



Nas entranhas da invenção

Projeto recupera trajeto da criação de Mário de Andrade

CARLOS HAAG

4isso corria o mês de abril. Peguei um resto de caderno em branco, e na letrinha penteada dos calmos começos de livro comecei escrevendo. Mas logo a letra ficou afobada, rapidíssima, ilegível para os outros, frases parando no meio com ortografias mágicas em que tanto eu botava um ípsilon na palavra ‘caderno’, como um hífen em ‘jardim’, eu escrevia com fogo. Tudo vinha dócil, pressentido com ardor apaixonado, numa adoração de mim, da minha possível inteligência, como poucas vezes me tenho gozado assim tão fácil nesta vida”, descreveu Mário de Andrade (1893-1945) sobre seu processo criativo. Como seria igualmente fácil a vida dos pesquisadores envolvidos em recriar esse processo hoje se houvesse mais textos como esse, tão explícito sobre o labor da gestação de um livro. Daí a importância do projeto temático sediado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), *Estudo do processo de criação de Mário de Andrade nos manuscritos de seu arquivo, em sua correspondência, em sua marginália e em suas leituras*, apoiado pela FAPESP, coordenado pela professora Telê Ancona Lopez. “O que se pretende é descobrir como se deu toda a organização de uma invenção em busca do processo criativo. O IEB centraliza a maior parte dos dossiês de folhos deixados pelo escritor. A partir de todo esse material vai ser possível recuperar o trajeto de uma criação”, explica a pesquisadora.

O objeto de estudo são 102 manuscritos em posse do IEB-USP e a classificação será di-

vulgada em um banco de dados, um catálogo analítico (catálogo *raisonné*) dos manuscritos literários e um índice dos títulos de todas as áreas, acompanhado de uma cronologia da criação e da publicação. “A novidade do catálogo é que se tenta montar o trajeto de criação. Os pesquisadores vão poder examinar o manuscrito no fac-símile e vão contar com a trajetória montada no dossiê, bem como com as notas de pesquisa que justificavam os caminhos tomados na organização e todas as outras informações encontradas”, avisa Telê. “Será um celeiro de pesquisas.” A classificação, no catálogo e no índice, prolonga-se na produção de cópias em fac-símile escaneadas e na microfilmagem de todos os folhos, como um recurso extra para salvaguardar os documentos do uso pelos pesquisadores. Tudo virá em detalhes: dimensão do papel usado, que tipo de caneta foi empregado na escrita do poema ou na correção de um texto, a cor etc. “Há mesmo o caso interessante do poema em que as dobras feitas mostram que Mário andou com ele no bolso, indicando que o mostrou para outras pessoas, que estava preocupado com sua escrita e assim por diante, um mistério que pode ser resolvido pelo pesquisador interessado em crítica genética e na vivência do documento. Esse tipo de análise também nos permite datar documentos por meio da comparação da filigrana do papel etc.”, afirma Telê. Outro resultado do projeto é a parceria com a editora Agir, que está publicando a obra completa de Mário de Andrade a partir de edições

feitas pela equipe do temático e que já resultaram em novas versões de *Amar, verbo intransitivo*, *Macunaíma*, *Obra imatura*, *Os contos de Belazarte*, entre outros, e que vai trazer, em maio, na nova edição de *Poesias completas* uma série de poemas inéditos de Mário, que o escritor havia pensado em publicar, mas descartou na versão final.

Mário era um constante revisor de si mesmo em suas obras, sempre ocupado em dar uma última mão de tinta em seus escritos e deixando um espaço para mais um retoque futuro. Assim, o seu imenso arquivo pessoal de fólios deixados para a posteridade, reveladores de uma criação sempre em movimento, nunca terminada, zelosamente guardada. “O escritor, um arquivista de si mesmo, identificou e separou conjuntos documentais no fundo que compôs durante sua vida, armazenando-os em uma estante e uma grande cômoda na sua casa à rua Lopes Chaves, em São Paulo. Na série *Manuscritos Mário de Andrade*, os documentos do processo criativo abrigam trajetos a serem decodificados nos dossiês de inéditos, os maiores e mais ricos montados pelo escritor em envelopes verdes e pastas de cartolina, estas por sua vez reaproveitadas, como nos conta a sobreposição de cabeçalhos rabiscados”, conta Telê. “Itinerários são decodificados ou estabelecidos por via da análise e interpretação sujeita a percalços e enganos. Esse trabalho, na realidade, deve sempre se lembrar que os dossiês não integram materialmente o processo criativo, tanto o do artista das letras e das artes como o do ensaísta nas ciências humanas. A criação ultrapassa dossiê, arquivo e, sobretudo, a própria materialidade, ao jogar, neste último ponto, com a psique do escritor.” Daí o trabalho da equipe em cruzar um manuscrito com outras fontes do arquivo como cartas (o IEB-USP concentra a maior coleção de correspondência ativa e passiva do autor de *Macunaíma*), entrevistas, outros manuscritos, marginália de livros, enfim, tudo o que possa iluminar

