



ASPECTOS DA PEDAGOGIA MODERNISTA DE MÁRIO DE ANDRADE NA CORRESPONDÊNCIA COM A VANGUARDA ARGENTINA

SANTANA, Erorci Ferreira¹

RESUMO: O multifário escritor Mário de Andrade produziu, ao longo de sua vida literária, uma correspondência ativa monumental, dirigida a correspondentes intra e além-fronteiras brasileiras. Essa epistolografia, na qual o correspondente declara como *modus operandi* o “orgulho de jamais aconselhar”, insere-se como ferramenta de dupla valia. Tanto serve ao projeto de construção crítica da escrita modernista, por meio de um necessário intercâmbio de ideias, quanto à defesa pedagógica de suas bases estéticas demolitórias e antropofágicas, diferenciadas do cânon literário de matriz europeia. Neste ensaio, comento a circulação de ideias sobre a arte poética entre modernistas brasileiros e vanguardistas hispano-americanos e, nesta esteira, destaco por amostragem e análise, em seu contexto de produção e fundamentos pedagógico-doutrinários, o *ethos* discursivo de uma pequena parcela do acervo epistolográfico integrado pelas cartas do poeta paulista e de seus interlocutores, a saber: a correspondência com o escritor argentino Luis Emilio Soto, trocada na década de 30 do século passado.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; epistolografia; circulação cultural; pedagogia modernista; intercâmbio poético

TRAZOS DE LA PEDAGOGÍA MODERNISTA DE MÁRIO DE ANDRADE EN LA CORRESPONDENCIA CON LA VANGUARDIA ARGENTINA

RESÚMEN: El polifacético autor Mário de Andrade produjo, al largo de su vida literaria, una correspondencia activa monumental, dirigida a epistológrafos brasileños y extranjeros. Esa escrita epistolar, en la cual el epistológrafo declara como *modus operandi* el “orgulho de jamais aconselhar”, se inscribe como herramienta de doble valor. Tanto sirve al proyecto de desarrollo crítico de la escrita

¹ Mestre em estudos literários sobre a poética do riso pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Endereço eletrônico: eroci55@gmail.com

vanguardista brasileira, por meio de um necessário intercâmbio de ideias, como a defesa pedagógica de suas bases estéticas demolidoras e antropofágicas, diferenciadas do cânon literário de matriz europeia. Em este ensaio, comento a circulação de ideias sobre o arte poética entre vanguardistas brasileiros e hispano-americanos e, nesta senda, destaco e analizo, em seu contexto de produção e fundamentos pedagógico-doutrinários, o *ethos* discursivo de uma pequena parcela do acervo epistolar integrado por cartas do poeta paulista e de seus interlocutores, a qual é aquela trocada com o autor argentino Luis Emilio Soto, na década de 30 do século passado.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; escrita epistolar; circulação cultural; pedagogia modernista; intercâmbio poético.

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento das bases da construção de um sistema literário canônico brasileiro, integrado por autores e obras e sua contrapartida crítica, aqui entendida como a instância do leitor, o diálogo com autores da produção hispano-americana tem sido um desafio permanente². E em que pese o esforço dos precursores e continuadores desse diálogo, o intercâmbio de ideias e informações relacionadas ao acontecimento literário ainda está, na contemporaneidade, bem abaixo de um nível razoável para uma crítica dos liames inevitáveis ou partilhas de elementos comuns das culturas dessas ainda jovens nações latino-americanas, integradas pelo Brasil e 19 países falantes da língua espanhola. O empreendimento pioneiro desse intercâmbio foi realizado pelo educador e crítico literário José Veríssimo, que estudou obras de autores do início do século XX, assinalando-se uma crítica acerba ao elogio dos influxos das escolas simbolista e decadentista francesas, feita pelo argentino Manuel Ugarte (1875-1951) na antologia *La joven literatura hispano-americana*, publicada em Paris pela editora Armand Colin, em 1906.

O crítico literário uruguaio Emir Rodríguez Monegal, em *Mário de Andrade/Borges*, fez um levantamento das aproximações mais produtivas entre escritores brasileiros e hispano-americanos no contexto do modernismo, num quadro histórico-cultural que define como

² Assinalo, desde logo, o esforço considerável empreendido pelo poeta cearense Floriano Martins, entre 2001 e 2010, para reunir o máximo possível de informações sobre a poesia hispano-americana, no projeto editorial virtual *Banda Hispânica* (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHportal.htm>). O acervo contém ensaios, resenhas, declarações, entrevistas, dados biobibliográficos e poemas de autores de distintas gerações e tendências, inclusive inéditos.



“Irmãos separados pelo idioma e por estarem culturalmente de costas, com os olhos fixos no horizonte das velhas metrópoles: culturas paralelas que quase não se tocam. Essa é a marca indelével do colonialismo”. (MONEGAL, 1978, p. 13)³. Ele cita o diálogo havido entre o poeta Manuel Bandeira (então professor de literatura hispano-americana na Universidade Federal do Rio de Janeiro) e o escritor e diplomata mexicano Alfonso Reyes, na década de 40. Sem referências formais, Monegal também comenta “a fecunda interação da poesia e da poética”, uma troca mais recente, entre os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari com o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, na década de 70.

O campo das comunicações entre brasileiros e hispano-americanos no início da década de 20 registra ainda a aproximação feita por Monteiro Lobato, ainda que o autor do *Sítio do pica-pau amarelo*, com inclinação um tanto preconceituosa, proclamasse não falar espanhol, “língua que ele achava engraçada e pitoresca”. A professora Angela das Neves (2011), em um artigo publicado no jornal virtual eletrônico *Lince*, dá conta desse esforço de compreensão mútua e intercâmbio de ideias, materializada em correspondência regular e em onze crônicas sobre a literatura hispano-americana, publicadas na *Revista do Brasil*, então sob a direção de Lobato, entre 1920 e 1924. De acordo com a articulista, Lobato “manteve contato direto com escritores como os argentinos Manuel Gálvez e Benito Lynch, o chileno Eduardo Barrios e os uruguaios Horacio Quiroga (com quem se correspondeu esparsamente, entre 1921 e 1927) e Vicente Salaverri, entre outros”.

