

## As cartas de Mário de Andrade: seu projeto estético à luz das “máscaras poéticas”

*Sumaia Haddad \**

*Fátima Cristina Dias Rocha\*\**

### RESUMO

Mário de Andrade foi uma personalidade autêntica e múltipla, um ambicioso incansável que se empenhou arduamente em projetos estéticos e éticos do credo modernista. Sua visão abrangente em relação aos problemas culturais brasileiros o fez atuar conscientemente por meio de muitas frentes de trabalho, como textos poéticos, artigos e ensaios críticos, e cartas, muitas cartas direcionadas aos amigos contemporâneos ou a quem o procurava pedindo conselhos. Levando-se em conta que algumas das propostas estéticas do poeta paulista foram intensamente debatidas e abordadas nas cartas trocadas por Mário de Andrade, como, por exemplo, as ofertadas ao poeta Carlos Drummond, destacamos, no presente artigo, alguns dos projetos estéticos marioandradianos pelo viés que os caracterizava como “máscaras poéticas”, aquelas que, de certa forma, compuseram a maioria dos seus intensos debates epistolares mantidos com o poeta mineiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade; Projetos estéticos; “Máscaras poéticas”; Cartas

### ABSTRACT

Mário de Andrade was an authentic and multiple personality, an ambitious and tireless writer who worked very hard in his aesthetic and ethical designs for the modernist creed. His comprehensive view of Brazilian cultural problems led him to act with full awareness in as many fronts as poetic texts, articles, critical essays, and letters, many letters addressed to friends or those who sought his advice. Taking into account that some of the aesthetics of the São Paulo poet's proposals were intensively discussed and addressed in the letters exchanged between him and, for example, the poet Carlos Drummond, in this article we highlight some of Mário de Andrade's aesthetic designs through what characterized them as “poetic masks”, those masks which, to some extent, made up the majority of the intense epistolary discussions he held with the Minas Gerais poet.

**KEYWORDS:** Mário de Andrade; Aesthetic designs; “Poetic masks”; Letters

---

\* Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ e Professora Substituta no Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira – CAp UERJ, Rio de Janeiro, RJ, BR, [sumaiahd@yahoo.com.br](mailto:sumaiahd@yahoo.com.br)

\*\* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e Professora no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, RJ, BR, [fanalu@terra.com.br](mailto:fanalu@terra.com.br)

## **Introdução**

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

As cartas da década de 1920, 1930 e 1940 definem Mário de Andrade no papel do intelectual brasileiro e servem tanto para discutir, em pormenores, as variadas direções estéticas da sua época, como para evidenciar os problemas pessoais e particulares do caráter do poeta. Propondo reflexões sobre a reatualização do Brasil em relação aos modelos culturais e artísticos importados da Europa ou sobre a produção de uma cultura nacional, em todo seu itinerário epistolar, Mário segue pregando o nacionalismo estético.

Levando-se em conta que algumas das propostas estéticas marioandradianas discutem temas como a criação e a função da arte, além de assuntos de ordem moral e política, temas e assuntos que foram intensamente debatidos e abordados nas cartas trocadas por Mário de Andrade – como, por exemplo, aquelas endereçadas ao poeta Carlos Drummond – destacamos, mesmo que tangencialmente, alguns de seus projetos estéticos, analisados como “máscaras poéticas”, fazendo uma leitura cruzada com a sua própria correspondência. Afinal, dentro dos escritos de Mário de Andrade, podemos encontrar a chave para o entendimento de grande parte da literatura produzida no Brasil.

### **1 As “máscaras poéticas” de Mário de Andrade**

Para Mário de Andrade, o verdadeiro artista deveria ser imbuído de um valor social que ultrapassasse os engajamentos partidários; deveria ser não somente um eterno

