa de tais contradições há que se reconhecer um processo que teve a arte como caminho, ressaltando que a liberdade é relativa, uma vez que o condicionamento ao processo histórico é limite da condição humana. As cartas ajudaram os companheiros a lidar com suas próprias contradições e com os conflitos nacionais. Ajudaram, principalmente, a construir um projeto de nação por meio da defesa e divulgação de uma estética que nos chega como forma de reler momentos importantes da história do país.

Por essas declarações, podemos compactuar também com De Certeau (1974) quando diz que os relatos, como textos em trânsito, transformam-se em metáforas, pois, os diversos deslocamentos evidenciam os movimentos do devir identitário: identidade própria e coletiva, realçando a complexa produção de intersubjetividades. Constatamos que as correspondências são documentos profícuos para problematizar a subjetividade, não que elas ofereçam o "eu autêntico" dos poetas, mas porque permitam apreender os poetas em relação ao seu tempo. Como reconhece Drummond, em sua última carta:

Acho que você foi grande por si mesmo, pela força própria e pelo suor do seu trabalho pessoal, mas um pouco dessa grandeza se espalha por todos nós e nos engrandece também. Esse caráter de sua obra, Mário, consola de tudo que tem sido incompreensão e malícia circunstante. Estamos pagos, vingados e felizes. (DRUMMOND, Carlos. Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1944, p. 536).

Reportamo-nos novamente àquilo que a esse respeito Arendt (2005) fala sobre a importância de se construir uma esfera pública e, conseqüentemente, uma comunidade que perdure. Para a filósofa, "Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas para uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais." (ARENDT, 2005, p. 64). Muitas vezes, como comenta Candido (1976, p. 38), os artistas não são compreendidos em seu tempo porque pensam muito à frente dele. Porém, sobrevivem a esse tempo, quando a posteridade define afinal o seu valor.

Nesse contexto, analisamos os poetas, missivistas na sua relação com a sociedade, com o meio literário, tomando as cartas como registro memorialístico e historiográfico. Tal registro aporta uma contribuição à historiografia literária, construída por dois significativos poetas/ intelectuais. Ratificamos que as conclusões aqui defendidas não são vistas com um olhar absoluto, mas vivenciadas à luz das possibilidades, descobertas ao longo do processo deste trabalho. Sabemos que muito ainda poderá ser explorado, e esperamos que outros estudos se desenvolvam a partir deste.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas. In: SCARPELLI, Marli Fantini (Org.) **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002. p. 15-35.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 15-45.
- AGUIAR, Flávio, GUARDINI, Sandra (Org.). **Ángel Rama: literatura e cultura na América latina**. Tradução Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.
- AGUIAR, Melânia Silva de; LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. (Org.) **Poesia, tradição e modernidade: interlocuções**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.
- AGUIAR, Melânia Silva de. No centenário de Pedro Nava, a lembrança de dois encontros memoráveis. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 245-249, 1997.
- AGUILAR, Gonzalo. Contatos Argentinos de Mário de Andrade. **Revista USP**, São Paulo, n. 64, p. 212-214, dez./fev. 2004-2005. Disponível em: <file:///C:/Users/Win/Downloads/13402-16376-1-PB%20(2).pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.
- ALMEIDA, Cida. **Carta a Mário de Andrade, o escritor serelepe**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/carta-a-mario-de-andrade-o-escriptor-serelepe>>. Acesso em 4 ago 2009.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. Textos e telas em diálogos intersemióticos: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 99-114, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Drummond, frente e verso**. Fotografia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: LivroArte Editora, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Observador no escritório: páginas de diário**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1973.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/AndradeEscrava.pdf>>. Acesso em: 03 de fev. 2015.

- ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Contos de Belazarte**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mário de. **Contos novos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- ANDRADE, Mário de. **De Pauliceia Desvairada a Café** (Poesias Completas). Círculo do Livro, [19-].
- ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**. O herói sem nenhum caráter. 18. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora/Editora Itatiaia, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Os filhos da Candinha**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. 4ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1974.
- ANDRADE, Mário de. **Vida Literária**. São Paulo: Huccitec: Edusp, 1993.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, Benedict. “Memória e esquecimento”. In: ROUANET, Maria Helena (Org). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro: UERJ/IL. 1997. p. 60-97.
- ANTELO, Raúl. **Na Ilha de Marapá** (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: Hucitec, 1986.
- ANTELO, Raúl (Org.). **Antonio Candido y los estudios latinoamericanos**. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- ARANTES, Antônio A (Org). **O espaço da diferença**. Campinas, São Paulo: Papyrus. 2000.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª. ed. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O que se oculta no mais fundo. **Folha de S. Paulo**. 28 de agosto de 1994.
- ARTUNDO, Patricia. **Xul Solar, Alejandro**: Entrevistas, artículos y textos inéditos, Introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- AVANCINI, José Augusto. (Org.). **Mário de Andrade**. Porto Alegre: SMC, 1993.

AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. **Múltiplo Mário: ensaios**. UFPB/ Editora Universitária, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Marina Appeneller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. P. 277-289.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Editora Arx, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Obras escolhidas II).

BENJAMIN, Walter. **Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas III).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução Irene Aron et al. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.

BENJAMIN, Peter Osborse (Org.). **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: W. Bolle (Org.). **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. Tradução Celeste M. M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix Ed. da Univ. de São Paulo, 1986.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. 4.ed. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas (SP): Pontes, 2005.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialt e Marcela Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BERRIEL, Carlos E. O. (Org.). **Mário de Andrade/ Hoje**. São Paulo: Editora Ensaio, 1990.

BESSIÈRE, Jean. *Crítica Contemporânea e Pertinência da literatura face aos limites Culturais da Literatura*. Chapecó: Grifos, 1999.

BHÉAR, Henri e FAYOLLE, Roger. **L’histoire littéraire aujourd’hui**. Paris: A. Collin Éditeur, 1990.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o cânone e conclusão elegíaca. In: BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994, p. 23-47.

BOLLE, Wille. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BOMENY, Helena. **Guardiães da razão: modernistas mineiros**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

BOSI, Alfredo. A parábola das vanguardas latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. São Paulo: USP, 2008.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. **Céu, inferno**. 2.ed. São Paulo, Duas Cidades, 2002.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 7-53 e 491-501.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. In: ANTELO, Raúl. **Na Ilha de Marapá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos**. São Paulo: Hucitec, 1986. V. I, n. I.

BRANDÃO, Luis Alberto. Estratégias literárias no discurso crítico. In: **Scripta**. Belo Horizonte. CESPUC, 1997. p. 72-86.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-16.

CANCLINI, Néstor Garcia. “Das utopias ao Mercado”. In: **Culturas híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 31-66.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antônio. **Recortes**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. V.1 e 2.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A falta**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CERRONI, Umberto. **Pequeno dicionário gramsciano**. Buenos Aires: Altamira, 2008.

CERTEAU, Michel De. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. V. I e II.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso**. Tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, P; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução Fabiana Komesu. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. "O discurso entre a ação e a comunicação", **Livres, articles, publications**.

Disponível em: <URL: <http://www.patrick-charaudeau.com/O-discurso-entre-a-acao-e-a.html>>. Acesso em 16 set. 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

COMPAGNON, Antoine. A literatura. In: **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Flávio Moreira da. **Os melhores contos da loucura**. Tradução Celina Portocarrero et al. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

COUTINHO, Afrânio. História literária em novo rumo. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americana, 1971. V. VI.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986, v. 4.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De poemas e ressonâncias. In: **Scripta**. n. I. Belo Horizonte. CESPUC, 1997. p. 227-244. V. I.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Acervos: Gênese de uma nova crítica.” In: MIRANDA, Wander Melo. (org). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. p.53-63.

CURY, Maria Zilda, Ferreira. A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica. **Manuscrita**, APLM, n.4, dez. 1995.

CURY, Maria Zilda. F. O avesso do cartão Postal: João do Rio perambula pela capital da república. In: **Literatura e sociedade**. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada São Paulo: FFLCH/USP, 1996, p. 44-53.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Cartas na mesa: Cecília Meireles escreve a Henriqueta Lisboa. In: MELLO, Ana Maria L. de. (Org.). **Cecília Meireles & Murilo Mendes**; 1901/2001. Porto Alegre: UNIPROM, 2002. p.79-92.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas**: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. In: DUARTE, Rodrigo. (Org). **O Belo Autônomo**: textos clássicos de estética. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DERRIDA, Jaques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução C.M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICTIONNAIRE LAROUSSE. Paris: Larousse, 2010.

