
Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade

Marcos Antonio de Moraes

Resumo

A epistolografia do escritor brasileiro Mário de Andrade (1893-1945), reconhecida atualmente por seu expressivo volume e importante potencial histórico e biográfico, deve ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista. Esta ensaio pretende demonstrar os aspectos dessa pedagogia, focalizando nos anos de 1920, o esforço de Mário de Andrade em difundir, por meio de suas cartas, a idéia da necessidade de criação de uma arte nacional de cunho crítico.

Palavras-chave: Mário de Andrade, epistolografia, modernismo brasileiro, nacionalismo, literatura e pintura modernista.

Em agosto de 1934, Mário de Andrade, escrevendo ao ensaísta português José Osório de Oliveira, esforça-se por traçar uma linha de coerência em sua própria produção intelectual, para se contrapor a certo "conformismo sutil" que percebia no amigo que conhecera em São Paulo em 1923 e que, então, residia em Lisboa. O olhar retrospectivo estende-se até o seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado em 1917, reunindo versos de dicção unanimista, inspirados nos poetas de *L'Abbaye* francesa. Nesse livro de reação ao momento bélico mundial, Mário já divisava um "sacrifício de ordem pragmática" que permaneceria como atitude essencial em sua produção literária e ensaística posterior.

Nessa carta, o escritor paulistano explicita o seu ideal de participação, compondo um painel de intenções onde retrata, além do "pacifista" da estréia literária, outras posturas "pragmáticas" de sua trajetória intelectual. As figurações de si próprio conjugam o "desvairista" que se tornara o "bode expiatório" do modernismo, ao editar, em 1922, *Paulicéia desvairada*, livro comprometido com o experimentalismo da vanguarda artística européia, o "nacionalista" tateando em erros e acertos para inventar uma língua literária brasileira, o "teorista" de poesia moderna, o musicólogo pioneiro no Brasil na elaboração de uma *História da música*, o ensaísta musical determinado a fixar elementos "racionais" de uma "possível escola nacional de composição", o etnógrafo e o historiador, comprometidos com o esforço de conhecer traços da "psicologia do brasileiro", para buscar a definição do *ethos* nacional e, enfim, o crítico, orientado no "sentido de ser útil". Tudo estava por se fazer na construção de uma autêntica cultura brasileira e a ele cumpria, assim, enfrentar essa tarefa, empenhando-se como artista e pensador. Esse devotamento anti-individualista orientava-lhe os passos, e de tudo o que lhe parecesse vantajoso lançaria mão, inclusive da epistolografia: "Faz 15 anos que minhas cartas pros amigos respiram sempre esse ideal que estou mesmo realizando: ser útil, e eu posso orgulhosamente dizer que jamais saiu uma palavra pública de mim, meramente jogada pelo prazer inefável de pensar. Esse individualismo eu escorraçei completamente de mim. Minha obra é [...] pragmática [...]. Se o pragmatismo é mais sutil, mais disfarçado – o que é incontestável – por outro lado eu responderei que é mais humano."¹

A conta que faz recuar "15 anos" o tempo, a partir de 1934, para se localizar o marco zero de um trabalho epistolar engajado, não é exata. Em 1919, Mário de Andrade ainda se encontra em pleno processo de atualização estética, desencadeado, em dezembro de 1917, pela exposição de Anita Malfatti que, tendo passado pelos ateliês da vanguarda alemã e norte-americana, divulgava para a acanhada sociedade paulistana o que havia assimilado. Para Mário, aqueles quadros vincados pelo expressionismo tinham sido "a revelação", como ajuíza na conferência "O movimento modernista", em 1942, pois provocam nele a fome de conhecer o que de atual se produzia na

¹ Carta a José Osório de Oliveira, 12 ago. 1934. In: Saraiya, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português* – Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Documentos inéditos. Porto, Rocha, 1986, p. 100.

Europa. Tudo se precipita a partir de 1918: o estudo do alemão, do italiano, do inglês, o mergulho na estética moderna através de livros e revistas estrangeiras. O modesto professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo passa a assinar as revistas *L'Esprit Nouveau*, *Nouvelle Revue Française*, *Europe*, *The London Mercury*, *Der Querschmitt*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Het Overzicht*. Em sua biblioteca, atualmente no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, como testemunho dessa tentativa de atualização, também passam a se encontrar livros de Marinetti, Cocteau, Whitmann, a antologia de Kurt Pinthus, *Menschheits Dämmerung* de 1920, entre muitas outras obras representativas dos vários "ismos" e tendências da vanguarda européia.