Já no que tange à sistematização da história da literatura hispano-americano, com análises de escritores, de escolas literárias e de períodos de tempo, além do trabalho de Bandeira, registra-se a obra *Capítulos de literatura hispano-americana*, do então professor da Universidade do Rio Grande do Sul João-Francisco Ferreira, publicada em 1959, e *História da literatura hispano-americana*, de Bella Jozef, publicada em 1971.

Antes do diálogo mais diplomático que operacional entre Bandeira e Reyes, e do esforço pessoal do poeta e professor brasileiro para a compreensão do sistema literário hispano-americano, evidenciado na escrita de *Literatura Hispano-Americana* (Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960), Mário de Andrade (doravante, MA) tinha iniciado a pesquisa e o exame crítico de obras e autores referenciais dessa produção artístico literária no cenário da vanguarda,

³ Um dos sinais mais evidentes desse afastamento histórico assinalado pelo crítico é a diferença de nomenclatura para o mesmo fenômeno cronológico de ruptura com o velho cânon formal europeu, chamada pelos brasileiros “modernismo” e pelos argentinos “vanguarda” ou “ultraísmo”, segundo manifesto de Jorge Luis Borges.

destacadamente os chilenos Vicente Huidobro (1893–1948) e os argentinos reunidos em torno das revistas *Martín Fierro* e *Proa*.

Na obra *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*, Raúl Antelo assinala a influência das ideias estéticas de Huidobro – a quem se atribui o “criacionismo”, um termo derivado dos princípios de uma poética de superação da natureza, formulada no texto programático “La création pure”, publicado na revista francesa *L'Esprit Nouveau* em abril de 1921, da qual MA foi ávido leitor – na poética do escritor paulista. De acordo com Antelo, o “papa do modernismo” aproveitou as ideias de Huidobro na elaboração de sua poética do desvairismo, anunciada no “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada*, que veio a lume em 1921. Os princípios dessa poética foram reelaborados na obra *A escrava que não é Isaura*, de 1923. E aqui, para a compreensão de sua complexa e ambiciosa feição estética, mas principalmente da razão de ter achado tanta ressonância no espírito inovador de MA, convém reproduzir uma definição do poema criacionista, feita por Huidobro:

É um poema em que cada parte que o constitui e todo o conjunto mostra um feito novo, independente do mundo exterior, desligado de qualquer outra realidade que não seja a própria, pois toma seu lugar no mundo como um fenômeno singular, separado e diferente dos demais fenômenos. E não é belo porque lembre qualquer coisa, não é belo porque nos recorde coisas já vistas belas por si mesmas, nem porque descreva coisas belas que podemos chegar a ver. É belo em si e não admite termos de comparação. (HUIDOBRO, apud ANTELO, 1986, p. 12)

Toda a pesquisa estética do autor de *Macunaíma* nessa fase do modernismo converge para um único desiderato: o abrasileiramento da arte brasileira, repetido quase como um mantra em um projeto pedagógico-doutrinário realizado intrafronteiras. A base dessa ação de difusão das premissas estéticas da nova arte em formação, liberta do velho cânon europeu, está sobejamente registrada em manifestos, revistas e, principalmente, na copiosa epistolografia desse artista da palavra e pesquisador multifário. Liberada ao público em 1995, cinquenta anos após a sua morte⁴, em obediência à disposição testamentária, a leitura dessas cartas vem

⁴ A correspondência (passiva, em sua maior parte) de Mário de Andrade, catalogada sob a coordenação da professora Telê Ancona Lopez, acha-se armazenada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

confirmando um prognóstico feito pelo crítico literário Antonio Candido (1946): “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”.

O fervor da recepção vaticinado por Antonio Candido já é uma marca textual permanente do espírito de amizade e camaradagem induzido pela ação fraterna e solidária exigida por MA, à frente mesmo da inteligência crítica objetiva em torno de ideias sobre poética, que é o objeto principal dessa escrita epistolográfica. Em meio a esse vasto acervo, registra-se um conjunto de 109 cartas da correspondência passiva com diversos autores da vanguarda argentina no período entre 1925 e 1944. Parte dessa correspondência específica, mais precisamente aquela trocada com o argentino Luis Emilio Soto (LES), entre os anos de 1926 e 1927, acha-se reproduzida no ensaio *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas Argentinos*, organização, introdução e notas de Patrícia Artundo, tradução de Gênese Andrade. Ao final deste ensaio, comentarei traços formais de três dessas cartas à luz da teoria geral do gênero epistolar.

O sentido da aproximação de autores hispano-americanos e a pesquisa de seus pressupostos estéticos pela leitura de livros e revistas e pelo debate travado no suporte epistolográfico, no contexto dos desafios a serem superados pelos modernistas para a construção de uma nova poética, foi identificado por Antelo na obra supracitada:

[...] ao tentar construir um discurso poético e crítico, que situasse a literatura brasileira no contexto da cultura latino-americana, opera um corte metodológico em relação à tradição defensora da especificidade local. Procura, então, as formas mais adequadas de inserção dessa produção nos moldes de um conhecimento que, sendo universal, consiga dar conta das particularidades históricas. (ANTELO, 1986, p. 154)

Nesta perspectiva do embate entre o universal e o contingente, situa-se a busca de ressonância das ideias de MA no pensamento e na práxis dos autores da vanguarda hispano-americana. No horizonte que move esse interesse pela pesquisa, acha-se a essência comum que torna brasileiros e hispano-americanos semelhantes como cidadãos de países marcados pela “oposição entre um mundo central de cultura urbana e áreas subalternas e periféricas, onde predomina um universo cultural rural e popular”. Antelo, o autor desta análise, enumera os fatores históricos dessa essência comum que legitima a comparação e o enfoque da literatura



brasileira como parte da latino-americana. Na base dos problemas históricos comuns que essa consciência crítica apresenta a luso-brasileiros e hispano-americanos, estão “a colonização ibérica, o mercantilismo e o anti-industrialismo agrarista, a impossibilidade de revoluções nacionais burguesas em áreas coloniais e a dependência cada vez mais estreita em relação aos centros do poder do imperialismo”. (ANTELO, 1986, p. 157).

