



UNICAMP

TAMENY ROMÃO

**RETRATOS DE MÁRIO DE ANDRADE:
catálogo da iconografia dedicada ao escritor.**

Volume: 01

**Campinas
2013**



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

TAMENY ROMÃO

**RETRATOS DE MÁRIO DE ANDRADE:
catálogo da iconografia dedicada ao escritor.**

Volume:01

PROF^o ORIENTADOR JORGE SIDNEY COLI JUNIOR

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção de título de mestra em História, na Área de Concentração em História da Arte.

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE/DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA TAMENY ROMÃO, E ORIENTADA PELO PROF.DR JORGE SIDNEY COLI JUNIOR.
CPG, 10/04/2013**

Campinas

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

R666r Romão, Tameny, 1986-
Retratos de Mário de Andrade: catálogo da
iconografia dedicada ao escritor / Tameny Romão. - -
Campinas, SP : [s. n.], 2013.
2 v.

Orientador: Jorge Sidney Coli Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 – Retratos.
2. Modernismo (Arte). 3. Escritores brasileiros – Retratos.
I. Coli, Jorge, 1947- II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Portraits of Mário de Andrade: catalog of iconography
dedicated to the writer

Palavras-chave em inglês:

Mário de Andrade, 1893-1945 – Portraits
Modernism (Art)

Brazilian authors - Portraits

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Junior [Orientador]

Silvana Barbosa Rubino

Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez

Data da defesa: 10-04-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em dez de abril de 2013, considerou a candidata Tameny Romão aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior

Handwritten signature of Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior on a horizontal line.

Profª. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Handwritten signature of Profª. Dra. Silvana Barbosa Rubino on a horizontal line.

Profª. Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez

Handwritten signature of Profª. Dra. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez on a horizontal line.

Profª. Dra. Eliane Moura da Silva

A horizontal line for the signature of Profª. Dra. Eliane Moura da Silva.

Profª. Dra. Olgária Chain Féres Matos

A horizontal line for the signature of Profª. Dra. Olgária Chain Féres Matos.

AGRADECIMENTOS

Devo os meus sinceros agradecimentos ao meu orientador, o professor Jorge Coli, por abraçar o meu projeto, por confiar no meu trabalho e pelas direções valorosas dadas a pesquisa.

Agradeço também à professora Silvana Rubino pelas contribuições na qualificação e na defesa e por sempre se mostrar prestativa. À professora Telê Ancona Lopez, por aceitar participar da banca, por me apresentar à equipe do IEB, facilitar o acesso ao material na instituição e pelas indicações e preocupação com a pesquisa.

Lembro aqui o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, seu corpo de funcionários e professores que auxiliaram a minha formação e a minha caminhada nesta universidade.

Presto meus agradecimentos aos órgãos que me concederam o uso das imagens e da documentação apresentadas, e às pessoas que me atenderam. No IEB, aos técnicos e a supervisora da Coleção de Artes Plásticas, Bianca Dettino, e no arquivo, à Mônica, Gabriela Giacomini de Almeida e Elisabete Marin Ribas.

Do Centro Cultural São Paulo, agradeço aos profissionais Vera Toledo Pisa e Aurélio do Nascimento e da Biblioteca Municipal Mário de Andrade à Aline Barbosa. Do Museu Lasar Segall, às pesquisadoras Pierina Camargo e Rosa Esteves, à Miranda Araújo e a Vera d'Horda Beccari pelo carinho com que me recebeu.

Sou grata pela ajuda de Paulo Mauro Meyer de Aquino, responsável pelo Acervo Warchavchik, de Juliana Rodrigues Alves do Acervo-Artístico Cultural, de João de Pontes Junior do Museu da Cidade de São Paulo, de Noelia Coutinho do Projeto Portinari, dos funcionários do CEDAE e SIARQ da UNICAMP e da Fundação Biblioteca Nacional.

Muito obrigada ao professor Antonio Candido de Mello e Souza pela atenção e pela gentileza de me mostrar o exemplar da obra de Lasar Segall de sua coleção particular.

Gostaria de agradecer aos meus amigos, em especial Paula Falqueto, Larissa Carvalho, Isabel Hargrave, Fernando Morato, Aline Zouvi, Aline Moreira, e a toda minha família: meus avós, Laura, Antônio e Norozira, meus tios, Carlos, Patrícia, Kátia e Marcos, meus pais, Tânia e José Ângelo, a minha irmã, Thaiz, e aos meus queridos leitores, Kátia Silene Zorthea e Antônio Leandro Barros.