a leitura de uma dada obra e esclarecer o trajeto criativo de Mário, fazendo então da biblioteca do escritor o seu *locus creationis*, o espaço criativo por excelência, o caldeirão onde colocará os ingredientes capazes de gerar a mistura “ideal”, por mais efêmera que seja.

Um conceito importante na criação de Mário são os “exemplares de trabalho”, como eram apelidados os manuscritos de textos impressos de livros ou periódicos em que ele cristalizava novas versões das obras ao colocar suas rasuras criativas com tinta preta ou a grafite, lápis vermelho ou azul. Os exemplares de trabalho juntam-se a notas, versões, planos etc. nos dossiês que os conservam. Após enviar para a editora o texto escrito e receber de volta as provas, o escritor se punha a rabiscar nos seus exemplares de trabalho as modificações que desejava. “Crítico austero do próprio labor, Mário, nos exemplares de trabalho, assume sua pena de Sísifo até o final da sua vida. Em 1944, na capa de um *Macunaíma* da reedição Martins daquele ano, em cujos cadernos nem sequer passou a espátula, anota apressado, fechando parênteses que não abriu: ‘Exemplar corrigido para servir a futuras reedições/M.’”, diz a pesquisadora. Ao mesmo tempo, o esforço com os exemplares de trabalho nem sempre era passado adiante. “É curioso perceber que ao poupar os exemplares de trabalho, passando a limpo as rasuras em outra cópia do livro, esta endereçada ao prelo, o copista Mário, que assim age interessado talvez no confronto com o texto na nova edição, cochila ou cumpre com displicência a tarefa. O cotejo das rasuras nos exemplares de trabalho de *Amar, verbo intransitivo* e *Macunaíma* com os respectivos textos na segunda edição aponta a ausência de certas reformulações”, observa Telê.

Nesse ponto é possível perceber a noção assumida por Mário em sua criação da rasura, não como correção (salvo nos casos em que a gramática ou a coerência são feridas), e sim como nova possibilidade descoberta durante o processo criativo, acima da noção pragmática de certo ou errado,

Mário, nos exemplares de trabalho, assume a pena de Sísifo até o final da sua vida

Gabinete de trabalho de Mário na rua Lopes Chaves, São Paulo, outubro de 1945



ARQUIVO SPHAN (SÃO PAULO); FOTO DE GERMANO GRAESER

em especial em projetos literários como os dele que têm o movimento e a inacabilidade como traços essenciais. Nesses casos, o exemplar de trabalho aparece como manuscrito de obra, dono de uma tipografia e uma dinâmica em todas as áreas de atuação de um polígrafo como o autor de *Macunaima*. Um exemplo notável é novamente *Amar, verbo intransitivo*, criado e recriado entre 1927 e 1944 por Mário e fruto de sua correspondência e amizade com Pio Lourenço Correa, o tio Pio, em verdade um primo e amigo com quem manteve intensa troca de cartas entre 1917 e 1945. As rasuras no exemplar de trabalho do livro, lançado na fase heroica do modernismo, mostram um escritor menos afoito na sua defesa do freudismo e do cientificismo e mais flexível em aceitar as sugestões do tio Pio

em coisas como o emprego do “pra” que o amigo prefere na sua forma “para”. Na página de rosto do exemplar rasurado escreve: “A edição deverá obedecer à ortografia oficial brasileira... do momento” com a mesma tinta em que corrige o “intransitivo”, agora grafado com “s” e não com “z”. Assim a segunda fase da criação toda acontece nesse exemplar rasurado e acontece entre 1942 e 1943 com Mário já um nome conceituado nas letras brasileiras. “Vem um amigo para revermos as provas do futuro *Amar, verbo intransitivo*, que sai bem remodelado. Vamos ver se melhora um bocado”, escreve ao crítico Álvaro Lins em 1944, mostrando a importância da correspondência mais uma vez na consolidação do entendimento da trajetória da sua criação, assim como fora com o tio Pio.