O desafio que se impunha a MA na década de 20 do século passado, como arauto e principal articulador do programa modernista, foi sintetizado por Antelo em termos de contraste e reação no cenário de culturas opostas em movimento, decorrendo desse processo dialético uma necessidade de correção “e o anseio dos intelectuais de liderar a luta libertária, bem como de dinamizar a construção da nacionalidade”. Essa reação a uma contradição histórica no campo artístico, que é a tônica da vanguarda no início do século XX, não é nova. Ela expressa mais uma das refregas seculares marcada pela oposição entre o velho e o novo a partir do renascentismo e também, mais uma vez, afirma o valor da autenticidade da arte como elemento estruturante na construção da cultura nacional. Esta é justamente uma das inquietações manifestadas por MA como artista de seu tempo, na carta escrita em 1923 a Sergio Milliet: “A luta é talvez mais áspera ainda, pois nos falta o que os franceses têm de sobra: público universal; mas é uma luta por ideias, por uma necessidade... Por uma ilusão? Que importa!”. (DUARTE, 1985, p. 291).

O processo de aproximação em busca de sintonia entre modernistas brasileiros e vanguardistas argentinos por meio do intercâmbio de livros, revistas e cartas, viria revelar não poucas contradições entre consciência crítica e práxis artística. Uma explicação plausível dos paradoxos dessa nova poética é que ela nascia de experiências individuais de artistas instruídos na cultura das elites detentoras do poder hegemônico. É o caso do criacionismo postulado pelo chileno Vicente Huidobro, defensor de uma arte sem paralelo na natureza, talvez uma reedição da torre de marfim parnasiana; do ultraísmo defendido por Jorge Luis Borges, centrado em uma estética estática do material, contaminado pelo autoritarismo das elites; do ensaio de um romance moderno rural, *Don Segundo Sombra*, do argentino Ricardo Güiraldes, que a comovida sensibilidade do *patrón* transforma o gaúcho e sua solidão pampiana em ícone de um passado nostálgico que refoge aos impasses e contradições do presente. Caso ainda mais grave é a, muitas vezes, belíssima poética de *Xaimaca*, do mesmo Güiraldes, que um execrável procedimento estetizante, na esteira do naturalismo, busca acentuar traços reputados bestializantes no homem colonizado afro-americano. Intrafronteiras, a práxis literária desse

período também não esconde sua vocação aristocrática, um fator que, em última análise, sempre será barreira intransponível na busca de conciliação ou harmonização das múltiplas e diversas vozes e práticas culturais no seio de uma nação.

ASPECTOS DA PEDAGOGIA MODERNISTA

A escrita epistolográfica movediça de MA serve, em grande parte, às particularidades de seu projeto pedagógico, voltado principalmente para os artistas neófitos, “os moços”, iniciado nos anos 20 e empreendido até a véspera do último dia de sua vida, quando tombou fulminado por um infarto do miocárdio, em sua cama, no andar superior do sobrado da Rua Lopes Chaves, sob o olhar atônito e impotente de sua parceira de jornadas musicais, Oneyda Alvarenga, e outros três assistentes. Esta é a ideia central da análise empreendida pelo professor Marcos Antonio de Moraes em *Orgulho de jamais aconselhar – A epistolografia de Mário de Andrade*. Esse estudioso situa o início dessa cruzada epistolar e sintetiza seus balizamentos estéticos:

O projeto epistolar de caráter didático surge, efetivamente, em novembro de 1924, com amadurecimento de primeira formulação sobre o “nacionalismo”. Para Mário, a determinação da identidade brasileira passava pela caracterização de um projeto artístico que tencionava avaliar criticamente as ideias importadas, buscar as raízes culturais e, a partir disso, encontrar a projeção de um núcleo diferenciador civilizatório “no concerto das nações”. A universalidade por meio do traço que “singulariza e individualiza” o Brasil transforma-se em bordão, em artigos e cartas de Mário de Andrade. (MORAES, 2007, p. 135).

A expressão “projeto pedagógico”, no campo artístico, parece indicar, à primeira vista, a ação educativa derivada de um sistema pronto e acabado. Diante desse sistema previamente pensado e formulado, só restaria ao seu mentor ou a seus adeptos a tarefa publicística de divulgação de suas bases e de sua função intra e além-fronteiras de uma determinada cultura nacional. Entretanto, o que se entende como o projeto modernista capitaneado por MA é aquele “camino que se hace al caminar”, que serviria a qualquer trajetória do fazer humano, na feliz expressão poético-filosófica do poeta espanhol Antonio Machado. Neste sentido, a legenda dá



conta do caráter sempre aberto e dinâmico das trilhas conducentes ao horizonte de expectativas humanas.

Essa pedagogia de princípios estéticos, então, desenvolve-se ao mesmo tempo que se constrói, porque é do debate de seus interagentes nacionais e internacionais que vai sofrendo redirecionamentos e reformulações. No início da década de 20, a única certeza desse projeto pedagógico é a da necessidade de abrasileiramento da arte dos brasileiros, de inventar e fazer “vibrar um canto novo sobre os telhados do mundo”, empregando aqui a metáfora de um dos versos de Walt Whitman. Essa primeira e insuficiente convicção evidencia-se no combate aos renitentes influxos formais da cultura francesa no próprio quintal dos modernistas, isto é, nos primeiros poemas de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Milliet e nas obras pictóricas de Tarsila do Amaral, obras cuja substância oscilante é denunciada à lide modernista por MA.

A natureza cambiante da pedagogia modernista no início da década de 20 é um reflexo do próprio caráter de seu principal articulador: “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta,/ As sensações renascem de si mesmas sem repouso,/ Ôh espelhos, oh ! Pirineus ! Ôh caiçaras !/ Si um deus morrer irei no Piauí buscar outro!”. A fragmentação arlequina autoenunciada nestes versos integrantes da epígrafe ao livro *Remate de males* – que tanto refletem um posicionamento diante da sociedade estratificada quanto expressam uma consciência dilacerada (ANTELO, 1986, p. 16) – é, sobretudo, uma alegoria da potência humana para reinventar-se enquanto refunda o mito e a cultura. Ela aponta para o irresistível caráter inacabado da alma humana e da morte não como fim da vida, mas como renovação dela.