DIEHL, Antônio Astor. **Cultura historiográfica, memória, identidade e representação**. São Paulo: EDUSC, 2002.

DUARTE, Eduardo de Assis, SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2002.

DUARTE, Rodrigo. (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

EAGLETON, Terry. Introdução: **O que é literatura**. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5 ed. Trad. Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-22.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castelo Branco. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. Conceitos de literatura e cultura. In: ROCHA, César de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe**. Niterói: Editora da UFF, 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. **100 anos de Mário de Andrade**. Caderno Especial. 26 set. 1993. São Paulo: 1993.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. De los espacios otros. Conferência dicada en el Cercle des études architecturais, 14 de marzo de 1967. Tradução Pablo Blitstein y Tadeo Lima In: **Architecture, Mouvement, Continuité**, no. 5, outubro de 1984.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Selma Tannus Muchail. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREHSE, Fraya. Do impacto da modernidade sobre a civilidade das elites nas ruas de São Paulo no século XIX. In: **As cidades e seus agentes: práticas e representações**. Belo Horizonte. PUC Minas/Edusp, 2006.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. da Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro, Imago, 1977. V. 9.

FROTA, Lélia Coelho. **Carlos e Mário**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

FRÚGOLI JR, Heitor FRÚGOLI JR., Heitor; ANDRADE, Luciana Teixeira & PEIXOTO, Fernanda Arêas (Org.). **A cidade e seus agentes: práticas e representações**. Belo Horizonte/São Paulo, PUC Minas/EDUSP, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTILIB, Nádia B. (Org.). **Prezado Senhor, Prezada Senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. À margem da carta. In: **Revista Teresa** n. 8 e 9. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 15-29.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução Carlos Nelson Barreto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, Jaime. **A crítica da sociedade patriarcal em contos de Mário de Andrade**. Disponível em: <<http://www4.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art03.pdf>> Acesso em: 29 jul. 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. **Fotogramas, vozes e grafias**: Lisboa e Rio de Janeiro. In: *Semear*, nº 3. Rio de Janeiro: NAU, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna. **Alceu**, VI, nº 1, Rio de Janeiro: p. 64-74. jul./dez. 2000.

GOULART, Audemaro Taranto. **Notas sobre o desconstrutivismo de Derrida**. Disponível em: http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011175312.pdf>. Acesso em 22 ago. 2014.

GOULART, Audemaro Taranto. **A dimensão estética em textos das literaturas brasileira e portuguesa**. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/mestrado_doutorado/publicacoes/PUA_ARQ_ARQUI20121011174750.pdf?PHPSESSID=6f68231162773639d99362597576a8e1> Acesso em: 12 out. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HABERMAS, Jürgen. **L'espace public**: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Tradução Marc de Launay. Paris: Payot, 1993.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Tradução Flavio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Universitário 76, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HELER, Mario. **Jürgen Habermas y el projeto moderno**: cuestiones de la perspectiva universalista. Buenos Aires: Biblos, 2007.

HERSCHMANN, Micael & PEREIRA, Carlos Alberto (Org.). **A invenção do Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUYSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). **Valores: arte, mercado, política**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro de Salles, FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

IGLESIAS, Francisco. **História e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução São Paulo: Ática, 1994.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Tradução Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1977.

KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e Psicanálise**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. In: **Scripta**. Tradução bras. de Cleonice Mourão. n.20, p.17-42, 1º. Sem. 2007. V.11.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. **Mário de Andrade Plural**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico**. 3ª. Ed. São Paulo: Nova cultura, 1990.

LA SERNA, Ramon Gomes de. Sobre a torre de marfil. Revista **Sur**, febrero de 1937.

LECRERC, Gérard. **Sociologia dos intelectuais**. Tradução Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. Drummond: noturnos mineiros. In: **Scripta**. Belo Horizonte. CESPUC, 1997. p. 172-177. V. I, n. I.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **A estréia poética de Mário de Andrade**. Letras. n. 7. Santa Maria: UFSM, 1993.

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

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARGATO, Izabel; GOMES Renato Cordeiro. (Org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MARQUES, Reinaldo. **Minas melancólica**: poesia, nação, modernidade. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf)> Acesso em: 30 jul. 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Al sur de la modernidad**: comunicación, globalización y multiculturalidad. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.