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

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

O país se industrializa, São Paulo e Rio passam por transformações enormes, viram metrópoles modernas, cosmopolitas, capitalistas – Mário de Andrade escreve *Paulicéia desvairada* e *Losango Cáqui* [...]. O espírito revolucionário dos anos vinte sente necessidade de conhecer o país, abandonar a orla atlântica e penetrar no interior, [...] – Mário de Andrade escreve *Clã do Jabuti*, repertório do Brasil inteiro, contato e identificação com as formas populares de cultura das nossas várias regiões. O final da década procura sintetizar as inquietudes, dar um balanço nas experiências, [...] – Mário de Andrade compõe *Remate de Males*, como síntese das direções anteriores e busca de outros rumos, balanço e fecho da primeira fase modernista. A Revolução de Trinta [...] põe em marcha um mecanismo de choques que gera a reflexão sobre a condição e o destino do homem – Mário de Andrade escreve a *Costela do Grão Cão* e *Livro azul*, mergulho denso e consistente no interior do *eu* [...]. A luta ideológica se agudiza, comunistas e fascistas se organizam, cresce o grau de consciência de classe – Mário de Andrade escreve *O Carro da Miséria*, *Lira Paulistana*, *Café*, livros políticos que revelam a visão emergente das relações de classe entre os homens no interior da sociedade (LAFETÁ, 1986, p. 14-5).

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

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

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

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

Dessa forma, sugerimos uma investigação em alguns dos projetos estéticos marioandradianos pelo viés que os caracterizava como “máscaras poéticas”, aquelas

que, de certa forma, compuseram a maioria dos intensos debates epistolares mantidos entre ele e Drummond.

## 2 O projeto das “máscaras poéticas” marioandradianas nas cartas

Muitos assuntos foram discutidos ao longo da correspondência Mário/Drummond, dentre eles a amizade, o significado da correspondência entre ambos, as miudezas da vida comum e seus percalços (indecisões profissionais, casamento ou doenças) e algumas definições políticas. Contudo, os temas centrais que teceram as linhas da escrita epistolar foram os meandros da criação artística, a gênese dos poemas dos correspondentes e a descrição dos projetos estéticos marioandradianos.

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

As solicitações da vida é que são muitas e as da minha agora muitíssimas e ... Quer saber quais são? [...] São as minhas grandes preocupações no momento. Serão desprezíveis pra qualquer idiota antiquado, aguado e simbolista. Pra mim são tão importantes como escrever um romance ou sofrer uma recusa de amor [...]. Eu sempre gostei muito de viver, de maneira que nenhuma manifestação da vida me é indiferente. Eu tanto aprecio uma boa caminhada a pé até o alto da Lapa como uma tocata de Bach e ponho tanto entusiasmo e carinho no escrever um dístico que vai figurar nas paredes dum bailarico e

morrer no lixo depois como um romance a que darei a impassível eternidade da impressão (ANDRADE, 2002, p. 46, 10/11/1924)<sup>1</sup>.

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

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

---

<sup>1</sup> Os excertos de cartas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade aqui utilizados integram a edição organizada por Lélia Coelho Frota, cuja referência bibliográfica é: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário*. Organização de Lélia Coelho Frota; Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. (Vide referências bibliográficas). A fim de melhor distinguirmos os autores – já que ambos possuem “Andrade” no nome –, utilizaremos como referência para as citações de cada poeta as nomenclaturas ANDRADE, para as cartas escritas por Mário, e DRUMMOND, para as cartas-resposta de Carlos. Para uma melhor identificação das cartas, incluiremos, nos excertos de ambos os correspondentes, o registro da data exata da escrita da missiva – ou pelo menos o ano, quando não constar a data completa – após a indicação da página do referido trecho.

entre as duas máscaras. Após anunciar ao mineiro que o livro, feito em 22, já estava no prelo, o paulista comenta com o amigo que, na introdução de *Losango*, havia afirmado que era “romântico e pau-brasil”, fato esse que insinua uma dupla coexistência de pensamento. Vejamos sua explicação para esse paradoxo tão polêmico:

No *Losango cáqui* entradinho no prelo afirmo no Prefácio que sou romântico e pau-brasil. Pau-brasil no conceito osvaldiano não sou porque divirjo de muitas ideias intrínsecas do tal mas já falei que sou, pois então sou. Romântico... acho muito mais romântico fazer da alegria um preconceito, é o mesmo Romantismo do século passado que não mudou senão a fonte de sentimento a que se aplica: pro século 19 a dor, pro século de Graça Aranha a alegria. No fundo tudo é a mesma coisa, não acha? Eu não: aceito a dor, vivo a dor e me aproveito dela com a máxima liberdade. Se isso é ser romântico, toca a banda do Fieramosca, pá pá pá pum! (ANDRADE, 2002, p. 139, 23/08/1925).