Uma vez situado MA como artista e intelectual multifário, não sujeito aos caprichos de si e rebelde às ordens da natureza, tentemos entender o eixo de suas ações. Elas parecem derivar, primeiro, da certeza de agonizar a cultura artística brasileira em uma encruzilhada. A cultura contaminada pelo elemento exógeno europeu é o deus que precisa morrer. O Piauí é o símbolo de uma reserva endógena possível, berço para recriar e ninar um novo rebento da cultura, essencialmente brasileiro. O sentido coletivo da cruzada do artista e intelectual é ainda a intuição de que não chegou sozinho a essa convicção da necessidade da morte como ritual do renascimento, da recusa às velhas e desgastadas formas literárias como expressão artística. Entre os alvos demolitórios, v.g., estão o estilo sovado dos metros e das rimas na poesia e a estrutura batida do romance monológico burguês em suas fórmulas romântica e realista, cujas vozes de personagens, embridadas, enfeixam-se na consciência una de seus autores-criadores, de tal modo que, nesse monologismo de formas objetificadas e concludentes, assinalado por

Bakhtin ao analisar a forma dialógica e a novidade da polifonia narrativa nas obras de Dostoiévski, “toda a criação ideológica é concebida e percebida como a possível expressão de uma consciência, de um espírito”. (BAKHTIN, 2015: p. 91)

Impõe-se ao artista crítico, ainda, outra recusa premente: a das bases insidiosas do manifesto futurista, que antes servira como pedra de toque do movimento, mas agora incomodava como um agulhão pela constatação de seu caráter abstrato e generalizante. De acordo com a dogmática teoria de Marinetti, a expressão lírica devia nascer da velocidade cidadina, da energia em movimento e do culto ao perigo. No âmbito da linguagem, o manifesto trazia um receituário inadmissível para MA, justamente por contrapor-se à liberdade formal, a saber: a destruição da sintaxe tradicional, a abolição do adjetivo e do advérbio e o uso do verbo apenas no infinitivo.

O fato deflagrador da recusa de MA às bases de criação poética propostas por Marinetti foi a publicação do artigo “Meu poeta futurista”, assinado por Oswald de Andrade e publicado no *Correio Paulistano* em 27 de maio de 1921. Foi a primeira crítica aos poemas então inéditos de *Paulicéia desvairada*, cujo “Prefácio interessantíssimo” é considerado um marco do ideário modernista.

A justificação desse movimento de emancipação e autonomia está nas vozes mais ativas do modernismo, expressas na imprensa jornalística, nas revistas e nas cartas. As contribuições jornalísticas mais expressivas provêm de Menotti Del Picchia, no *Correio Paulistano*, e de Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio*. Embora viesse a adquirir fama de passadista mais tarde por sua produção poética, Menotti publicaria, em 24 de janeiro de 1921, esta palavra de ordem conduzida pela retórica da fase de combate modernista: “É preciso reagir. É preciso esfacelarem-se os velhos e rancidos moldes literários, reformarem-se a técnica, arejar-se o pensamento surrado no eterno uso das mesmas imagens. A vida não pára e a arte é vida. Mostremos que no Brasil não somos (...) um montão inerte e inútil de cadáveres”.

A práxis do projeto pedagógico conduzido por MA em sua epistolografia, analisada por Moraes sob o prisma de objeto inacabado, tanto tem de esforço de arregimentação, de difusão doutrinária quanto de articulação e reformulação de suas bases estéticas. Dada essa natureza em progresso, seu articulador precisa construir uma estratégia de posicionamento diante de cada um dos interlocutores exponenciais da “avanguarda”, aqui e além-fronteiras, uma retórica que lhe permita fazer aproximações, interações e contratos acerca das premissas

de natureza política e estética. Creio que é desse jogo que deriva a estratégia da enunciação de si, uma marca ostensiva da epistolografia mariodeandradiana, que será comentada adiante.

A ENUNCIÇÃO DE SI COMO UMA ESTRATÉGIA DA EPISTOLOGRAFIA DE MÁRIO DE ANDRADE

As variadas estratégias do jogo da enunciação de si nas cartas escritas por MA, conforme o interlocutor, foram analisadas por Moraes no capítulo “Auto-retrato, *mise em scènes*”. Para o entendimento da função desse procedimento na escrita epistolográfica, o autor vale-se do ensaio “A escrita de si”, de Michel Foucault. De acordo com o teórico francês, as cartas propiciam “uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. Moraes afirma que esse espelho voltado para a instância subjetiva e para a alteridade foi explorado ao máximo por MA na realização de seu projeto epistolar, “explorando não apenas o veio autobiográfico, olhando para si próprio, mas oferecendo-se como (fantasmática) presença corpórea” (MORAES, 2007, p. 95), o que significaria uma maneira de eliminar distâncias. De fato, essa autorreferenciação na epistolografia de MA é constante, mas repele toda exibição egótica. Sua função é de convite à invasão da subjetividade, uma estratégia de coalescência fraterna lastreada numa tentativa de desnudamento das máscaras do sujeito ou conquista de uma desejada “naturalidade”. Isto porque “A preocupação de Mário recai sempre na exigência de uma necessária “sinceridade” na escrita epistolar”. (MORAES, 2007, p. 73). Mas ela também tem a função de construção da ilusão de presença, outro recurso textual vezeiro nas cartas escritas por MA, conforme comentários de Moraes:

[...] a recorrente encenação de presença do eu epistolar em suas cartas sugere menos um recurso estilístico que a proposição de uma estratégia, cujos objetivos (ou intenções) poderiam ser hoje mais bem compreendidos. Mostrar-se ao outro, recriar o entorno da escrita e imprimir torneios específicos da oralidade fundamentam algo que, na epistolografia mariodeandradiana, poderia chamar-se de “ilusão de presença” que tanto indicaria um movimento de aproximação do interlocutor como um recurso linguístico de sedução intelectual. (MORAES, 2007, p. 93)



