

**A EPISTOLOGRAFIA DE MÁRIO DE ANDRADE: MEMÓRIA DA CRIAÇÃO**

Marcos Antonio de MORAES\*

**Resumo:** A correspondência de escritores torna-se, muitas vezes, “laboratório” da produção literária. O discurso memorialístico inerente à carta permite documentar a gênese e as diversas etapas de elaboração de um texto literário, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica da obra. Este texto tenciona estudar a correspondência de Mário de Andrade, levando em consideração os pressupostos teóricos e críticos dos “Arquivos da criação”, termo da Crítica Genética, a qual dedica-se à captar aspectos do processo criativo. Pretende-se, em um primeiro momento, demonstrar como as cartas do criador de Macunaíma configuram-se como “canteiro de obras”, ao trazer à tona matrizes e circunstâncias da escritura, documentar lições elididas na versão de um texto publicado (e, eventualmente, conter a justificativa das escolhas realizadas), acolher projetos artísticos nascidos ao correr da pena, mas depois abandonados etc. Em um segundo momento, pretende-se problematizar o conjunto de exemplos fornecidos ao longo deste estudo, a partir da percepção crítica de José-Luis Diaz que, em seu texto, “Quelle génétique pour les correspondances” (Genesis 13, Paris, 1999), alerta para as armadilhas da “gênese ‘exibicionista’, mais ou menos truncada e encenada”.

**Abstract:** The writers’ correspondence becomes many times a “laboratory” of literary production. The memorialist discourse inherent to the letter permits to document the genesis and the various elaboration steps of a literary text, from the embryo of the project to the debate about the critical reception of the work. We intend to study with this text Mario de Andrade’s correspondence taking into consideration the theoretical and critical basis of the “Archives of creation”, term used from the Genetic Critics that aims to take the creative process. Firstly, we intend to demonstrate how the letters of the creator of Macunaíma represent a “stone mason” when it brings to light the matrixes and circumstances of the writing, to document suppressed lessons in the version of a published text (and, casually, to contain the justification for determined choices), to receive artistic projects born in the moment of writing, but after abandoned etc. Secondly, we aim to discuss the examples as a whole provided by this study from José-Luis Diaz’s critical perception that in his text “Quelle génétique pour les correspondances”, warns us about the traps of the “‘exhibitionist’ genesis, a little bit truncated and staged”.

**Key words:** epistolary discourse; writers’ correspondence; literary chronicle

“Faz uns dois anos ou pouco me apaixonei pelo fenômeno da criação estética”<sup>1</sup>, escreve Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, em 24 de agosto de 1944. Essa afirmação brotava como desdobramento de uma carta anterior, de 23 de julho, na qual Mário descrevia a gênese de “Num filme de B. de Mille”, versos destinados ao *Lira paulistana*, livro que marcava para ele uma “fase nova e combativa”<sup>2</sup>. O mergulho nas complexas engrenagens do texto literário definia o retrato de um tempo de ebulição lírica (a “louca”), no qual – confidenciava o escritor – pudera, em uma só semana, escrever 16 poemas, a partir da descoberta de algumas notas tomadas em 1936, em um caderninho de bolso.

A singularidade dessas duas cartas e de uma outra, endereçada ao então jovem jornalista Carlos Lacerda, em 1944, em que Mário procura descortinar as engrenagens líricas de “O Carro da Miséria”, situa-se na proposição de uma reflexividade sobre o próprio ato de criar, em sua dimensão multifária. “Principiei dando atenção mais cuidadosa aos meus processos de criação. Não pra modificar cois’a nenhuma, não por reconhecer a menor insinceridade nos meus processos de criação, mas pra verificá-los”<sup>3</sup>. Nesse sentido, o discurso epistolar de Mário de Andrade passava a acolher, para além das pegadas da criação, o olhar sobre o próprio processo. Pretendo, assim, apreender na correspondência do escritor modernista a especificidade dessas duas vertentes, tendo como horizonte interpretativo os “arquivos da criação” da Crítica Genética.