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

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

Nesse trecho de Drummond, outra obra foi citada pelo mineiro como sendo também uma escrita de Mário feita com um pensamento possivelmente diferente daquele que o paulista viria a ter na época da sua divulgação, ou seja, um ponto de vista dinâmico, que muda ao longo do tempo. Trata-se de “A escrava que não é Isaura”,

ensaio escrito entre 1922 e 1924, custeado e publicado pelo próprio autor somente em 1925. Tal texto não foi citado por João Lafetá em suas considerações sobre as máscaras do escritor paulista, mas sentimos que podemos agregá-lo a essa dinâmica da transição ou coexistência das máscaras ocorrida em determinados escritos de Mário de Andrade. A “Escrava” do poeta modernista é uma espécie de paródia do romance *A escrava Isaura* (1875), do escritor romântico Bernardo Guimarães, e possui um título – assim como o do irônico “Prefácio” que faz com que conjecturemos uma aproximação com a máscara do “trovador arlequinal” experimentada, em certo momento, por Mário. No entanto, não descartamos a face do “poeta aplicado”, uma vez que Mário, nesse ensaio inovador, se aventurou em estudos científicos para repensar a técnica da obra de arte utilizada antes na *Paulicéia*.

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

Mário, ao comentar sobre “Carnaval Carioca”, revela que colocou nesse poema um fato vivido por ele à época em que estava no Rio de Janeiro. Nesse momento, o “poeta aplicado” “transforma-se em instrumento de descoberta e interpretação da realidade do Brasil” e mostra a sua identificação com as manifestações culturais do país (LAFETÁ, 1986, p. 23):



Eu conto no meu “Carnaval carioca” um fato a que assisti em plena avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma habilidade, mesma sensibilidade mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizado, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava pra lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade (ANDRADE, 2002, p. 49-50, 10/11/1924).

Na descrição da cena que deu origem ao poema “Carnaval carioca”, Mário evidencia a Drummond sua proximidade com a vastidão e com a diversidade da nossa gente. O “poeta aplicado” se mistura ao povo, aos seus usos e costumes, e declara que é “com gente chamada baixa e ignorante [...] que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião” (ANDRADE, 2002, p. 48, 10/11/1924).

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

A visão intelectual de Mário de Andrade na posição de “poeta aplicado” se mantém durante muito tempo, ao longo de diversas cartas, pelo fato de o paulista desejar intensamente converter o colega mineiro às suas crenças modernistas, propondo-lhe um abasileiramento. Assim que Mário iniciou a convivência epistolar com Drummond, revestiu-se ainda mais dessa imagem de homem estudioso que pregava

ensinamentos artísticos, baseados no sacrifício do interesse estético da obra em prol dos valores de utilidade social brasileira, e levava sua arte à transitoriedade, à morte, assim que cumprida a ação.

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

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

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

Em outra carta de 1924, sem data específica, o paulista refere-se a “Noturno” com especial atenção, após comentar sobre a filosofia amarga e sofrida empregada nos versos de “Danças”, poema escrito naquele mesmo ano, com um “cinismo filosófico prático”. Mário compara o último ao primeiro, revelando que, apesar de ter sublimado o mau momento que vivera à época da escritura de “Danças” – “um tumor esvaziado”, segundo o poeta –, usou da mesma estratégia pragmática e cabotina em “Noturno” para firmar seu patriotismo. Nesse momento epistolar, Mário aproveita-se do discurso de poeta aplicado para envolver Drummond em seu projeto nacionalista:

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

O segundo poema, já citado, da fase “aplicada” do *Clã do Jabuti* e que apresenta as mesmas características da diversidade linguística brasileira que o “Noturno” é “O poeta come amendoim”. Escrito em 1925, três anos após a Semana de Arte Moderna, seus versos sugerem um amadurecimento linguístico em Mário, que coloca em prática sua “crença na relação imediata entre Brasil, língua e *eu*”, mostrando-se um sujeito socializado, abasileirado e “devorador dos padrões culturais europeus” (LAFETÁ, 1986, p. 27).

Mário de Andrade mostra sua dedicação ao projeto linguístico brasileiro em outras cartas endereçadas a Drummond no ano de 1925, ainda vestindo a máscara de “poeta aplicado”. No início deste ano, Mário conta a Drummond que possui muitas “modas e toadas”, fato que comprova seu interesse pela pesquisa da cultura popular. Porém, o assunto da criação de uma língua brasileira é bem discutido em carta de 23 de agosto, na qual o paulista emprega uma linguagem epistolar que remete à postura do professor dedicado a construir um novo pensamento em seu discípulo.