Na epistolografia de MA, a enunciação de si oscila entre o orgulho e a humildade, uma combinação que, no artista, mais parece ter de verdade que fingimento. Aqui, não se perde de vista a advertência teórica da cautela diante da encenação de si, feita por Geneviève Haroche-Bouzinac no ensaio *Escritas epistolares*, segundo a qual ela tanto dissimula quanto revela: “A sinceridade do epistológrafo não passa de um mito no qual alguns têm acreditado”. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 14). Justamente porque permite a expressão do paradoxo de uma alma essencialmente ambígua, sem a qual não é possível ingressar no território da poética, a enunciação de si feita por MA comporta boa margem daquele fingimento “sincero” que é um estandarte da poética de Fernando Pessoa. Mário finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente. Pode-se afirmar que essa sinceridade fingida de MA está inserida na seriedade de uma poética epistolar conduzida por um elevado senso de responsabilidade ética no trato com seus pares. Nesse sentido, transcrevo Moraes:

Segundo Antonio Candido, para Mário, escrever cartas era “tarefa de tanta responsabilidade moral e literária quando escrever poemas ou estudos”, atividade que ele cumpria com dedicação e regularidade *sui generis*, como quem professa a “religião da correspondência” – expressão de grande força, em um país sem tradição de grandes carteadores. (MORAES, 2007, p. 64)

De todo modo, mais produtivo que entender o que a enunciação de si feita por MA em suas cartas tem de verdade ou de mentira é entender sua função como dispositivo textual. Nessa escrita epistolar específica, o procedimento opera pela redução da imagem de potência para permitir uma melhor aceitação ou rendição do interlocutor ausente. O *ethos* nesses enunciados de uma escrita incisiva, que “reveste-se de aparente humildade tentando solapar o ato narcísico” (MORAES, 2007, p. 217), vem de encontro ao exercício temático de sua fraternidade universal, “variante de socialismo utópico” (ANTELO, 1986, p. 15), “anseio do escritor de ‘se sentir junto com os homens em geral’” (MORAES, 2007, p. 56).

Tanto na produção poética quanto na epistolografia, essa construção subjetiva de uma imagem ideal, limpa de vícios de caráter, é ditada por uma intenção de enfeixamento e absorção da alteridade e do mundo. Ela não seria um movimento isolado de uma poética particular, mas se inscreveria naquilo que Antelo define como “uma épica da consciência e da subjetividade” (ANTELO, 1986, p. 16), os cantos ao homem moderno, também presentes nas poéticas de Vicente Huidobro (*Altazor*) e Walt Whitman (*The leaves of grass*), que seriam os antecedentes

imediatos do *Canto general* de Pablo Neruda. Nesse sentido, o próprio MA reconhece, em *A escrava que não é Isaura*: “o homem contemporâneo é um ser multiplicado”. (ANDRADE, 1972, p. 266).

UMA REDE DE AFETOS

A ideia de um “estilo epistolar” parece estar ligada a duas funções histórico-culturais da escrita epistolográfica. A primeira dessas funções é aquela que firmou uma tradição da epistolografia como gênero literário. Nesse sentido, Brigitte Diaz, na obra *O gênero epistolar ou o pensamento nômade – Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*, reproduz comentário de Marc Fumaroli, extraído do ensaio “Genèse de l’epistolographie classique”, no qual o estudioso do tema constata “a eminência extraordinária do gênero epistolar na literatura humanista [...] em continuidade direta com a tradição medieval, que tinha transformado a carta, com o sermão, em um dos gêneros maiores em prosa”. (DIAZ, 2016, p.14). Nessa nova vertente da carta com função literária, viria firmar-se a noção do gênero como “espelho da alma”, uma escrita epistolar que repudia em sua essência a eloquência acadêmica derivada de uma tradição oratória. Nessa epistolografia, avulta uma palavra essencialmente humana, expressão de bons sentimentos e belos pensamentos. Uma de suas produções em série mais expressivas foi a escrita epistolar empreendida no século XVII por Madame de Sevigné, reputada “padroeira do gênero”.

A outra – e menos estudada – função do estilo epistolar nasce de uma necessidade de comunicação para o debate e difusão de ideias no contexto de um determinado movimento artístico ou científico. Ganham fama internacional, por exemplo, as cartas do debate sobre temas da psicanálise entre Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. No campo artístico literário, tem grande relevância a correspondência entre escritores da vanguarda, e um de seus paradigmas é, sem dúvida, a monumental epistolografia de MA.

A enunciação de si nessas cartas, um procedimento integrado à rede de afetos como marca essencial da epistolografia mariodeandradiana, confirma o caráter heterogêneo da epistolografia, modulado a partir do século XVIII. Com essa mudança de registro, sai-se do domínio da comunicação sobre os fatos dinâmicos da esfera artística e ingressa-se na esfera reflexiva do comportamento subjetivo, da construção epistolar da máscara social ou da tentativa de autodesvendamento de seus véus. A enunciação de si epistolar é um espelho inclinado à



própria contemplação do autor e também do interlocutor ausente: “Eis a carta remetida para a singularidade do eu que se desnuda nela; eis a carta novamente deixando o território da literatura para reencontrar, dessa vez, o do testemunho.” (DIAZ, 2016, p. 51).

A construção da rede de afetos é a espinha dorsal da epistolografia mariodeandradiana, uma estratégia que tem na humilde enunciação de si e no respeito à autonomia do interlocutor suas principais ferramentas. Sem abdicar de sua função pedagógica e de uma pragmática de debate em torno de ideias estéticas, a rede de afetos é um ponto de inflexão que se abre como desdobramento da personalidade assumidamente lírica do carteador MA, portador de uma sensibilidade que antepunha a comoção como uma reverberação do ato vital, e a vida como beneficiária de toda volição estética. “Arte é um elemento de vida, não de sobrevivência”, esse o bordão que será repetido por MA em diversos ensaios e cartas (MORAES, 2007, p. 18).