“As cartas são o espaço onde ele encontra o entendimento de processos, caminhos, escolhas, algo como um diário de produção de Mário. Ao mesmo tempo, ao contar algo dele, ele suscita no outro uma reação: é um *work in progress*. Não se trata de uma obra fechada, mas há espaço para o outro que dialoga com ele dar palpites, intervir no processo criativo de Mário”, explica Marcos Antonio de Moraes, do IEB-USP, coordenador associado do temático, responsável pela correspondência do autor de *Macunaima*. “Está claro que certas palavras, certos vocativos, por mais que me psicanalise, não consigo descobrir donde vieram. Mas vibram como palavras, são expressões-palavras que me parecem sugestivas e por isso deixei elas assim mesmo”, escreveu Mário em carta a Carlos Lacerda. “Ele

reconhece que não sabe por que fez isso ou aquilo, mas o desejo de conhecer o mecanismo de criação impõe-se ao escritor, ao recusar a ideia do processo criativo domesticado. Mário parece impor a moral do artista verdadeiro: o ser fatalizado, consciente de sua técnica expressiva e insaciável pelo conhecimento dos subterrâneos de si e sua arte ou, como escreve a Drummond, ‘Faz uns dois anos ou pouco mais que eu me apaixonei pelo fenômeno da criação estética’”, explica o pesquisador. O diálogo mais intenso inicia-se com Bandeira e depois transfere-se para Drummond quando a conversa com o primeiro sobre os mistérios da criação parece estar se esgotando. “Principiei dando atenção mais cuidadosa aos meus processos de criação. Não pra modificar coisa nenhuma, não por conhecer a menor insinceridade nos meus processos de criação, mas para verificá-los”, escreveu ainda para Lacerda.

“Localiza-se na correspondência de Mário uma constelação de depoimentos que permitem ao estudioso da crítica genética acompanhar o tortuoso processo de produção de um texto em suas diversas etapas”, nota Marcos. Ao mesmo tempo, continua o pesquisador, Mário atuou diretamente sobre o processo de criação de artistas como Di Cavalcanti, Brecheret, Mignone, Guarnieri, Anita Malfatti, Cícero Dias, entre outros. “Ele e os artistas plantam no terreno da carta a expressão essencial de seu trabalho, desenhos como expressão lúdica e esboços de obras em processo ou concluídas, desejando compartilhar o trabalho de invenção e, ao mesmo tempo, aspirando a eventuais sugestões do amigo que muitas vezes atuou como crítico de arte na imprensa. A carta torna-se território da criação e o processo de autoria se esfacela na criação a quatro mãos na troca de experiências, versos, ideias etc. Isso é totalmente moderno e o instrumento são as cartas”, diz Marcos.

Mas, polígrafo exemplar, o arquivo de Mário também guarda a sua paixão pela música com partituras anotadas, cartas a compositores, textos sobre crítica musical, entre outros manus-

critos que revelam seus diálogos com compositores e, mais importante, a sua coautoria, verdadeira parceria em obras musicais como a ópera *Malazarte* e a inacabada *Café*, em que sua participação não se restringiu ao libreto, mas também se refletiu na construção musical. “Da mesma forma em que há um espaço ocupado pela escrita literária, há um Mário que se ocupa da escrita musical, o Mário musicólogo que além de pensar versos pensa a música e quer o desenvolvimento de uma estética nacional”, observa Flávia Toni, do IEB-USP, coordenadora adjunta do temático responsável pelos manuscritos musicais. Além da coautoria nos grandes projetos musicais de compositores como Camargo Guarnieri ou Mignone, Mário também expressou sua criação por meio da música. “Há uma partitura em que se pode ver o desenho do que seria a *Pequena história da música* e em outra há um poema inédito composto após ele ler a música para piano. Existem três músicas, tentativas tímidas, de composições populares, compostas por Mário, mas podem existir outras”, diz Flávia.

É nas cartas, porém, que o escritor inspira os amigos a criar. Numa delas, conta a pesquisadora, arranja uma forma bastante peculiar de “arrancar” de Villa-Lobos as *Cirandas* “de caso pensado, sabendo que ia dar certo”, usando como argumento um compositor chileno, Humberto Allende, compositor das *Doze Tonadas*, melodias populares para piano, feitas para serem tocadas por alunos.