Em 1921, o trabalho de Mário de Andrade na difusão da arte moderna se traduz pela atuação parcimoniosa (mas não menos tumultuária) na imprensa. Nesse intenso período propagandístico da "vanguarda" paulistana, em que pontificam no jornalismo Menotti Del Picchia – o "gedeão do modernismo" – e Oswald de Andrade, Mário pôde deixar também a sua marca. Oswald faz estampar, em 27 de maio desse ano no *Jornal do Commercio*, o artigo "Meu poeta futurista", trazendo poema de *Paulicéia desvairada* que causa escândalo pelo arrojado uso do verso livre. Mário, em seguida, em junho, responde publicamente no mesmo jornal, negando a pecha de "futurista" e instituindo o seu caminho liberto de rótulos. Entre agosto e setembro, no *Jornal do Commercio* de São Paulo, em uma série de artigos focalizando os poetas parnasianos que formaram o gosto poético de sua geração, Mário de Andrade destrona os "mestres do passado", "escondendo méritos e exagerando deméritos"². O trabalho de ação cultural de Mário se completa com a viagem ao Rio de Janeiro, em outubro, acompanhando um pequeno grupo de escritores modernistas, para arregimentar novos adeptos por meio da leitura de produções recentes, entre as quais poemas de *Paulicéia desvairada*, ainda em manuscrito. Esses e outros eventos "empenhados" – cumpridos por um grupo de artistas bastante heterogêneo, com o aval de uma parcela da burguesia cafeeira curiosa da modernidade e, de resto, favorecido pela grita dos detratores do movimento – puderam, enfim, engendrar, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Nessa perspectiva, a "Semana de 22", historicamente, deve ser percebida como momento de confluência, junção de forças para realizar, intuitivamente ainda, um acerto de ponteiros com a cultura artística européia e não como "totem" historiográfico, segundo alguns dos participantes do certâmen o fariam crer depois, em muitos relatos memorialísticos. O modernismo enquanto projeto nacional irá verdadeiramente se constituir nos anos seguintes ao ano da Semana de 22 e Mário de Andrade será um de seus mais importantes ideólogos, além de artista realizador³.

O autor de *Paulicéia desvairada*, nesses anos iniciais de afirmação do modernismo (1921-1922), ainda não tomou a carta como um meio

² Carta a Manuel Bandeira, 10 nov. 1926. In: Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000, p. 322. A série de 7 artigos, denominada "Mestres do passado", aparecera no *Jornal do Commercio* entre 2 de agosto e 1 setembro de 1921. Representa a reação de Mário de Andrade ao "escândalo" da publicação do artigo "Meu poeta futurista". Não obstante o tom respeitoso, os 7 artigos, judicativamente retorcidos, realçavam com irreverência defeitos e fraquezas poéticas dos escritores estudados. Em agosto de 1923, na *Revista do Brasil*, no artigo "Convalescença" vem o *mea culpa* de Mário: "Delírios infecundos. Propositadas quebras da verdade tradicional, só para enraivecer adversários porvindouros; tristeza desesperada, iconoclasta [...]. Daí essas cargas contra os mestres do passado e raivas contra a terra - acolhedora e reconciliadora final de futuristas e passadistas. Tudo exageros infecundos."

³ Na conferência "O movimento modernista" (1942), Mário reconhece as conquistas do grupo de vanguarda, em seu anseio de liberdade e de criação de uma consciência nacional, mas lança respingos de pessimismo. O escritor não conseguia vislumbrar no Modernismo a contribuição efetiva para o "amplioamento político-social do homem". A Semana de 22, lembrada nesse depoimento um tanto desencantado, surge como "festa", como ponto final do período "heróico" e trampolim para um segundo momento, o da "destruição". Não obstante o seu valor de "brado coletivo principal" a Semana de Arte Moderna, teria pouco influenciado o percurso de Mário de Andrade: "com ou sem ela minha vida intelectual seria o que tem sido".

ostensivo de ação “pedagógica”, ou seja, um mecanismo de convencimento. Contudo, a sua correspondência já documenta, a partir de 1922, o desejo dele de ser “útil”, como escreveria em 1934, a José Osório de Oliveira. A interlocução epistolar com o poeta Manuel Bandeira, iniciada em maio de 1922, permite, nesse sentido, a apreensão da auto-consciência de um projeto artístico de larga abrangência. O diálogo maduro entre dois escritores situados no mesmo plano de percepção artística, movidos por afinidades intelectuais, consegue desentranhar a fervilhante movimentação cultural do período. Permite, igualmente, ao se acompanhar os debates e tomadas de posição ao longo da correspondência, captar o ideário artístico (sempre inquieto) de Mário de Andrade. No que tange à proposta de uma “arte de ação”, situada na raiz do seu pensamento, Mário, em outubro de 1922, comunica a publicação “de um rápido estudo sobre a poesia modernista: *A escrava que não era Isaura*”. Esse livro, pensado como uma súpula das engrenagens experimentais da vanguarda, constituiu-se para o escritor o desígnio de partilha de seu permanente processo de (in)formação e, ao mesmo tempo, a justificativa da segurança dos caminhos que percorria o modernismo brasileiro: “Quero ver se esclareço um pouco a compreensão da gente que lê. Ao menos saberão que não estão lendo loucos”⁴. Quando o livro sai do prelo, em 1925, Mário explicita a Joaquim Inojosa – jovem escritor pernambucano que se atribuiu o papel de divulgador do modernismo no nordeste – as intenções didáticas do livro: “É um trabalho muito velho. Tem dois anos e tanto. Isso pra evolução rapidíssima em que vamos é uma existência inteira. Creio que ainda poderá ser um pouco útil aos moços do Brasil e é só por isso que o faço imprimir. Pra nós brasileiros é uma dificuldade enorme saber exatamente quais as teorias modernistas da Europa e dos Estados Unidos, porque os livros que tratam delas, não são livros de exportação. É preciso ter essa paciência enorme de mandar buscá-los, catando aqui e além no jardimzinho das capelas artísticas o que há de mais importante e mais útil”⁵.