Resumo

Apresentamos neste trabalho uma compilação dos retratos do escritor Mário de Andrade, feitos desde seus primeiros anos de vida até a contemporaneidade. Estas imagens que acompanham por vezes a obra do polígrafo e estudos sobre ele exercem o papel de acrescentar sentidos a tais publicações. A pluralidade formal e substancial dos retratos justifica esta produção que direcionou com um olhar cuidadoso sobre eles, por nós, dividida em duas partes: catálogo e texto analítico. Nesta tarefa definimos três eixos principais, abordando a relação de Mário de Andrade com seus retratistas e com sua própria imagem, além de esclarecimentos técnicos sobre a reunião do material. É importante salientar que as duas seções estão interligadas, sendo o conteúdo textual uma extensão de especificidades das obras do catálogo, seleção guiada pelos resultados da pesquisa.

Palavras-chave: Retratos – Mário de Andrade – Modernismo – Escritores Brasileiros.

Abstract

We present in this work a compilation of pictures of the writer Mário de Andrade, made from his early life up to contemporary times. These images, that sometimes accompany the work of the polygraph and studies about him, have the role to add senses to such publications. The formal and substantial plurality of the pictures justifies the production with a careful look at them that we divided into two parts: the analytical text and the catalogue. In this task we set out three main principles, approaching the Mário de Andrade's relationship with his portraitists and with his own image, in addition to technical clarification on the meeting of the material. It is important to stress that the two sections are connected, being the textual content specifics a catalog's works extension, selecting guided by search results.

Key words: Portraits – Mário de Andrade – Modernism – Brazilian writers.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| FONTES..... | 5 |
| | |
| CAPÍTULO I – Mário de Andrade e os Tempos Modernistas..... | 9 |
| A revelação de Anita Malfatti e o Grupo dos Cinco..... | 11 |
| “Eu sofro de gigantismo epistolar”..... | 19 |
| Imagens Opostas..... | 23 |
| Os anos 30 e o retrato feito por Flávio de Carvalho..... | 31 |
| A Família Artística Paulista..... | 38 |
| | |
| CAPÍTULO II – Construção de si..... | 55 |
| Infância e adolescência: imagem e poesia..... | 56 |
| Mário como dândi e intelectual modernista..... | 63 |
| As viagens, a fotografia e o autorretrato..... | 69 |
| A imagem e a obra..... | 75 |
| O Departamento de Cultura..... | 78 |
| Os últimos retratos e a posteridade..... | 83 |
| | |
| CAPÍTULO III – Pesquisa e Catalogação..... | 101 |
| 1. Disposição das obras..... | 102 |
| 2. Documentos e Instituições..... | 113 |
| 3. Bibliografia..... | 117 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 121 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 125 |
| ANEXO 1..... | 137 |
| ANEXO 2..... | 139 |

INTRODUÇÃO

A minha iniciação à arte moderna brasileira aconteceu nos dois últimos anos de graduação em história na Universidade Federal de Mato Grosso quando precisei decidir o tema do meu trabalho de conclusão de curso. Foi então que, já atraída pela história da arte, os períodos que culminaram nas revoluções estéticas me intrigaram e no meu desígnio, privilegiei a audaciosa investida de Anita Malfatti no Brasil.

Considerada uma exímia retratista, as figuras humanas com formas expressionistas me seduziam pelas cores, pelas faces misteriosas e pelos títulos empregados pela pintora. Elegi as telas *A boba* e *Mário de Andrade I* como objetos da monografia, contemplando um de seus estereótipos humanos e um retrato de um de seus companheiros da Semana de 1922.

Quanto mais eu lia sobre as duas obras, mais me encantava a amizade vivida pelos dois jovens românticos que lutavam para erguer o estandarte do movimento modernista. A ansiedade cresceu nos dias que eu me debruçava sobre a publicação das *Cartas a Anita Malfatti*¹, enviadas por Mário de Andrade de 1921 a 1939. O carinho e a admiração impregnados nas palavras do escritor foram o meu principal estímulo para prosseguir com o estudo sobre ele.

Este livro trouxe às minhas mãos o teor do manuscrito *No Atelier*, em que Mário, em depoimento poético, revive a manhã em que posou para a artista na realização de seu primeiro retrato a óleo. Suas confissões permitiram uma curiosa comparação entre a imagem e um texto do próprio retratado sobre ela, fato que desencadeou a ideia do meu projeto de mestrado, abrangendo as outras duas criações de Anita (*Mário de Andrade II* e *Mário de Andrade III*).