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

No entanto, mesmo o teórico não relacionando *Macunaíma* a nenhuma máscara específica, ele apresenta algumas observações pertinentes sobre a construção desse texto. Aponta que, embora haja uma dose grande de confiança e alegria nessa narrativa, ela já se mostra marcada por traços pessimistas. Em *Macunaíma*, o aprofundamento da

“consciência do país, que despertara em meio ao clima positivo que julga descobrir as potencialidades nacionais”, não ocorre sem que surja também uma problemática: o “herói sem nenhum caráter” chega a provar todas as máscaras, preferindo uma transmutação incessante que o leva a apresentar-se “simultaneamente com muitas caras” (LAFETÁ, 1986, p. 27). Tais ressalvas de Lafetá nos levam a sugerir a hipótese da pré-existência de uma máscara poética usada por Mário de Andrade nesse projeto; ou seja, a presença de uma máscara que venha a concentrar a busca pela “diversidade” do poeta, que quer apresentar os costumes da cultura nacional ao mesmo tempo que deseja diversificar os rumos da escrita literária. Afinal, o pensamento ideológico dos anos 30 já começa a se mostrar sob a poética marioandradiana.

João Lafetá salienta que, somente por volta de 1929, Mário de Andrade “assume de uma vez a diversidade como drama a ser vivido, e propõe de maneira direta que o problema privilegiado seja este” (LAFETÁ, 1986, p. 27). A cultura brasileira, antes tão referencial para as diferentes faces do *eu* do poeta estudioso, torna-se agora insuficiente, fazendo com que Mário busque projetar suas ideias estéticas em uma obra diversificada que sintetize as várias conquistas do seu percurso poético dos anos vinte: *Remate de males* (1930). Mário de Andrade, segundo Lafetá, se reveste da máscara da “diversidade” e “reflui para uma meditação mais interiorizada”, assumindo um tom mais responsável e sério, prenunciando “a produção madura modernista e equilibrada dos anos trinta” (1986, p. 28).

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

Na primeira carta do ano de 1927, por exemplo, Mário escreve ao amigo mineiro como um homem determinado em abafar os julgamentos críticos que recebia daqueles que consideravam sua obra de pouco valor. Nesse momento, percebemos que o poeta deseja liquidar de vez o espírito revolucionário da fase heroica que ainda pairava sobre ele, e, para tanto, coloca-se como poeta múltiplo, demonstrando sua “diversidade”. Como já acreditava que sua arte de ação tinha contribuído para o aprimoramento do

país, Mário inicia seu debate epistolar com Drummond argumentando, primeiramente, sobre a habilidade literária que possuía. Afirma, sem “humildades falsas”, que só considera que tenha mérito pelo fato de não ter feito obras “com um pouco mais de brilhação”, mas, sim, feito “ações” concretas e de extrema utilidade (ANDRADE, 2002, p. 264, 18-19/01/1927). Logo a seguir, revela sua multiplicidade literária, apresentado o seu novo projeto, *Macunaíma*, uma “ideia de romance engraçado”, filiado “aos indianistas da nossa literatura” e feito com “lendas aproveitadas com deformação” (ANDRADE, 2002, p. 266, 18-19/01/1927). A fase múltipla do poeta paulista destaca-se no discurso epistolar, mostrando a presença da máscara da “diversidade”.

Já em 1928, no ano em que publica *Macunaíma*, Mário de Andrade afirma, em uma missiva, que se sente “fatigado” pelo “tal de brasileirismo de estandarte” que ele mesmo havia iniciado e pregado intensamente (ANDRADE, 2002, p. 321, 28/02/1928). Nesse momento, a linguagem epistolar marioandradiana começa a ganhar um novo tom: a voz daquele que ensaiava um pensamento mais politizado e ideológico, envolvido pela aura revolucionária dos anos 30.

Portanto, em meados de 1929, um pouco antes de publicar *Remate de males*, o discurso epistolar marioandradiano se deixa permear por um novo tema: a política. Apesar de algumas cartas apresentarem discussões sobre peças literárias dos dois poetas e a própria divulgação de *Remate*, a temática que se sobressai é o propósito da participação político-partidária de Mário e, conseqüentemente, de Drummond. O poeta paulista, em uma carta de agosto de 1929, chega a proferir um desabafo cético ao amigo mineiro sobre sua posição em relação à situação política dominante do país, tanto do governo de então quanto dos aspirantes ao novo posto. Perplexo com o entusiasmo de Drummond pela candidatura de Getúlio Vargas à Presidência da República – afinal, o mineiro era “soldado vibrante da Aliança Liberal” –, Mário comentou que estava “numa torcida apenas simpática” pelo candidato gaúcho, pois, depois de saber dos conchavos políticos entre “governistas mineiros, gaúchos, paraibanos [...] com democráticos paulistas [...] e oposicionistas cariocas e gaúchos”, só lhe restara repugnar tal contexto político (ANDRADE, p. 356, 18/08/1929).