Esse princípio de “utilidade”, assumido nas cartas a Manuel Bandeira e a Joaquim Inojosa no princípio dos anos de 1920, tornar-se-ia para Mário uma profissão de fé intelectual. Basta lembrar, para exemplo disto, o seu projeto cultural democrático intentado no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, entre 1935 e 1938 ou, então, nos anos de 1940, a sua exigência de uma participação mais efetiva do intelectual no enfrentamento aos totalitarismos vigentes em vários países na segunda Guerra Mundial. Contudo, a partir de 1923 (e mais ostensivamente depois de novembro de 1924), esse desejo de atuar nos destinos culturais do Brasil ganha novos contornos, com a descoberta de uma estratégia persuasiva nos domínios da epistolografia. A partir desse momento, a correspondência de Mário de Andrade poderá ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista, pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. Essa perspectiva didática revelará,

⁴ Carta a Manuel Bandeira, [out. 1922]. In: Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 73.

⁵ Carta a Joaquim Inojosa, 28 nov. 1924. In: Inojosa, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*, v. 2. Rio de Janeiro, Tupy, 1968, p. 339.

⁶ Em minha tese de doutoramento " 'Orgulho de jamais aconselhar' (A epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico)" - FFLCH-USP, 2002, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Roncari, percorro as diversas instâncias dessa pedagogia levada por meio da carta. Nos anos de 1930 e 1940, já se vislumbra a formulação de uma espécie de diálogo socrático. Essa interlocução, no entanto, carrega uma "áspera pedagogia", ou seja, a exigência de uma atitude de permanente desenvolvimento do destinatário. Mário de Andrade se propõe a organizar o seu (vasto) saber, para que possa servir a seus jovens correspondentes. Diante dos inúmeros pedidos de opinião sobre diferentes textos, o carteador insiste em uma leitura miúda, fugindo do juízo de valor de caráter evasivo, para levantar com naturalidade problemas estéticos de ordem geral e condutas de vida. Emprega uma retórica avessa às "formas perigosas do conselho", que implicam a superioridade de um e a inferioridade do outro. Simulacro do pensamento que toma forma ao correr da pena, o fluido discurso epistolográfico configura-se pleno de digressões e relativizações, impondo o aparecimento de conceitos flutuantes que permitem um virtual debate. Quando o viço da correspondência atinge seu ápice, com a inteligência dominando, a trama do diálogo se complica com o sutil "envenenamento". Mário, então, semeia a inquietação, exigindo posicionamentos artísticos, incitando reações. Na realidade, a correspondência, em sua grandeza, começa aí, no terreno movediço do desassossego. Descobre-se, então, o complexo ideário pedagógico de Mário que funde a necessidade do conhecimento técnico, o questionamento de si próprio, impedindo a acomodação do espírito.

⁷ "Mário de Andrade". *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 106, 1946.

⁸ "Amadeu Amaral" (24 dez. 1939). In: Andrade, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins/MEC, 1972, p. 182.

então, um plano de sedução intelectual, sobretudo nas cartas endereçadas aos jovens escritores, artistas plásticos e músicos⁶.

A correspondência de Mário de Andrade, por seu grande potencial biográfico e histórico, pode ser vista hoje como um "monumento" sem parâmetros de comparação na literatura brasileira. Confirma-se o prognóstico de Antonio Candido no ano seguinte à morte do escritor, ocorrida em 1945: "a sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito."⁷ A epistolografia mariodeandradiana deve ser também pensada como um "projeto" *sui generis*. Nessa perspectiva, Mário de Andrade iria avaliar na crônica "Amadeu Amaral", estampada em *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 1939, a importância da carta para a geração modernista. Pela primeira vez na vida literária brasileira, constituía-se um buliçoso espaço submerso, caracterizado pelos debates literários, pelas discussões sobre os destinos culturais do país, pela troca fecundante de opiniões, resultando, muitas vezes, na criação literária a quatro mãos. Era, enfim, a configuração de um "sistema literário" em seu sentido mais fecundo:

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam 'estilo epistolar', oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura⁸.