“Sei que isso é bem elementar para você e nem ousaria pedir algo assim para um compositor da sua estatura, mas nem imagino quem no Brasil, além do nosso grande Villa, seria capaz de compor algo no estilo do Allende.” O peixe musical morde a isca e em breve saem as *Cirandas* nos moldes desejados por Mário, cujo nacionalismo, na contramão do de Villa, preconizava melodias mais folclóricas, como as das *Cirandas*, algo que era difícil de se arrancar do compositor carioca. O diálogo era mui-

to mais fluido com o paulista Camargo Guarnieri, músico favorito de Mário, com quem gostava de ouvir discos em sua casa e de quem foi um interlocutor privilegiado. *Pedro Malazarte*, como já se disse, teve, na sua concepção, para além do libreto, a coautoria de Mário e, agora, graças às pesquisas do temático, feitas por Flávia, descobriu-se o aprofundamento dessa parceria em duas melodias inéditas colhidas pelo escritor em 1927, em sua primeira viagem pelo país, e ofertadas ao músico (que as guardou em seu arquivo nos originais de Mário) e as usou na ópera.

“Também há muitas análises de quase todas as óperas de Carlos Gomes, o que mostra uma vontade não apenas de atuar sobre o seu presente, mas também de tentar entender o passado, acompanhar a criação da ópera no Brasil”, fala Flávia. Para a pesquisadora, Mário parecia repetir, na música, a mesma busca feita em meados dos anos 1920, quando da escrita de *Gramatiquinha da fala brasileira*. “Ele pretendia dar conta do passado ao futuro musical brasileiro, construir um dia uma ‘gramática’ da construção musical brasileira, ou seja, usar determinadas construções sonoras para criar música, da mesma forma que se usavam palavras para criar versos.” O temático vai igualmente recuperar um diálogo perdido nas cartas. Sempre que recebia cartas com informações para o seu *Dicionário de música*, nos anos 1930, o escritor colocava a correspondência na seção de manuscritos em vez de na de cartas, já que essas entravam no processo de criação. Agora esse fluxo será restabelecido.

Por fim, a marginália dos livros como manuscrito. “O que se percebe é um diálogo, já que leitura anotada, um movimento na pesquisa do artista que se desenrola em consonância com suas obsessões, subentende crítica, seleção e assimilação. A marginália em Mário é seara e celeiro convivendo paralelos ou fundidos nos arquivos da criação”, analisa Telê. “As notas marginais autógrafas fazem parte do percurso do universo da criação de outros textos e, na medida em que se enquadram no

percurso da escritura, duplicam a natureza documental do livro. Assim, ao texto impresso da biblioteca soma-se o manuscrito. Transformando ou selecionando, nas margens, a matéria do autor, tecendo comentários em uma leitura crítica lateral, o escritor promove uma coexistência de discursos. Esse diálogo exhibe o texto nascente que se defronta com uma criação no estágio final, isto é, o livro alheio oferecido ao público.” A marginália pode funcionar, no caso do escritor como matriz implícita, quando se depara com um livro de anotações autógrafas, mas que, ainda assim, se sabe que influenciou o trabalho de Mário, como, por exemplo, *Les villes tentaculaires précédées de Les campagnes hallucinées*, de Emile Verhaeren, matriz confessada em cartas não apenas do título, mas do conteúdo de *Paulicéia desvairada*.

Tudo isso não passaria de mera investigação fria e impessoal se não servisse ao autor e a seus leitores. Para tanto há a bela história de *Os contos de Belazarte*, que revela a necessidade de acompanhar a criação sempre em movimento de Mário, nunca terminada com seus muitos e infintos exemplares de trabalho. Em 1968, em plena ditadura militar, Valentim Faccioli, estudante de direito e revisor de uma editora, viu um livrinho cor de vinho calçando a mesa em que trabalhava. Ao pegá-lo viu que era um boneco de *Belazarte* (que, entre outros contos, trazia “O besouro e a rosa”) cheio de anotações feitas a lápis que julgou feitas pelo autor. Preso, perdeu o emprego e abandonou a universidade. Anos mais tarde, já professor da USP, resolveu entregar o livrinho para o IEB-USP, que, agora se sabe, é um documento importantíssimo, um exemplar de trabalho com anotações de Mário de Andrade. Para felicidade do escritor, as correções chegaram em tempo. ■

Mário em foto de
1932: corrigindo suas
obras sempre

MÁRIO, 1932/FOTO DE GILDA DE MORAES ROCHA