Essa partilha de sentimentos, entre a inteligência e o coração, ou a repartição contínua de “um saber situado para além da erudição, pois inserido no âmbito da “vida” (MORAES, 2007, p. 35) tem algo de apostolar, sem dúvida, mas não de messiânico. No território da escrita epistolográfica de MA, a única verdade é a busca de uma palavra o mais sincera e chã possível, que mais reivindica lições do que transmissão de conhecimentos. E é justamente esse caráter de contrato de iguais que nivela os correspondentes – embora ninguém, exceto um despeitado Oswald de Andrade, negue a vocação de “mestre” de MA – que perpetua na escrita epistolar a cadeia de relações fundada nos princípios da lealdade, da admiração, do respeito mútuo e da aliança fraterna. Nesse ponto, não é demais dizer que essa vasta correspondência, por sua singularidade enquanto atualização de gênero epistolar, forma um sistema de pensamento que segue desafiando os estudiosos a apreenderem suas regras internas e seu alcance como ferramenta de criação de um ideário estético.

A VERTENTE DISTINTA DA CORRESPONDÊNCIA COM OS VANGUARDISTAS ARGENTINOS

Na obra *Correspondência Mário de Andrade & Escritores/Artistas argentinos*, Patrícia Maria Artundo comenta o intercâmbio entre MA e os escritores argentinos no período de 1925-1944. A organizadora reproduz o relato de MA em artigo publicado n’*A Manhã* em 1926, que dá conta do início dessa troca epistolar, após a visita diplomática de uma dupla de escritores da vanguarda argentina aos modernistas de São Paulo: “Duma feita estouraram pela minha casa

adentro o Luis Emilio Soto, publicista apertando o assunto pela garganta, e o Juan Vignale poeta por sinal que gentilíssimo. Me abriram a porta da Argentina boa”. (ARTUNDO, 2004, p. 9)

Na introdução à análise que faz desse tráfico epistolar, Patrícia Artundo assevera que Soto e Vignale “foram os encarregados de mostrar ao brasileiro o rico panorama da renovação literária que ocorria na Argentina.” (ARTUNDO, 2004, p. 20). De fato, nas cartas escritas por Luís Emilio Soto a MA, há informações e juízos críticos sobre autores e obras suficientes como guia das leituras que MA realizaria, na medida em que ia recebendo as obras enviadas por empenho de Soto. O resultado dessas leituras foi um panorama crítico da vida literária argentina publicado em uma série de quatro artigos no *Diário Nacional*, entre abril e maio de 1928.

A correspondência de MA com Luis Emilio Soto, reproduzida por Artundo tem, naturalmente, uma função diversa daquela empreendida pelo escritor paulista intrafronteiras, marcada por seu caráter acentuadamente pedagógico. Sua função é o confronto internacional de programas literários, a verificação de seus pontos de confluência⁵ e de seus distanciamentos, a variedade de possíveis respostas culturais nacionais ao desafio de construção da autonomia em face do repertório formal saturado e inadequado do cânon europeu. Tem, portanto, uma inafastável função diplomática e, por esta razão, pouco há, nessa epistolografia diferenciada, do traço pedagógico da epistolografia empreendida intrafronteiras. Nela, o Mário “mestre” cede lugar ao aprendiz na relação de intercâmbio de ideias estéticas e comunicação dos fatos da vida literária de parte a parte que se estabelece entre pares.

Entretanto, essa epistolografia diferenciada da vertente pedagógica, observe-se, reproduz aquele mesmo *ethos* de solidariedade e fraternidade, que já é uma marca do gênero epistolar estabelecido por Mario de Andrade. Na interpretação de Moraes, “essa pródiga entrega intelectual, particularizada pelo desejo de aproximação, a ideia de repartição continuada de si mesmo”, que se abre para a expressão da subjetividade.

Qualquer estudo mais extenso dos conjuntos epistolográficos ativos ou passivos do legado de MA há de ser objeto de tese por sua novidade, sob o risco da escamoteação de suas particularidades formais. A única pretensão deste ensaio, portanto, é suscitar a curiosidade do leitor acadêmico para o estudo da função histórica e dos elementos formais que conduziram o entendimento da epistolografia como um cadinho de gêneros literários e tentar apreender alguns

⁵ Nessa mesma vertente de busca de pontos de confluência de uma “psicologia nacional”, andou a análise crítica das obras que dão conta do criolismo nacional de Jorge Luis Borges. Exemplo dessa aproximação comparatista foi a tradução do ensaio de Borges, “Quejas de todo criollo”, cuja versão parcial, “Queixas de todo criolo”, foi feita e publicada por Mário de Andrade no *Diário Nacional* de São Paulo, em 1928. (ANTELO, 1986, p. 46).

dos traços formais da atualização do gênero empreendida por MA. É, sobretudo, um convite para acercar-se desse verdadeiro monumento artístico humanista que é a epistolografia desse “mestre” e dos estudos empreendidos até agora sobre ele, na atualidade das indagações sobre a função da arte e o papel do artista, a serviço do homem no mundo da tecnologia industrial capitalista, como queria o escritor paulista.

No âmbito estreito deste ensaio, tomo como objeto de estudo, com finalidade demonstrativa, apenas três cartas entre aquelas trocadas entre MA e os argentinos em 1926, a saber: as cartas de número 4 e 6, integrantes da correspondência passiva, escritas por Luis Emilio Soto (LES) entre junho e setembro de 1926, e a carta de número 11, integrante da correspondência ativa, escrita por Mário de Andrade (MA), em 29 de dezembro de 1927.

Numa tentativa de captura dos traços formais genéricos da epistolografia enquanto gênero literário, Haroche-Bouzinac assinala, entre outros, a preeminência de uma reserva de temas ou caderno de especificações que “constitui o objeto ao qual Philippe Hamon chama de ‘pacto de comunicação mais ou menos implícito’ ” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 19). De fato esse traço formal é verificável na superfície das cartas trocadas entre Mário e o argentino.