Visto com atenção, em uma mirada que se estende de 1923 até a morte de Mário de Andrade, em 25 de fevereiro de 1945, o procedimento pedagógico do escritor dentro desse projeto epistolográfico escora-se no aproveitamento máximo das possibilidades do gênero epistolar. Carta, para o autor de *Macunaíma*, é o lugar de experiência e partilha, além do terreno do desvelamento do eu, da (auto)biografia, inerentes a esse gênero testemunhal. Na missiva, formula-se um laboratório de criação e de crítica, abarcando todos os meandros da atividade artística. O "eu epistolar" mariodeandradiano "encena-se" conscientemente, propiciando estratégias de aproximação com o interlocutor. Mário de Andrade forja uma "ilusão de presença", desejando tornar-se visível ao outro por meio da escrita, emprega torneios da língua falada, insinua-se através de engenhos de cumplicidade. Essa escritura epistolar prefigura um árduo trabalho de humanização da palavra escrita para que ela se torne a expressão da amizade e, ao mesmo tempo, possa levar de acréscimo seu projeto para a formação do interlocutor.

Em junho de 1923, esse ato "pedagógico" é iniciante, mas já começa a ser contundente em seus objetivos. As trilhas intelectuais de Mário de Andrade até aqui vividas seguem, como foi exposto, uma certa lógica: a descoberta da moderna arte europeia, a Semana de 22, a produção de textos jornalísticos eficientes na definição dos "ismos" europeus. Depois disso, em 1923, Mário vê alguns de seus amigos artistas viajarem a Paris, "umbigo do mundo", no dizer de Paulo Prado. Para lá se dirigiram os pintores Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti; os escritores Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado; o músico Villa-Lobos. Tarsila toma aulas com Lhote, Léger, Gleizes e "moderniza-se", descobrindo o "cubismo". Oswald vai granjeando amizades entre os nomes da vanguarda francesa. Começa por Jules Romain, em março de 1923, e em abril já podia participar a Mário a sua convivência ("intimidade") com Picasso, Cocteau, Romain e Larbaud. Depois de sua conferência "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", na Sorbonne, em 11 de maio de 1923, Oswald escreverá ao amigo de São Paulo relatando outras conquistas nas águas da modernidade parisiense: Cendrars e Morand, mas será sempre preciso supor o que vai de imaginação e o que existe de realidade nas amizades que o escritor conta angariar...

Mário viverá um pouco a euforia dos brasileiros em Paris por meio das cartas que recebe. Aproveita-se dos amigos em contato com artistas de renome para adquirir, com grande esforço de economia, quadros e livros. Desse momento, contam-se, entre outras obras, a aquisição da grande tela *Futebol* de Lhote, de gravuras de Chagall – uma delas com a dedicatória: "À l'ami inconnu Mário de Andrade Marc Chagall Paris 23"; de Picasso, uma estampa de *Arlequin*. Sérgio Milliet, o companheiro da revista *Klaxon* (1922), próximo do escritor expressionista Ivan Goll, presenteará Mário com *Paris Brennt* e o *Nouvel Orphée* com dedicatória que propiciará, em seguida, uma pequena correspondência do autor com o seu admirador de São Paulo. Mário de Andrade, em 1923, não nega a admiração pelos artistas de vanguarda que lhe ensinaram a ver o mundo e arte com olhos livres. Em agosto, escrevia a Sérgio: "Alegrou-me a idéia de possuir um desenho de Léger [...], eu amo Ivan Goll e sou o bombo em que ele bate". Entretanto, aqui e ali, nas cartas, começa a brotar um pensamento destoante, a caminho da descoberta do Brasil que pôde aparecer sob forma de comparação, quando o missivista considera *Os condenados* de Oswald de Andrade "500 metros acima" do *Grand écart* de Cocteau. Desse emparelhamento resultava o sentimento de estar "cada vez mais satisfeito com o Brasil"⁹.

Quando, em maio de 1923, Sérgio Milliet comunica ao amigo o próximo retorno ao Brasil, Mário exulta, deixando transparecer o desfastio pelas infecundas discussões que percebia na atuação dos grupos de vanguarda parisienses. Elabora também, na carta resposta, a imagem de Paris como o "Myself de Whitman exasperado até o ridículo". Nesse ambiente estagnado e de horizontes egocêntricos

⁹ Carta a Sérgio Milliet, 19 jul. [1923]. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, PMSF, 1985, p. 291.

parecia a Mário que seria nula a atuação de Sérgio Milliet. Já se antevê nessa missiva, a proposição de um período construtivo na arte brasileira, ainda que sem um caráter programático definido: "Se queres encontrar meio onde os moços se dedicam *por alguma coisa*, além das próprias vaidades, vem para cá. A luta é talvez mais áspera ainda, pois nos falta o que os franceses têm de sobra: público universal; mas é uma luta por idéias, por uma necessidade... Por uma ilusão? Que importa!"¹⁰.

Nesse mesmo ano, em novembro, Mário expede uma carta a Tarsila, empregando um tom de "desafio" (mas brincalhão), com o objetivo de trazer a pintora para a seara da expressão artística nacionalista. Desqualifica a presença dos brasileiros em Paris, todos "épatés", vindo com excessivo deslumbramento o caduco modernismo francês. Maravilhados, estavam todos, segundo Mário, na rabeira da arte. Eram "uns caipiras em Paris". E, como quem vislumbra um caminho, aponta-o, aos brados, para Tarsila, conclamando a pintora a deixar de lado os mestres a que se filiara, Gris e Lhote – "empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes". Deveria voltar-se para ela mesma e descobrir o Brasil. A expressão galhofeira não quer trazer animosidade, o remetente sabe vestir o traje de *clown* para aparar com o humor as arestas de uma verdade capaz de chocar. O gracejo franco leva a reboque um manifesto: "Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam"¹¹.