Segundo Silviano Santiago, no prefácio que antecede a correspondência dos referidos autores, esse debate de natureza política acontece pelo fato de ambos os missivistas se aproximarem da carreira política em virtude da profissão escolhida, a atividade de jornalista de assuntos culturais, que exigia uma aproximação maior com pequenos políticos e estadistas. No entanto, Santiago afirma que ambas as filiações

políticas ocorreram apenas no plano da “revolta e não pela ação ou pelo discurso de teor panfletário, populista e doutrinário. [...] [Os dois poetas modernistas] optam pela ação com vistas a um amplo e libertário projeto cultural para o Brasil, revestido necessariamente pela luta revolucionária na área da educação pública” (SANTIAGO, 2002, p. 27).

As observações de Silviano nos permitem aceitar que, em Mário, o homem político nunca se afastou do homem público nem do artista – aqui também consagrado por poeta sentimental, estudioso, “aplicado” – durante toda a sua vida, mesmo não existindo em Mário o propósito de participação ativa nos movimentos políticos, mas, sim, nos projetos sociais engajados para as melhorias educacionais do país. Na última carta que endereça a Drummond em 1932, o paulista, desgostoso, descreve a situação vivida por ele durante os dias de combate dos tenentistas contra São Paulo. Mário profere um discurso sob a forma de desabafo de um perdedor. Na declaração do paulista, ele expõe seu rancor e deflagra com clareza seu lado político, aplicado e sentimental:

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

Sobre o tema político e a linguagem ideológica que Mário de Andrade passará a proferir nas cartas a Drummond a partir de 1929, vale lembrarmos que, na teoria de João Lafetá sobre as *máscaras* poéticas marioandradianas, durante esse período, o poeta paulista “disfarçava-se” ainda sob a máscara da “diversidade”, permanecendo aí até a publicação de *Remate de males*, ocorrida apenas em 1930. Segundo Lafetá, o poeta modernista, depois desse livro, ficou onze anos sem publicar um volume novo de

poemas, reiniciando esse processo somente em 1941, com a antologia *Poesias* e os livros *A Costela de Grão Cão* e *Livro azul*. Apenas nesses dois últimos projetos é que o pesquisador localizará a presença de uma quarta máscara, que ele chamou “espelho sem reflexo”, pois constitui “a imagem da crise” de um poeta, ou seja, “uma procura do *eu* que é ao mesmo tempo procura do *outro*” (LAFETÁ, 1986, p. 30-1). Os poemas herméticos e amargos que constam em tais obras foram “escritos em sua maioria nos anos trinta e publicados em plena ditadura” e revelam “uma mudança radical na consciência modernista”, mas não configuram ainda um homem político, pelo viés de Lafetá, e, sim, uma “intimidade atormentada” (1986, p. 31). Nossa sugestão, entretanto, é a de que, dentro do discurso epistolar, essa máscara não é facilmente perceptível, justamente porque o período que corresponde à chamada crise existencial (ou “crise da imagem”) de Mário, no qual ele fica um ano sem escrever sequer uma carta a Drummond, seria entre os anos de 1932/1933, logo após a participação mais ativa do poeta no âmbito da política, mais precisamente na Revolução Constitucionalista irrompida em 9 de julho de 1932. O silêncio de Mário durante esse “sono de meses”, conforme salientou Drummond na carta em que tenta resgatá-lo dessa letargia momentânea, impede que a máscara do “espelho sem reflexo” seja notada com clareza na linguagem epistolar (DRUMMOND, 2002, p. 114, 23/11/1933).