É possível extrair tanto do nível da linguagem dessas cartas a chamada *reserva de temas* ou *caderno de especificações*, uma categoria que também pode ser entendida, no caso específico dessa correspondência, como uma agenda comum e de mão dupla. Trata-se da incursão no momento presente da oficina cultural coletiva que se desenvolvia tanto no Brasil quanto na Argentina naquele momento. Tendo em mira essa agenda comum de sobreposição de princípios estéticos, o objetivo dos epistológrafos tanto é revelar a dimensão e os contornos dos projetos coletivos aos quais estão integrados quanto conhecer e assimilar os fundamentos dos projetos e das obras estrangeiras. Nesse sentido, verifica-se de parte a parte um panvanguardismo ou pan-modernismo, entendido como um movimento de expansão de premissas estéticas além-fronteiras e a consciência do primado de uma cultura não autóctone, mas com pontos de convergência entre os dois países, aos quais se apresentam problemas comuns a serem superados para a construção de uma nova proposta artística em solo sul-americano. É o que assevera Patrício Artundo na introdução à análise desse tráfico epistolar, iniciada após a visita que os argentinos Luis Emilio Soto e Pedro Juan Vignale fizeram a MA, já reconhecido como porta-voz do grupo modernista paulista, em fevereiro de 1926: “Como sua correspondência revela, eles foram os encarregados de mostrar ao brasileiro o rico panorama da renovação literária que ocorria na Argentina.” (ARTUNDO, 2004, p. 20).

A correspondência e outras ações de aproximação e crítica é que permitiram a MA estabelecer uma correlação entre o programa modernista brasileiro e o vanguardista argentino e distinguir o caráter e o *modus operandi* de uns e outros artistas, como escreveu em seus estudos sobre a literatura modernista argentina, em uma sensível radiografia intelectual:

Nós, mais inquietos mais ingênuos e mais inventivos. Os argentinos mais confiantes mais firmes, menos individualistas. Porém, todos dentro do mesmo turtuveio entre a atração e influência européia e uma fatalidade nacional certa mas sem nitidez ainda, quase miragem, por ser baseada no futuro. (ARTUNDO, 2004, p. 28).

O estudo de premissas estéticas gerais e de obras representativas desse movimento artístico-cultural (literatura, pintura e música) está marcado por um permanente e implacável juízo crítico, que tanto se move para elevar determinadas obras e autores a um panteão canônico quanto para rebaixar e relativizar determinados artistas ou obras reputadas “passadistas”, que estariam contaminadas por elementos formais que a nova ordem se esforçava por superar.

É assim que uma das marcas desse novo ideário estético na Argentina – a ressignificação da cultura e do universo dos valores gaúchos, mobilizada nas obras *El cencerro de cristal* e *Don Segundo Sombra*, ambas de Ricardo Güiraldes – é prontamente identificada no horizonte das aspirações desse grupo de escritores argentinos, apesar da contracorrente estetizante dos simbolistas. Essa admiração efusiva está manifesta nesse trecho da carta número 4, de LES a MA (ARTUNDO, 2004, p. 112):

Em separado, envio-lhe *El Cencerro de Cristal* de Ricardo Güiraldes. Ricardo é realmente um “caso sério” como dizem aí. Em 1915 publicou o referido livro, cheio de antecipações luminosas como o Sr. poderá ver, audaz e elegante e foi mister o transcurso de 10 anos para que o entendessem... Os simbolistas de então, longe de suspeitar do novo aporte e da atitude lírica que esse livro incorporava entre nós, rodaram-no do mais respeitoso silêncio e continuaram cantando o fauno e a flauta de Pã.

Deste excerto, infere-se que, tanto lá como aqui, desenvolvia-se a oposição histórica entre séries artísticas, a renitência dos “passadistas”, identificada pela oposição antitética continuidade/ruptura ou tradição/renovação. Nesse sentido, a carta é o lugar privilegiado para



a construção do *ethos* de solidariedade, identificação de problemas comuns e formação de alianças de combate.

Essa constatação funcional do território epistolar aponta para o outro traço formal referido por Haroche-Bouzinac, que é a presença de um protocolo retórico, não exclusivo da epistolografia, mas da estrutura dialógica em geral, quando está em jogo um embate humano qualquer. Não por acaso, então, o sistematizador literário por excelência do dialogismo⁶, Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski, escolheu o gênero epistolar para a composição de seu romance de estreia, *Gente Pobre*.

A própria explicitação doutrinária do projeto pedagógico inserido no ideário modernista, empreendida por MA intrafronteiras como uma “estratégia persuasiva nos domínios da epistolografia”, quando “a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico” (MORAES, 2003, p. 58), exige a retórica da sedução e do convencimento. Esse o procedimento de MA ao alertar o poeta pernambucano Joaquim Inojosa para o verdadeiro caráter da literatura modernista contra os simulacros dos passadistas (p. 62) ou de promover uma guinada na escolha dos motes pictóricos de Anita Malfatti (p. 65).

Entretanto, essa retórica é modulada de outra maneira e com outra finalidade na correspondência entre MA e LES. Nessas cartas, o comentário frequente sobre empreendimentos editoriais dá conta de uma rede permanente de difusão do livro entre pares e amigos, que pode ser entendida como contribuição significativa para a sobrevida ou para a fama dos autores daquelas obras.

Se essa retórica opera para convencer sobre juízos estéticos de valor, ela também assume uma função permanente de justificação do silêncio em hiatos temporais intoleráveis, de mútuo estímulo e incitação à continuidade do diálogo, na razão direta da superação da distância e da precariedade dos meios de comunicação, mercê da necessidade de urgência da atualização dos acontecimentos no cenário artístico-literário. Assim, o início da carta de número 4, de LES a MA, que pede escusas pelo longo e injustificável silêncio, pressupõe a cobrança antecedente de MA de uma prática epistolar mais assídua: “Acredite, meu estimado Mário, que não o esqueci nem um só momento e que fui postergando esta carta até achar oportunidade propícia para despachar a meu gosto”. (p. 111). Mais adiante, na mesma carta, LES faz mais uma vez

⁶ De acordo com o teórico russo Mikhail Bakhtin, trata-se do mecanismo linguístico estruturante da polifonia narrativa, por meio do qual interagem as vozes oriundas de consciências plenivalentes, tanto do autor-criador quanto das personagens.



remissão à incitação de MA à eloquência: “O Sr. fala do meu silêncio, da minha conversa dosada. Que tinha que dizer eu, aprendiz aplicado por todo mérito, diante do Sr., *causer* admirável, paradoxista de lei e robusto professor de energia?”