Tarsila desembarca no Brasil em dezembro de 1923. Volta "cubista", como confessa ao repórter do *Correio da Manhã* que a entrevistou, e tem planos de buscar a fonte de inspiração plástica nas paisagens e tipos humanos do Brasil, pesquisa, aliás, que já havia iniciado em Paris com a tela *A Caipirinha*.¹² No início de fevereiro de 1924, Blaise Cendrars chega no *Le Formose*, aceitando o convite de Paulo Prado para conhecer o país. Em 18 de março de 1924, o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro divulga o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" de Oswald de Andrade. Para completar esse momento um tanto festivo de "(re)descoberta" do Brasil, ainda se pode contar a viagem de turismo do grupo modernista às cidades coloniais mineiras, para ver de perto as festividades da Semana Santa. Acompanhando a mecenas (ilustre e ilustrada) Dona Olívia Guedes Penteado e Blaise Cendrars, estavam Mário, Oswald de Andrade, Tarsila. "Quelle merveille!" Exclama a cada momento o escritor francês.

O tema "Brasil" na arte modernista parece entrar na pauta das discussões. Formulam-se as primeiras tensões. Manuel Bandeira, por exemplo, investe contra o "Manifesto da Poesia Pau Brasil", com sarcasmo, minando-lhe a estratégia de divulgação, bem como o nacionalismo e o primitivismo poéticos ali propalados: "O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se

¹⁰ Carta a Sérgio Milliet, 6 jun. 1923. In: Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 289.

¹¹ Carta a Tarsila do Amaral, 15 nov. [1923]. In: *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org. Aracy Amaral. São Paulo, EDUSP/IEB, 2001, p. 79.

¹² Em 19 de abril de 1923, Tarsila escrevia a seus pais: "Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mató, como no último quadro que estou pintando." (In: Gotlib, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*, São Paulo, SENAC, 1997, p. 85).

lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça.”; “O seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da Antologia do Sr. Blaise Cendrars.”¹³ Nesse ano de 1924, Mário de Andrade amadurece uma primeira formulação sobre o “nacionalismo” que tentasse uma caracterização do particular sem cair no exotismo. Nesse momento, a pedagogia epistolar de Mário de Andrade fixa as fronteiras da sua concepção de nacionalismo, problematizando-o.

Em 10 de novembro de 1924, Mário responde à primeira carta remetida pelo jovem poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade, na qual se podia perceber a tonalidade sensaborida de um viver *blasé* e certo pessimismo diante da realidade brasileira. Nessa missiva, formula a proposição de uma conduta de vida e de uma atitude intelectual, não desconectadas, uma da outra. Era preciso, antes de mais nada, “viver com religião a vida”, ou seja, viver intensamente todas as experiências humanas, sem distinguir preconceituosamente ações menos ou mais importantes. Para tanto, bastava começar a perceber naquilo que era desprestigiado a existência de uma grandeza primitiva a ser descoberta: “É então parar e conversar com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso!”. Não se tratava de negar a erudição e o mundo civilizado, mas integrar a esse universo a “felicidade” de viver que, para Mário, deveria ser natural nos moços. Não se tratava de “conselho”, adverte Mário, “porque nisso a gente não se muda por causa de conselhos alheios”, mas da formulação do repúdio à erudição desligada da vida, aos prazeres controlados, à inteligência “à francesa” e ao bem pensante acomodaticio com medo de errar. No lugar do conselho, um apelo para empregar melhor a “inteligência”: “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo [...] seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo”. E argumentando em favor de um “sacrifício”, exorta o moço mineiro à tarefa que considerava primacial naquela etapa da cultura brasileira: “dar uma alma ao Brasil”.¹⁴

Alguns dias depois dessa mensagem destinada a Drummond, o já mencionado jovem pernambucano Joaquim Inojosa também recebeu uma carta doutrinária. Nela, Mário de Andrade agradecia a remessa do “opúsculo” *A arte moderna*, livro que continha o resultado da cruzada modernista de Inojosa no Recife, depois de sua passagem pela capital paulista. Embora reconhecesse a importância da obra ao demarcar uma “ânsia de renovação”, Mário constata alguma confusão de valores, quando o autor mistura aos expoentes modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro gente de verve moderna a outra de nem tanta. Visivelmente, Inojosa não compreendia a essência da arte de vanguarda, pois não distinguia escritores “passadistas” que se mascaravam por meio de maneirismos lingüísticos aparentemente inovadores. Mário, ensina, então, ao escritor moço “que é preciso [...] adquirir [sic] espírito modernista e não processos modernistas”. Nessa mesma carta, Mário anunciava o aparecimento próximo de *A escrava que não é Isaura* que fôra elaborado para “resumir claramente os ideais

¹³ “Poesia Pau Brasil”. In: Bandeira, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1986. p. 247-8.