MASSEY, Doreen. Espacializando a história da modernidade. In: **Pelo Espaço**: Uma nova política da espacialidade. Tradução Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**: a escola de Franckfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEIRELES, Cecília. **Mário e Cecília**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MENEGAL, Emir Rodrigues. **Mário de Andrade / Borges**. Um diálogo dos anos 20. Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1979.

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. Artistas “nacional-estrangeiros” na vanguarda sul-americana (Segall e Xul Solar). **XV Congresso Internacional dos Historiadores Latino-Americanistas**. Europeus, Universidade de Leiden, Holanda, 26 a 29 de agosto de 2008.

MIRANDA, Wander Melo.(Org.). **A trama do arquivo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995. p.53-63.

MIRANDA, Wander Melo. Archivos e memória cultural. In: **Arquivos Literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.35-42.

MORAIS, Dênis. **Combates e utopias**: os intelectuais no mundo em crise. Tradução Eliana Aguiar, Luis Paulo Canabrava. Rio de Janeiro: Record, 2004.p.25-50.

MORAES, Marcos Antonio de. **Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade**: histórico e alguns pressupostos. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/viewFile/114/506>. Acesso em 13 de fev. de 2015.

MORAÑA, Mabel (Org.). **Ángel Rama y los estudios literarios latinoamericanos**. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

MOSER, Walter; KLUCINSKAS, Jean. A estética à prova da reciclagem cultural. In: **Scripta**, n. 20, 2006, p. 17- 42.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FRANK, Nino. Primer Manifiesto del Futurismo. **Martín Fierro**. 15 de mayo de 1924, p. 1.

NODARI, Alexandre. “**A posse contra a propriedade**”: pedra de toque do Direito Antropofágico. Dissertação de Mestrado UFSC. Florianópolis, 2007.

NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLINTO, H. Krieger. **Histórias da literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

OLIVEIRA, Fabrício Marques de. Uma vivência de despaisamento. **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 06, p. 69-84, 1999.

OLIVEIRA, Francisco. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: MORAES, Denis (Org.). **Combates e utopias**: os intelectuais num mundo em crise. São Paulo: Record, 2004. p.55-67.

OLIVEIRA, Luiz R. Cardoso de. **Resenha** de “Besta-Fera: Recriação do Mundo”. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200015&script=sci_arttext> Acesso em 12 maio 2014.

OLMOS, Ana Cecília. Intelectuales, instituciones, tradiciones: Punto de Vista y Novos Estudios. I: LASARTE, Javier S. (coord.) **Territórios intelectuales**: pensamiento y cultura en America Latina. Caracas. Fondo Editorial La Naveva, 2001. p.75-99.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunto cubano del azúcar y del tabaco**. Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

OTTE, Georg. A questão do estilo em O demônio da teoria de Antoine Compagnon. In: PERES, Ana Maria Clark (Org.) **O estilo na contemporaneidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. p.17-27.

PAIVA, Kelen Benfenatti. **Histórias de Vida e Amizade**: As cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. Hablo de la ciudad. In: **El árbol adentro**. Barcelona: Seix Barral, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. In: **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFGRS, 1999.

PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**: texto e contexto. São Paulo: Duas cidades: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

POE, Edgar Allan. **O homem da multidão**. Contos de Egar Allan Poe. Tradução José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

RAMA, Angel. **La transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Tradução Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMA, Angel. **La crítica da la cultura en América Latina**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Lívia Maria de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: Editora da UFF, 2005. p.465-488.

REIS, Marcia. **Mário de Andrade: nacional, tradicional e moderno**.

Acesso em: <<http://www.filologia.org.br/soletras/11/07.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2014.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCCA, Pablo. “Las orillas del ultraísmo”, In: **Hispanoamérica**. Maryland, University of Maryland, nº 92: 21-48, 2002.

ROCCA, Pablo. **Un experimento llamado Brasil y otros estudios**. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

ROCHA, J. C. C. Nenhum Brasil Existe. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

RODRIGUES, A. Medina (et al). **Antologia da Literatura Brasileira: Textos Comentados**. São Paulo: Marco, 1979. p. 28-32, V. 2.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. V.1.