O protocolo retórico acentua-se em princípio por seu caráter diplomático encomiástico, até o ponto em que ela, essa retórica do convencimento de motivos particulares e de busca de cumplicidade, conquista um grau de intimidade suficiente ao ponto de os interlocutores tornarem-se confessionais e tratarem abertamente de vicissitudes da esfera privada. Exemplo dessa transição é a confissão de incidentes pessoais e da disposição de ânimo de parte a parte, como a referência a uma fratura do braço de MA em uma das cartas, e a confissão de reveses sofridos por LES em sua pretensão de ingresso no serviço diplomático de seu país, na carta de número 6, iniciada com estas palavras infortunadas: “Ratificando o que já lhe disse em alguma carta, asseguro-lhe que pisar terra argentina e começar uma maré de reveses, foi uma coisa só. Sim, meu amigo; desde que vim as coisas me foram mal. Refiro-me a assuntos de caráter privado.”

A remissão pode ser assinalada como traço relevante para o entendimento dos diálogos epistolares. Até aqui, embora ausente a correspondência ativa que antecede essa correspondência passiva de MA, suas linhas composicionais são recuperadas com frequência em sede de contestação ou réplica. Tomando como ponto de partida a correspondência passiva, é possível medir e recuperar pelas remissões de LES as facetas do interlocutor ausente, MA. Nesse caso, não parece tão árdua a compreensão da fala deflagradora da réplica epistolar mencionada pela teórica: “Quase sempre incompleto, o diálogo em geral limita-se a uma fala isolada e o leitor limita-se a adivinhar as inflexões da outra voz a partir da carta conservada [...]” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 23).

O nível confessional revelado nas cartas abre o terceiro traço formal aqui estudado – particular e não universal, eletivo e não essencial, identificado por Diaz na teoria da epistolografia praticada a partir do século XVII –, que é a enunciação de si. Já comentada como procedimento meridiano na epistolografia de MA, ela é verificável de parte a parte no *corpus* em análise. Em MA, o procedimento da enunciação de si opera pelo rebaixamento da potência artístico-intelectual, como exercício situado entre o orgulho e a humildade, e funciona como estratégia de aproximação e sedução do interlocutor:

Não pense, Soto, que tiro a mínima vaidade das minhas obras. Se você me permite uma manifestação sincera de orgulho nesta intimidade entre amigos:

eu estou muito acima das minhas obras. Pelo menos até agora. Não quero dizer com isso que acredite em qualquer valor literário meu. Lhe garanto que não acredito. (MA a LES, carta nº 11)

No que concerne ao tema da vaidade literária, não se perde de vista que a afirmação de MA na carta entra em contradição direta com outra de suas manifestações mais contundentes, expressa no “Prefácio interessantíssimo”: “Todo escritor acredita na valia do que escreve./ Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também.” (ANDRADE, p. 22).

A enunciação de si feita por Luis Emílio Soto, por outro lado, traz para a escrita epistolar o tema da complexa relação de dependência de muitos autores desse tempo em relação aos detentores do poder público para a subsistência material. No caso de Soto, ele presta contas de frustradas gestões para a conquista de um cargo diplomático:

O estado pouco favorável de minhas coisas, ainda sem resolver apesar de minhas audiências com o Presidente e gestões anexas, não me permite dedicar-me plenamente ao afazer literário cujas atividades rejeitam outras preocupações. Mal escrevo algum artigo de encomenda e isso por impulso. Os afãs que me produziu a feliz chancelaria a que aspiro com suas mil voltas, visitas, antessalas etc. etc., me desanimaram apesar de mim, ao ver a impermeabilidade de espírito da casta governante e da sordidez sem limites do mundinho político. Definitivamente política e intelectuais são termos inconciliáveis ou talvez antagônicos. (LES a MA, carta nº 4)

O que a correspondência entre LES e MA revela, afinal, é a mútua afirmação de linhas mestras e convergentes de um projeto pedagógico vanguardista/modernista, porque não enfeixado nas mãos exclusivas do autor brasileiro. É como se essas cartas dessem conta do processo de composição de uma mesma pintura, na qual cada um dos artistas envolvidos na produção agregasse uma nova pincelada ou nuance. É a grande tela que representa a vanguarda – ou, no dizer abrazeirado de MA, “avanguarda” – latino-americana de uma nova estética ou conjunto de poéticas que operam na busca da conciliação da tradição com a novidade ou mesmo de tentativa de rupturas mais radicais pala mão de alguns artistas. São matizes nacionais de um mesmo continente que luta pela construção e ascensão de uma arte com marcas culturais autênticas. E esse debate extrafronteiras, felizmente, não se revela pela dissensão, mas pela expressão de respeito mútuo, de solidariedade, fraternidade e afeto; expressão de uma

Jangada | ano 10, nr. 19, jan/Jun, 2022 | ISSN 2317-4722

fraternidade com traços cosmopolitas, porque a expressão artística, se deve ser universal e não se circunscrever à ilusão de uma pátria, sendo essencialmente humana, nunca pode abster-se de uma convocação moral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: *Obra imatura*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. In: *Pauliceia desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo: Martins, 1972.

ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. Brasília: Hucitec/INL/Fundação Nacional Pró-memória, 1986.

ARTUNDO, Patrícia Maria. *Correspondência Mário de Andrade & escritores/artistas argentinos* (Organização, introdução e notas: Patrícia Artundo. Trad.: Gênese Andrade). São Paulo: Edusp, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CANDIDO, Antonio. Mário de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, v. CVI, n. 106, p. 69, jan.-fev. 1946. (Edição fac-similar. Departamento do Patrimônio Histórico, São Paulo, 198, 1990).

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade – Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX* (Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira). São Paulo: Edusp, 2016.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, PMSP, 1985.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Tradução Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

MONEGAL, Emir. R. *Mário de Andrade/Borges – Um diálogo dos anos 20*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MORAIS, Marcos Antonio de. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. In: *Revista Gragoatá*. Niterói, n. 15, 2003, p. 55-67.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar – A epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 2007.

NEVES, Angela das. Monteiro Lobato e a Literatura Hispano-americana. *Jornal O Lince*. Aparecida, SP. Disponível em <<http://www.jornalolince.com.br/2011/arquivos/letras-monteirolobatoliteraturahispanoamericana-edicao040.pdf>>. Acesso em 14, agosto, 21.