Sob a orientação do professor doutor Jorge Sidney Coli Jr., o projeto tomou outro rumo, se expandindo para a compilação de um catálogo de todos os retratos do literato, ou pelo menos, o que fosse possível alcançar no tempo que tínhamos segundo o programa.

¹ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade, Cartas a Anita Malfatti**. BATISTA, Marta Rossetti (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

O resultado nos surpreendeu pela quantidade (mais de 300 imagens), diversidade e pela chance do entrecruzamento com outros documentos em que o literato expressou sua opinião sobre alguns trabalhos e a fixação pela própria representação.

A coleta do material iconográfico e dos respectivos dados teve início desde o primeiro ano de mestrado, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo detentor do arquivo, coleção e biblioteca do polígrafo. O levantamento foi feito por meio dos catálogos da Coleção Artes Plásticas Mário de Andrade e do seu Fundo de Fotografias, dos quais extraímos quase que a totalidade das informações sobre as obras.

Seguimos então com visitas à Pinacoteca Municipal de São Paulo – no Centro Cultural São Paulo e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade -, ao Museu Lasar Segall, ao acervo particular de Antonio Candido de Mello e Souza, ao Museu da Cidade de São Paulo, e ao Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo – no Palácio dos Bandeirantes (São Paulo) e no Palácio da Boa Vista (Campos do Jordão) -, ao Palácio Capanema (RJ), à Biblioteca Nacional (RJ) e ao Projeto Portinari (RJ). Nestes locais obtivemos fontes imagéticas e suas referências digitalizadas ou fornecidas pelos funcionários dos órgãos.

Prestando tributo ao empenho desses pesquisadores que cooperaram e facilitaram a nossa compilação, trouxemos esclarecimentos sobre as principais fontes em um item anterior aos capítulos.

A contestação de algumas proposições das catalogações de origem foi necessária em poucos casos, e, com cuidado, avaliada antes de ser adotada. Estes e outros detalhes estão pontuados no segundo volume que incide no catálogo e numa introdução sobre a disposição das obras e seus verbetes. Esta parte da dissertação e o texto analítico, correspondente ao primeiro volume, se unem pelo discurso que se apoia no conteúdo técnico.

No *Capítulo I*, transcorremos os tempos modernistas nos agarrando aos episódios e às circunstâncias propícias para o aparecimento dos retratos, nos aprofundando nas exigências pactuais firmadas entre dois gênios, delimitando os rastros biográficos de cada personagem arraigados à linguagem plástica do artista, e ao seu relacionamento com o literato.

No *Capítulo II*, refletimos sobre a postura consciente de Mário de Andrade perante aos significados que sua figura poderia transmitir. Revisamos em sua obra literária as manifestações que condizem com a inquietação incessante desde as fotografias da infância até as dos últimos anos. Neste espaço nos defrontamos com sua adesão ao dandismo, com suas fotos de viagem que ilustraram seu diário de bordo, e seu papel ativo como folclorista e musicólogo.

O *Capítulo III* se reserva ao desencadeamento da pesquisa e da organização dos retratos. Delimitamos pontos específicos em cada subdivisão, justificando as nossas alterações respaldadas na investigação, explanamos os documentos, as instituições e profissionais consultados, pontuando sua localidade e discorremos a respeito dos títulos primordiais da bibliografia.

A trajetória da imagem de Mário de Andrade principia-se no álbum de família, objeto detentor do passado de onde ele resgatou nos tempos da camisolinha o imaginário infantil que ambientou contos e poemas. A adolescência é a época da formatura e da prestação do serviço militar, experiência embrionária de *Losango Cáqui*.

O jovem autor se apresenta de maneira polida no ano de publicação do seu primeiro livro, em 1917. Nos anos seguintes a desvairada arte moderna se apodera da sua fisionomia, incorporada pelo expressionismo de Anita Malfatti, pelo companheirismo do Grupo dos Cinco e se expandindo a outros artistas nas duas décadas subsequentes.

No fim dos anos de 1920 a parceria com a câmera fotográfica se intensifica, fixando as lembranças no papel dos recantos nordestinos, da floresta amazônica e seus habitantes nas expedições de 1927 e 1928/1929. Os retratos feitos por Lasar Segall datam deste período, quando gravou em metal o nascimento de Macunaíma, e engendrou dois desenhos e um óleo.