Desse modo, levantamos a tese de que, durante toda a década de 1930, chegando até por volta de 1945, ano terminal do nosso poeta, dentro da linguagem epistolar, Mário se reveste, na verdade, da “máscara do poeta político”, a última proposta por João Lafetá. De acordo com o teórico, nesse período, o poeta assume uma consciência política e desenha um novo rosto para a sua poética, no qual denuncia a “exploração social” e faz uma “revisão amarga daquilo que fora cantado de modo eufórico na juventude” por meio dos seus poemas (LAFETÁ, 1986, p. 31-2). Nessa fase, Lafetá inclui três livros de sentido político: *O carro da miséria* (1946), publicação póstuma, cujos poemas foram compostos durante os incômodos produzidos na época das duas revoluções, a de 30 e a de 32; *Café* (1943), a “tragédia secular” ou “concepção melodramática em forma de ópera com três atos”, que teve suas primeiras ideias esboçadas entre 33 e 34; e *Lira paulistana* (1946), obra de espírito combativo, escrita um ano antes de Mário falecer, em 1944, mas publicada somente depois de sua morte. Tais obras possuem traços em comum, como “a expressão de uma angústia muito pessoal diante dos desmandos do mundo” (LAFETÁ, 1986, p. 32).

Essa imagem de poeta “político” sugerida por Lafetá para a poética marioandradiana também se insere em vários debates da convivência epistolar com Drummond durante os anos 1930 e 1940, sendo poucas as cartas desta época que abordam assuntos sobre a criação poética ou sobre a estilização da língua brasileira, por exemplo. Os temas que mais emergem entre eles são discussões a respeito dos afazeres corriqueiros da vida pública, que se ligavam diretamente à política vigente. Daí sugerirmos a presença de tal “máscara” em algumas cartas pertencentes a esse decênio da vida do poeta.

Em carta de 1943, após comentar sobre a dificuldade sentida na escrita poética e teatral de *Café*, devido à fase de angústia pessoal que o fazia oscilar entre entusiasmos e desesperos, Mário demonstra a Drummond uma leve insegurança na produção estética de seus poemas, e declara que jamais se vira “tão humilde e indeciso diante duma obra minha [dele]” (ANDRADE, 2002, p. 487, 03/03/1943).

Em junho de 1944, mais de um ano depois dos comentários feitos sobre *Café*, Mário de Andrade escreve a Drummond uma carta em que comenta o processo criativo da *Lira paulistana*. Nessa época, o poeta, já cinquentenário, afirma que está numa “fase nova e combativa do espírito”, vivendo um “estado-de-poesia mais legitimável”, conduzindo sua produção lírica à objetividade, isto é, à consciência da luta de classes e seus descaminhos, cujas ressonâncias ecoam no seu interior (ANDRADE, 2002, p. 505, 30/06/1944).

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

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

Sobre essa tensão intelectual de Mário de Andrade, a ebulição sentida em 1944 e que chega até 1945, no ano de sua morte, parece-nos que ocorre um retorno no tempo,



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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com efeito, houve muitos Mários de Andrade, “trezentos e cinquenta” que se revelavam aos poucos no espaço da criação, sob diferentes linguagens e tons de discurso, surgindo nos estudos do poeta, do músico, do crítico literário e do homem que escrevia cartas. Ao se mostrar para seu correspondente nas cartas, Mário de Andrade buscava intensificar seu discurso epistolar com uma linguagem múltipla, que variava de acordo com a época em que estava vivendo e se construía junto com seu pensamento, conforme sua intenção. O poeta paulista usava a carta para divulgar seus projetos estéticos, fazendo com que surgissem nas suas preleções perfis diferentes, revestidos por “máscaras poéticas”, de acordo com os projetos estéticos – e, por vezes, éticos e políticos – que idealizava naquele momento.

Assim, Mário se apresentava para Drummond com, pelo menos, quatro máscaras: a do poeta sentimental e dissonante, a do intelectual aplicado, a do artista preocupado com a diversidade brasileira e a do poeta político. Por meio dessas “máscaras poéticas”, Mário de Andrade se mostrou ao colega itabirano com seus “trezentos e cinquenta” Mários, comprovando, para nosso trabalho, sua capacidade de desdobrar-se em muitos papéis.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. In: *Carlos & Mário. FROTA, Lélia Coelho (Org.). Correspondências entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem Te Vi Produções Literárias, 2002.*

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

\_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito crítico).*

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

SANTIAGO, Silviano. *Suas cartas, nossas cartas. (Prefácio). In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. Carlos & Mário. FROTA, Lélia Coelho (Org.). Correspondências entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem Te Vi Produções Literárias, 2002.*

*Data de submissão: 09/08/2015*

*Data de aprovação: 05/10/2015*