RONCARI, Luiz. O Poço, de Mário de Andrade: na beira do moderno e da tradição, do cosmopolita e do regional. **Revista Teresa**. No. 14. São Paulo: USP, 2014. p. 167-174.

ROSA, Guimarães. **Primeiras Histórias**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Mário de Andrade. In: **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva / Edusp/ Ed. Unicamp, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o cabotinismo. In: **Texto / contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUANET, Sérgio Paulo. A crise dos universais. In: NOVAIS, Adauto. **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RUFFATO, Luiz. (Org.). **A alegria é a prova dos nove**. São Paulo: Globo, 2011.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (Direis) Puxar Conversa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2006.

SANTIAGO, Silviano. Mário Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. In.: **Revista da Academia Mineira de Letras**. No. 83º, out./Nov./dez. De 2005, p. 21. V. XXXVIII

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: FROTA, Lélia Coelho. **Mário e Carlos**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 45 - 63.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço** - técnica e tempo/ razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1997.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. **Músico doce músico**: a música na literatura de Mário de Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros. Um pintor, um músico e um escritor. In: **Revista da Academia Mineira de Letras**. Ano 85º. Vol. XLVII. Jan/fev/mar/ 2008, p. 165.

SARLO, Beatriz *apud* Pedro Demenech. **Jorge Luis Borges e a “fremente” Buenos Aires de 1920**. Disponível em:
<<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=334>>. Acesso em 11 set. 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos Intelectuais**. Tradução Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SCHUTEL, Luísa Enoé Cabral. **Mário de Andrade**: ensaio e textos comentados sobre autores contemporâneos brasileiros e portugueses. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Jorge. **Las vanguardias literarias en América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

SCHWARTZ, Roberto. **A sereia e o desconfiado**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SIEMERLING, Winfried. **Genéalogies et difference-multiculturalism, transculturalism, différence in North American**. London: Routledge, 2004.

SILVA, Sandro Adriano da. **DRUMMOND: a crítica gauche**.

Disponível em:

<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/sandro-adriano-da-silva.pdf>. Acesso em 17 de fev. 2015.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. **Por uma escrita pictural: Texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar**. Dissertação de Mestrado. UFMG, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SORÁ, Gustavo. **Traducir el Brasil: una antropología de la circulación nacional de ideas**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

SOUZA, Eneida Maria. MIRANDA, Wander Melo. **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Preguiça e saber. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis. **Múltiplo Mário: ensaios**. UFPB/ Editora Universitária, 1997. p. 133-144.

SOUZA, Eneida Maria de. As marcas da escrita. In: **Scripta**. n. I. Belo Horizonte. CESPUC, 1997. p. 295-296. V. I.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **A identidade da Metrópole**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1994.

SOYA, Edward. **Geografias pós-modernas**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TAMIR, Yael. Pro patri mori! La muerte y el Estado. In MACKIN, Robert; MCMAHAN, Jeff (org). **La moral del nacionalismo**. Tradução Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003. V. II.

TODOROV, Tzvetan. A literatura em perigo. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, T. Poética e História literária. In: **Estruturalismo e poética**. Tradução Claudia Berliner São Paulo: Cultrix, 1970.

TORRE, Guilherme. Esfígie de F. T. Marinetti. **Martín Fierro**. 08 de junio de 1926.

VELHO, Otávio. **Besta-Fera: recriação do mundo. Ensaios de crítica antropológica**. In: OLIVEIRA, Luiz R. Cardoso de. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131996000200015&script=sci_arttext>. Acesso em 12 maio/2014.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira a Machado de Assis. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

VIANA NETO, Arnaldo Rosa. Multiculturalismo e pluriculturalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: Editora da UFF, 2005. p.289-311.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Drummond: um intelectual moderno. In: **Ipotesi**, n. 1, 2003, p. 59 – 69. V. 7.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Intelectuais e outros saberes. In. **Intelectuais e vida pública: migrações e mediações**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Mobilidades Culturais**: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. O intelectual e o espaço público. In: **Revista da ANPOLL** no. 26. Espaço Público e Linguagens. jul/dez, 2009.

WOLTON, Dominique. Espaço público. In: **Pensar a comunicação**. Tradução Zélia Leal Adghirni. Brasília: EdUnB, 2004.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

100 ANOS DE MÁRIO DE ANDRADE. Caderno Especial. **Folha de S. Paulo**. 26/09/93.