### **Laboratório da criação**

A correspondência de escritores abre-se, normalmente, para três grandes perspectivas de exploração. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um escritor evidenciam uma psicologia singular que, eventualmente, desdobra-se na criação literária. Uma segunda possibilidade de estudo do gênero epistolar procura jogar luz sobre a movimentação nos bastidores da vida literária. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto artístico, as dissensões nos grupos e os comentários sobre a produção literária e artística contemporâneas aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena literária (livros, periódicos e altercações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde situam-se as linhas de força do movimento. O terceiro viés interpretativo, de maior interesse nesta mesa-redonda, vê o gênero epistolar como “laboratório de criação”, capaz de documentar a gênese e as diversas etapas de elaboração de um texto literário, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica da obra, favorecendo, muitas vezes, uma reelaboração desse texto. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica do texto literário. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras”, busca captar o desenho de um

ideal estético, quando examina a lógica dos processos da criação a partir de elementos caoticamente dispersos na correspondência de um escritor.

Esse campo fértil de pesquisa para diversas áreas do conhecimento esconde contudo, armadilhas, para as quais o estudioso da epistolografia deve estar sempre atento. Afinal, é preciso considerar preliminarmente que a carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como “personagem” em face do interlocutor. Essa invenção de si (*mise-en-scène*), da qual o remetente pode ter maior ou menor grau de consciência, forja sempre estratégias de sedução. Tornando ainda mais complexa a natureza do gênero epistolográfico, deve-se considerar que a carta encontra-se ancorada em um ponto da trajetória de vida do sujeito. Em vista disso, uma idéia solidamente defendida em certo momento poderá ser reformulada ao longo da correspondência, modificando-se até atingir propósito diametralmente oposto. Nesse ambiente movediço, a verdade que a carta eventualmente contém – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é datada, cambiante e preñhe de idiosincrasias.

A epistolografia aponta, ainda, para a instabilidade da noção de autoria no terreno da criação artística. A correspondência, ao se tornar o espaço de exposição da experiência literária, abre-se para a colaboração de um interlocutor, alçado, muitas vezes, ao lugar de *alter ego*. Mostrar as versões de um texto *in progress* significa, de certa forma, a proposição de um debate, no qual a criação será colocada em um campo de provas. Pode também o interlocutor de uma correspondência figurar como termômetro do gosto de um público mais amplo. Mário de Andrade, em outubro de 1922, diante de restrições feitas por Manuel Bandeira aos seus poemas, prescreve os andaimes que deveriam sustentar a amizade que congregava dois escritores situados no mesmo plano intelectual e artístico: “Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa.”<sup>4</sup> Nesse caso, o contrato ostensivo no diálogo epistolar favoreceu uma profícua criação conjunta. Na *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, os exemplos de intervenção mútua nas etapas do processo criativo são contundentes, abarcando desde a sugestão de troca de palavras, passando pela proposição de uma reconstrução estrutural, como é o caso do *Macunaíma*, julgado em certo ponto do entrecho “descosido” por Bandeira, até o apagamento total de um texto, considerada a opinião inteiramente desfavorável do interlocutor. Lembro um exemplo curioso de apropriação literária, nessa correspondência tão rica em situações relevantes ao debate da processo de criação. Manuel Bandeira, insere nos poema “Camelôs” o verso de um poema que Mário decidiu seqüestrar de uma eventual publicação. E pede “licença para o plágio”: “Me dá aquele ‘chi que engraçado?’” Mário de Andrade aprova a inserção da frase no poema, desqualificando o sentido estrito de autoria: “O ‘Chi que engraçado!’ afinal de contas não é meu, Manuel. Toda a gente diz isso no Brasil. Eu já em vários artigos empreguei o que engraçado [...]. ‘Camelôs’ é uma delícia. Conserva o ‘Chi, que engraçado’ que é de toda a gente.”<sup>5</sup>

Enquanto expressão de uma história do processo criativo, a carta pode revelar matrizes e circunstâncias da escritura, documentar lições elididas na versão de um texto publicado (e, eventualmente, conter a justificativa das escolhas realizadas), acolher projetos artísticos nascidos ao correr da pena, mas depois abandonados etc. Esse reservatório de eventos subterrâneos ligados à criação funciona como instrumento acessório ao geneticista que se debruça sobre o manuscrito. Afirma José-Luis Diaz em seu “Quelle génétique pour les correspondances?": “La genèse sort alors de la sphère intime, quitte son aspect de travail secret et indicible, dont il ne reste d’habitude quelques griffures silencieuses, pour accéder à un espace quasi public de dialogue – plus ou moins égalitaire...”<sup>6</sup> O pesquisador francês, contudo, não deixa de sinalizar que devemos “desconfiar da gênese ‘exibicionista’, mais ou menos truncada e encenada”. Nessa direção, torna-se imprescindível colocar em permanente suspeição o relato testemunhal vazado em correspondências, pois estas estão marcadas pelo caráter da “invenção” (de si e da obra). A crítica genética precisa, então, dar passos cautelosos no campo epistolar.