¹⁴ Carta a Carlos Drummond de Andrade. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p.3-6.

gerais modernizantes”, em sintonia com o experimentalismo do pós-guerra europeu, no qual um bom leitor, ao invés de segui-lo como livro de receitas, deveria descobrir nele, “implicitamente”, a enunciação da necessidade do “abrasileiramento do brasileiro”. Empregar expressão tão dúbia exigia de Mário o desvelo em destrinçar-lhe o significado, de forma didática, facilitando estrategicamente o aprendizado. Abrasileirar o brasileiro “não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil para os brasileiros”. Significava, na realidade, que o Brasil deveria encontrar meios culturais que o distinguissem de outros povos: “Nós só teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e clima pro concerto dos homens terrestres.” A dúvida que ainda restasse no interlocutor seria dirimida pelo estratagema da comparação com a economia universal. Esclarece que pouco contribuiria o Brasil para a economia mundial se produzisse vinho ou trigo, já manufaturados pela Itália e pela Rússia. Os brasileiros deveriam preferir a borracha, o açúcar, o café, a carne que, sendo produtos só nossos, poderiam ajudar a suprir as necessidades de outras nações. Com argumentação tão circunstanciada, escorando-se em exemplo concreto, Mário deseja a conivência do destinatário: “Não acha que eu tenho razão?” E, dando um passo a mais, quer atribuir a Inojosa uma incumbência: “Mas que trabalho pesado tem de ser o nosso nesse país de expressão tão vaga, em formação ainda [...]. Cansa, só de pensar. Mas seria ignóbil não pensar e seria infame e desumano não trabalhar nisso. Vamos trabalhar. Quer vir conosco?”¹⁵

Essa espécie de pregação estender-se-ia de forma tentacular. Chega a Paris, onde Sérgio Milliet e Anita Malfatti tentavam, ainda uma vez, nova *mise au point*. Ao saber, em dezembro de 1924, a intenção de Milliet de escrever seus poemas em português, ao invés de em francês, língua que o formara intelectualmente em colégio suíço, Mário aplaude a iniciativa e discorre sobre seu próprio projeto. Na carta que expede ao amigo, toda a sua crítica recai sobre a arte européia, que, pelo refinamento e perfeição estéril, demonstrava estar em um “fim de civilização”. Aceita que o exemplo do modernismo da Europa havia sido benéfico para a arte brasileira, na medida em que pudera orientar uma geração de artistas para a “liberdade sincera atual”, mas, era preciso, em um novo estágio, afastar-se desse passivo seguir. No lugar da nova “arte pela arte” a que haviam chegado os franceses, propõe para o Brasil uma arte “primitiva”, “interessada, religiosa num sentido geral”: “arte que fale de amor, de fada, de pátria, de família, de Deus. Arte que seja ingênua, franca, boba, virgem, que seja Deus, que seja pátria, família, etc.” A perplexidade – o beco sem saída que Milliet poderia constatar *in loco* na vanguarda francesa, desorientada e pessimista, montada sobre “igrejinhas” – não existia no Brasil, porque, aqui, o problema se colocava em outra chave; a questão crucial era

¹⁵ Carta a Joaquim Inojosa, 28 nov. 1924, *O movimento modernista em Pernambuco*, op.cit., p. 339-341.

descobrir o Brasil. Para tanto era preciso arregaçar as mangas: "Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abrasileirar o Brasil. E retoma o bordão que pregava "senvergonhamente no [...] 'Noturno de Belo Horizonte' e [...] em quanta carta escrevo e conversa que converso": "Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal".¹⁶

Essa idéia tão divulgada por Mário de Andrade entre seus colegas de geração, permaneceu no ar e, ao ser acolhida, chegou até ao esfumaçamento da autoria. Em junho de 1925, um grupo de escritores – passadistas e modernistas – oferece um "banquete" a Graça Aranha que, em 1924, havia se desligado rumorosamente da Academia Brasileira de Letras. O discurso do homenageado aparece posteriormente no *Correio da Manhã* carioca, texto de que Mário de Andrade toma conhecimento no recorte "Uma festa das letras", recebido de Manuel Bandeira. Na fala do autor de *Espírito Moderno*, alguma identidade de pensamento. Graça Aranha, batendo sempre na tecla do "objetivismo dinâmico" e da "perpétua alegria", invoca a contribuição do modernismo na atualização mental do Brasil e conclama uma conjunção de forças construtivas aparelhadas pelo "senso real" para realizar a ascensão do nacional ao universal, que "nos transformará de imitadores a criadores universais". Na carta que Mário escreve a Bandeira, em 24 de junho de 1925, considerando a coincidência de visão programática que encontrava no artigo, defende a primazia da descoberta, afiançando ao amigo que Graça Aranha "descobriu a mesma coisa que eu porque não me lembro de ter falado pra ele ou pra mesa [Ronald de Carvalho e Renato Almeida]"¹⁷ sobre essa de que é só sendo brasileiro que nos universalizaremos. Essa idéia é minha já faz tempo". Mário tenta recompor para Manuel Bandeira sua concepção artística, apregoada desde o final de 1924: "[...] mais explicitamente já tenho dito isso em discussão epistolar com os mineiros e com os nortistas. Não sei se já disse pra você. Sei que o Inojosa de Pernambuco publicou no *Jornal do Commercio* de lá uma carta minha em que eu falava sobre isso. Minha idéia exata é que é só sendo brasileiros, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira que nos universalizaremos, pois que então concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos pro enriquecimento do universal humano. Isto aqui está dito meio complicadamente. Na tal carta está melhor. Vou mandar buscá-la".¹⁸ Cabia-lhe, então, apresentar provas e para tanto, chama a próprio testemunho, a carta que enviara, em 1924, a Joaquim Inojosa e que fora publicada no *Jornal do Commercio* em Recife.¹⁹