Com o objetivo de perceber melhor as relações entre produção poética e discurso testemunhal vigente na carta, detenho-me, agora, no emparelhamento do poema “Carnaval carioca” com a missiva de Mário a Manuel Bandeira, de fevereiro de 1923, na qual encontram-se espelhadas a motivação e a gênese dos versos. A “aventura curiosíssima” do carnaval carioca descrita por Mário nessa carta desenha-se cheia de detalhes, como a narração de uma experiência transformadora na sua percepção de mundo. Afinal, o “cérebro acanhado, brumoso de paulista”<sup>7</sup>, nunca, por mais que desse asas à imaginação poderia supor a intensidade encantatória dos festejos carnavalescos na antiga capital.

Mário relata linearmente suas impressões em face da realidade. No sábado, às 13 horas, desemboca na Avenida Central, em pleno Carnaval; primeiro, “o nojo” diante do desconhecido, visto como “vulgaridade”. A escrita da carta contamina-se de uma tonalidade inusual, acolhendo vocábulos de ostensiva raridade imagética, assim como um ritmo marcado: “Acreditei não suportar um dia a funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafraria vilíssima, dissaborida. Última análise: ‘Estupidez’”. Depois, Mário exprime o esforço para desvencilhar de seus olhos a aristocrática neblina paulista – pressuposto de vida de quem um dia, de tanto ser incompreendido, jurou olhar “sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar”. Nesse ponto, Mário, observando a impetuosa alegria ao seu redor, sintoniza-se com a força legítima do Carnaval e, num salto de trampolim, mergulha no “êxtase” puro: “sem comprar um lança-perfume, uma rodela de confete, um rolo de serpentina, diverti-me 4 noites inteiras e o que dos dias me sobrou do sono merecido”. Essa experiência visceral deixaria marcas nesse sujeito aberto para sensações novas e para a criação literária. Tudo ia, enfim, sendo captado pela “máquina fotográfica, antes cinematográfica de [seu] subconsciente. De volta a São Paulo, Mário confia ao amigo Bandeira, “começaram a se revelar fotografias e

fotografias dentro de mim! Pois não é que, no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema!”<sup>8</sup>

O longo poema “Carnaval carioca”, inserido em 1927, em *Clã do Jabuti*, nasce, assim, como memória de uma experiência pessoal intensa e transformadora. Da vida para a escrita, o tecido lírico não elide os eventos da realidade, coerentemente concatenados e presos às impressões vividas (nojo – desejo de compreensão – alumbramento), mas hipertrofia as imagens, sonoridades e sensações, ingredientes por excelência da linguagem poética.

Carta e poema traduzem o mesmo evento biográfico. Idêntica ambiência existencial e coincidência vocabular definem não apenas a contemporaneidade das duas manifestações discursivas decorrentes de uma mesma experiência subjetiva, como também a possibilidade de realizar o trânsito entre essas duas formas de expressão, pondo em relevo a eventual “literariedade” da carta.

“Carnaval...  
Minha frieza de paulista,  
Policamentos interiores,  
Temores da exceção...  
E o excesso goitacá pardo selvagem!  
Cafrarias desabaladas  
Ruínas de linhas puras  
Um negro dois brancos três mulatos, despudores...”<sup>9</sup>

Mário de Andrade, em uma outra carta, dirigida a Carlos Drummond de Andrade, em novembro de 1924, também lança mão desse indelével episódio biográfico. Lamentando a erudição livresca indigesta e o ceticismo que notava nos jovens escritores mineiros, sugere, então, a Drummond, uma vivência mais plena da realidade brasileira, o que deveria levar em consideração, inclusive, o prazer de conversar “com a gente chamada baixa e ignorante”. A própria experiência carioca do remetente e o poema que dela resultou vêm à tona: “Eu conto no meu ‘Carnaval carioca’ um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensualidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes”<sup>10</sup>. No poema, as imagens e o ritmo davam forma para a vigorosa impressão que a sambista negra lhe causara, dado circunstancial apenas sugerido na carta a Manuel Bandeira:, na qual se refere à iluminação que tivera ao ver uma “ridícula baiana”:

“Em baixo do Hotel Avenida em 1923  
Na mais pujante civilização do Brasil

Os negros sambando em cadência.  
Tão sublime, tão áfrica!  
A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente  
Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.  
Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.  
Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões  
Sincopa a graça da danada.”<sup>11</sup>

O estudioso da literatura ao se debruçar sobre as cartas que historicam o poema “Carnaval carioca” logra apreender, em uma primeira visada, dados circunstanciais ligados ao processo de criação. Esses elementos fornecem uma chave interpretativa para a percepção mais acurada do projeto literário do escritor, na medida que a práxis poética pode ser lida em relação às intenções conscientes do escritor. Mário, nas duas missivas citadas, efetivamente, conta-se e conta a história do poema, assumindo, em sua poética, a importância da transposição, em maior ou menor grau, da realidade e da vivência subjetiva a ela vinculada para a linguagem poética. Essa perspectiva que enlaça vida e arte permite Gilda de Mello e Souza afirmar que “o processo poético que caracteriza a obra de maturidade de Mário é misterioso, intencionalmente oblíquo e portanto difícil. O pensamento sempre aflora camuflado através de símbolos, metáforas, substituições, – expediente impenetrável para quem não possui um conhecimento mais profundo, tanto da realidade brasileira, como da biografia do escritor”<sup>12</sup>. A constatação permite à estudiosa da obra de Mário de Andrade propor interpretações de grande acuidade crítica, pois a chave desse conhecimento estaria na dialética texto-vida, acerbamente demonstrada nas cartas do escritor.

O conhecimento das circunstâncias da elaboração da obra literária não bastam, contudo, ao pesquisador da literatura, nem bastaram a Mário de Andrade. Em janeiro de 1942, uma opinião de Henriqueta Lisboa sobre as *Poesias* (1941) cala fundo no autor de *Macunaíma* e o faz refletir sobre os eventos que mobilizam a sua criação. Henriqueta vislumbrava “espontaneidade, fatalidade” na escritura lírica de Mário, mesmo quando os versos se tingiam de tons programáticos (“dirigidos”) que sinalizavam o compromisso desse intelectual/artista de intervir nos destinos da sociedade e literatura brasileira. Mário concorda com o alvitre, fica “satisfeitamente comovido”. Quer, então, descobrir o sentido mesmo dessa sinceridade sobre o qual se sobrepunha o desejo de participação. Mobiliza, ainda, nessa carta, conceitos escorregadios da criação, como “estado-de-poesia”: “A maioria dos meus poemas é ‘de memória’ provocados por experiências já passadas e que voltam transformadas em ‘estado de poesia’. Mas também já fiz muito poema em que o estado-de-poesia se dava durante a experiência”<sup>13</sup>.

Talvez a primeira tentativa de um exame integral e exaustivo das circunstâncias e dos processos de criação realizado por Mário possa ser localizada na mencionada carta dirigida a

Carlos Lacerda em 5 abril de 1944, na qual o remetente trilha os meandros das etapas da escritura de “O Carro da miséria”. O escritor paulistano empreende a busca dolorida de si no poema escrito “em duas datas pós-revolução, duas bebedeiras, duas motivações psicológicas idênticas”, revelando que na primeira ocasião, lançara de si uma “escritura... mediúnica”, ou seja, livre dos recalques da consciência. Ao analisar-se, entra em becos-sem-saída, pois daquele poema escrito em transe, “certas palavras, certos vocativos, por mais que eu me psicanalise, não consigo descobrir donde vieram”. O olhar sobre os enigmáticos mecanismos da criação resulta em uma interpretação conclusiva desoladora: para o escritor, todos as imagens do poemas serviam para estancar o seu desejo mais recôndito de abraçar a causa comunista. “É esse assunto do poema, que agora vai esclarecer o sentido dele todo e de numerosos versos e mesmo partes inteiras dele, é a luta do burguês gostosão, satisfeito das suas regalias, filho-da-putamente encastado nas prerrogativas da sua classe, a luta do burguês pra abandonar todos os seus preconceitos e prazeres em proveito de uma ideal mais perfeito”<sup>14</sup>. A interpretação equivale claramente a uma auto-punição, principalmente quando se pondera que Mário dirige a mensagem àquele que, muitas vezes, exigira dele um posicionamento político de esquerda mais claro.

O gosto de perscrutar-se, a partir da própria produção poética, acentua-se em Mário de Andrade, nos meses subseqüentes à carta a Lacerda. Na seqüência de duas cartas a Drummond, em julho e agosto, analisando “Num filme de B. de Mille” e outros poemas de *Lira Paulistana*, o escritor realiza um inventário dos dados ponderáveis e imponderáveis no processo de criação. Assim como no “Carnaval carioca”, o missivista recupera eventos circunstanciais que propiciaram o surgimento do assunto poético e de alguns versos, mas se detém com maior interesse nos aspectos impalpáveis da produção literária: a possessão lírica e a escritura em processo. “Eu não tenho, como certos escritores dizem ter, pelo menos ‘dizem’, um processo único de criação artística. A não ser isso: estar fatalizado, ser mandado por qualquer coisa que eu não sei bem o que é, que independe de mim, que é superior a mim, e me manda, e sou obrigado a obedecer”. Figuram-se igualmente obscuros para Mário os mecanismos de apagamento ligado às rasuras: “As correções, as variantes, tudo isso é duma diversidade de aspectos incontrolláveis”<sup>15</sup>.

As dificuldades de enfrentar os labirintos processo não paralisam o trabalho reflexivo do escritor. Pelo contrário, incitam-no, fazendo-o caminhar angustiadamente em direção do reconhecimento das próprias limitações. Nisso, opunha-se frontalmente à Edgar Allan Poe, o qual esbanjava auto-domínio e precisão milimétrica nas escolhas de imagens e de palavras, no relato da escritura de “O corvo”, no conhecido “A filosofia da composição”. Contrapunha-se ainda ao festejado autor de *Canaã*, Graça Aranha, que um dia, segundo Mário, se fizera fotografar para a revista *América Brasileira* “de pijama, sentado à escrivaninha, pena na mão, espiando o ‘público’. E vinha uma legenda, afirmando que era Graça Aranha no momento de principiar escrevendo *A viagem maravilhosa*.”<sup>16</sup> Recusando a idéia de processo de criação

domesticado Mário de Andrade parecia impor a moral do artista verdadeiro: o ser fatalizado, consciente de sua técnica expressiva e insaciável pelo conhecimento dos subterrâneos si e de sua arte.

**Notas:**

\* Marcos Antonio de Moraes – Professor Doutor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da F.F.L.C.H. – USP – e-mail: [marcosmoraes@uol.com.br](mailto:marcosmoraes@uol.com.br)

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p. 230.

<sup>2</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Op. cit., carta de 30 jun. 1944, p. 218.

<sup>3</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Op. cit., p. 231.

<sup>4</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, Edusp/IEB, 2000, p. 72.

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op.cit. Carta de Manuel Bandeira, 2 dez. 1924, p. 158; carta de Mário de Andrade, ant. 16 dez. 1924, p. 161.

<sup>6</sup> DIAZ, José-Luis. “Quelle génétique pour les correspondances?”. *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, nº 13, Paris, 1999, p. 14.

<sup>7</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op.cit., p. 84.

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de, BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Op.cit., trechos da carta de fevereiro de 1923, p. 84-5

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1987, p. 163.

<sup>10</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Op. cit, p. 5.

<sup>11</sup> ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia/Edusp, 1987, p. 167.

<sup>12</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. “Apresentação”. Em *Melhores poemas. Mário de Andrade*. São Paulo, Global, 1988, p. 10.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de. Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Introdução e notas de Pe. Lauro Palú, Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, p. 73.

<sup>14</sup> ANDRADE, Mário de. *71 cartas de Mário de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, São José, s.d., p. 88.

<sup>15</sup> ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Op. cit.. Trechos localizados nas p. 231-2

<sup>16</sup> ARANHA, Graça. *A viagem maravilhosa*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Garnier, 1929.