A cruzada "nacionalista" deste primeiro momento de uma pedagogia epistolar de Mário de Andrade deveria promover a orientação das diferentes vertentes da arte. Na obrigação imaginada de fornecer um caráter mais genuíno à produção plástica brasileira, não hesita em se dirigir a Anita Malfatti que, em agosto de 1923, viajara a Paris, com uma bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo.

¹⁶ Carta a Sérgio Milliet, 10 dez. 1924. In: Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. 299-301.

¹⁷ A "mesa" referida por Mário é a foto publicada na *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, a.23, nº12, 18 mar. 1922), onde posam, sentados atrás de uma mesa, Ronald de Carvalho, Graça Aranha e Renato Almeida.

¹⁸ Carta a Manuel Bandeira, 24 jun. 1925. In: Andrade, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, op. cit., p. 218.

¹⁹ A carta de Mário de Andrade fora efetivamente publicada na íntegra no *Jornal do Commercio* de Recife em 28 dez. 1924. *O movimento modernista em Pernambuco*, op. cit., p. 339-341.

Escrevendo a ela, no início de 1925, redefine o momento exato em que ocorre a eclosão de sua concepção estética. Começa brincando, ao pedir que a pintora preparasse bem “bonitinho” o ateliê em Paris para recebê-lo... “nunca mais”. Ao superar o primeira instância de sua educação estética – o afinamento com as vanguardas – apresenta um contundente libelo em favor do Brasil. Não se importava mais com Notre Dame, com “Miguel Anjo” ou Picasso: “A Europa com toda a arte dela antiga e moderna me desinteressa agora”. A partir desse *insight*, o vislumbrar de “umas teorias” que pudessem fazê-lo modificar “maneira de viver, de trabalhar e de sentir”, Mário se destina a um processo sinérgico em favor do conhecimento de uma expressão cultural brasileira. Era preciso valorizar a “tapera” baiana em vez de dignificar a catedral estrangeira: “nestes tempos de agora só me interessa a minha terra e pra ela estou trabalhando com desprendimento e sacrifício”. A proposição a que Mário se impõe – “Minha vida e minha ação têm de ser desta banda do mar, estou convencido disso” – também deveria ser lida como um apelo à pintora que trilhava caminhos artísticos menos profícuos. O contar apaixonado significa o contágio e o seduzir subterrâneo por meio de um ardiloso processo de espelhamento, de quem se coloca como o solitário “abridor de picadas”. Não casualmente, Mário finalizaria a carta desculpando-se pelas “preocupações” que “bota[va]” no caminho de Anita.²⁰ Estava, evidentemente, lançando o germe do nacionalismo modernista.

O processo de sedução intelectual empregado por Mário de Andrade recorre a outras estratégias especulares. Se Anita resiste em percorrer a senda artística que Mário considera mais rica, este lança mão de comparações que, na realidade, funcionam como sutis elementos argumentativos. Mário evita “aconselhar” abertamente Anita, mas o faz indiretamente, ao mencionar, por exemplo, o seu entusiasmo pelo desenvolvimento artístico de Tarsila do Amaral. Assim, o escritor, em outubro de 1925, conta a Anita que Tarsila estaria “tentando a criação de uma arte brasileira mas brasileira de verdade”. Julga como promissor esse esforço: “Certas paisagens das últimas e uns quadros aproveitando tipos e santos nacionais são das melhores pinturas modernas que conheço. Junto a um dinamismo e sobretudo uma firmeza de linha e um equilíbrio perfeitos, um gosto forte de coisa bem brasileira com cheiro de manacá e abacaxi, melando a alma da gente”.²¹ O procedimento argumentativo de Mário ainda oferece na mesma carta o próprio testemunho: “Estou trabalhando o Brasil [...] Dei também pra fazer modas e toadas à feição dos cantadores rústicos copiando deles o que têm de aproveitável: a liberdade de forma, a ingenuidade de expressão, os temas caracteristicamente nacionais, a maneira ingênua e amorosa de expressão e a organização sensual da imagem”.

A pedagogia de Mário, contudo, organiza-se em estágios movediços, fruto de um pensamento inquieto que se examina constantemente e modifica-se ao longo do tempo.²² O cerne dessa

²⁰ Carta a Anita Malfatti, 7 jan. 1925. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Org. Marta Rossetti Batista. São Paulo, Forense, Universitária, 1989, p. 95-6.

²¹ Carta a Anita Malfatti, 4 out. 1925. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*, op. cit., p. 104.

²² Nos anos de 1940, a tópica pedagógica de Mário de Andrade será a preocupação com a formação moral do artista, comprometido com o aspecto social de sua produção. Em 1942 dirá ao pintor Enrico Bianco: “Por favor, não se esqueça nunca que a pintura preliminarmente não é pintura, é Arte. E a Arte tem de servir.” (ANDRADE, Mário de. *Carta a pintor moço*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, Boitempo, 1995).

primeira proposta de nacionalismo, construída entre 1923 e 1925, tem uma visibilidade clara. Resumindo: a determinação da identidade brasileira passava pela caracterização de um projeto artístico que visava à avaliação crítica das idéias importadas, à busca das raízes culturais e, a partir disso, à projeção de um núcleo civilizatório “no concerto das nações”, a universalidade através do traço que “singulariza e individualiza”.²³ Essa definição, no início, pouco problematizadora, apenas mostrava uma vereda profícua de criação que, observada de perto, era bem um caminho de pedras. Visto de forma simplista, esse ideal de fixação do *ethos* brasileiro e de sua representação artística desembocou, como se sabe, no sentimentalismo oco do Grupo da Anta (Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, entre outros), adorando exoticamente as tradições e promovendo o encarceramento regionalista.

Em perspectiva menos endógena, o “abrasileiramento do Brasil” exigia dos “avanguardistas” o desvencilhamento de complexo nó teórico. Como incorporar o “conteúdo” tradicional, em sua multifária apresentação, às “formas” novas da modernidade? Ou, sob outro ângulo, tornando mais complexa a noção de “forma”, isto é, de “material” (a linguagem, a composição plástica, a tessitura musical), como expressar os elementos formadores da psique brasileira? Mário de Andrade logrou construir lapidarmente a equação quando, em uma nota sobre a pintura de Tarsila do Amaral, não datada, distinguiu “pintura” de “assunto”. Esse esboço de análise encontrado no Fichário Analítico – espécie de enciclopédia pessoal, manuscrito conservado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP – coloca a problemática em uma chave interpretativa correta: “Pela primeira vez com [Tarsila] terminou a confusão entre nacionalizar a pintura e pintar o nacional”. Depreende-se da afirmação de Mário que não bastava ao artista reproduzir tipos e paisagens dos brasis. É necessário que as “formas do nosso humano tradicional” – o artefazer do brasileiro – captadas na raiz da cultura, sejam portadoras de um caráter distintivo.²⁴

²³ Na imprensa da época Mário de Andrade também expunha o seu conceito de nacionalismo: “É na variabilidade surpreendida das nossas reações psicológicas que buscamos surpreender o brasileiro. E este aparecerá. Na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte nós realizaremos o brasileiro. [...] Deixaremos de ser estaduais pra sermos nacionais enfim. Deixaremos de ser afrancesados, deixaremos de ser aportunados, deixaremos de ser aportunados, germanizados, não sei que mais, pra nos abrasileirarmos.” (“Modernismo e ação”. *Jornal do Commercio*, Recife, 24 maio 1925. In AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*. 2ª ed., João Pessoa, UFPB/UFPE, 1996.

²⁴ “Tarsila”. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, op. cit., p. 135.

Abstract

Mario de Andrade's epistolography - presently recognised for its significant extent and important historical as well as biographical potential - must be interpreted as the praxis of a pedagogical project embodied in the modernist set of ideas. The present essay intends to demonstrate some aspects of such pedagogy focussing upon Mario de Andrade's effort, in the 1920's, to spread through his correspondence, the idea of the necessity of a national art with a critical complexion.

Keywords: Mário de Andrade; epistolography; brazilian modernism; nationalism; literature.

Referências:

- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Org. Marta Rossetti Batista. São Paulo, Forense, Universitária, 1989.
- _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins/MEC, 1972.
- _____. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- _____. "O movimento modernista" (1942). In *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo, Martins/MEC, 1972.
- ANDRADE, Mário de & AMARAL, Tarsila. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Org. Aracy Amaral. São Paulo, EDUSP/IEB, 2001.
- ANDRADE, Mário de & Bandeira, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1986.
- CANDIDO, Antonio. "Mário de Andrade". *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 106, 1946. Ed. fac-similar, n. 198, 1990.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, PMSP, 1985, p. 291.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Tarsila do Amaral, a modernista*, São Paulo, SENAC, 1997.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*, v. 2. Rio de Janeiro, Tupy, 1968.
- MORAES, Marcos Antonio de. "Orgulho de jamais aconselhar" (A epistolografia de Mário de Andrade e seu projeto pedagógico). São Paulo, FFLCH-USP, 2002. Tese de doutorado inédita. Orientador: Prof. Dr. Luiz Roncari.
- SARAIVA, Arnaldo. *O modernismo brasileiro e o modernismo português – Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Documentos inéditos. Porto, Rocha, 1986.