A ascensão de Candido Portinari foi assistida de perto por Mário de Andrade que sempre confiou no potencial pintor. Em 1935 ele monumentalizou o escritor cercado pelo céu de fim de tarde enfeitado de balões, figura que se rivalizaria com a tela de Segall na materialização maquinada pelo retratado do embate real entre os dois.

Flávio de Carvalho assinou a sua versão em 1939 galgando no quadro toda sua excentricidade em homenagem ao intelectual. Como crítico de arte, Mário conquistou a

simpatia de outros artistas mediante a promoção de exposições, como a da Família Artística Paulista.

De seus membros, Clóvis Graciano fez três retratos do poeta, dois desenhos e um óleo de 1940, e foi prestigiado por ele em um ensaio de 1944². Bruno Giorgi modelou o rosto de Mário de Andrade em quatro peças, três em bronze e uma em gesso, mais uma placa em metal. O escultor teve seu talento enlevado por ele logo que chegou ao Brasil, junto ao ministro Gustavo Capanema na escolha da obra que ocuparia os jardins do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

A fase final da vida de Mário de Andrade foi fotografada por Benedito Junqueira Duarte, em uma série da qual contamos com quatro fotos, uma delas esmiuçada por ele em carta a Newton Freitas em 1944. Gregori Warchavchik capturou seu semblante em seis retratos, nos últimos dias antes de seu falecimento em 1945.

Independente das nossas conjecturas, a reunião dos retratos constitui um instrumento que visa facilitar futuras pesquisas com investidas similares. Notificamos a existência de outros materiais que não puderam ser incorporados devido a sua condição no arquivo e ao tempo limitado que tivemos, além de outros que fogem do nosso alcance no momento. Demos aqui mais um passo tentando deixar em aberto outros possíveis caminhos para o estudo da imagem de Mário de Andrade, que tem muito a acrescentar às pesquisas sobre o autor e sua obra.

²Publicado em: MOTTA, Flávio L. **A Família Artística Paulista**. Revista do IEB, nº 10, 1971. p. 137-175.

FONTES

É nosso dever precisar aqui as fontes fundamentais na compilação do catálogo, e dar o devido crédito aos seus criadores, que adiantaram o nosso trabalho, garantindo sua concretização no tempo que nos foi concedido.

Começamos pelo Instituto de Estudos Brasileiros, que consentiu a reprodução da maior parte das imagens que aqui foram listadas, junto as suas disposições técnicas apropriadas de dois documentos. Yone Soares de Lima e Marta Rossetti Batista se encarregaram da herança do colecionador, difundida em duas edições, sendo a segunda de 1998, um de nossos esteios³.

A professora Telê Ancona Lopez foi quem coordenou o Projeto Inventário do Arquivo de Mário de Andrade que cuidou a catalogação do Fundo Fotográfico Mário de Andrade, outra fonte principal. Tal atividade foi financiada pela Fapesp de 1984 a 1986 e consolidada por mais pesquisadores: Maria Zélia Galvão de Almeida, Ana Maria Paulino, Ivanilze Cunha Couto Estácio, João Francisco Franklin Gonçalves, Darcilene de Serra Rezende e o fotógrafo Washington Mazzola Racy.

A finalização do trabalho deu origem a um catálogo de 2494 fotografias, dividido em quatro volumes. No processamento dos dados, 90% foi extraído das inscrições das próprias fotos, mas a equipe contou também com a ajuda de D. Maria de Lourdes de Moraes Andrade Camargo (irmã de Mário de Andrade), D. Irene Rodrigo Otávio e Dr. Orôncio Vaz de Arruda Filho⁴.

Marta Rossetti Batista, biógrafa de Anita Malfatti, organizou a obra desta pintora no segundo volume de *Anita Malfatti no tempo e no espaço*⁵, em que conferimos e adotamos com fidelidade os dados de dois óleos, um pastel e dois desenhos.

³BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (Orgs.). **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. São Paulo: USP/IEB, 1998.

⁴Informações retiradas do texto introdutório do catálogo de autoria da professora Telê Porto Ancona Lopez. (LOPEZ, Telê P. Ancona (coord.). **Catálogo do Fundo Fotográfico Mário de Andrade**. São Paulo: IEB, 1988).

⁵BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: catálogo da obra e documentação. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006. 328p.

No Museu Lasar Segall os elementos coletados são provenientes da coleção de artes e de fotografias, sob a curadoria de Pierina Camargo e de Rosa Esteves. Tivemos também a ajuda da coordenadora do setor de pesquisa em história da arte, Vera d’Horta Beccari, para encontrar uma fotografia arquivada como correspondência enviada ao pintor em 1929 (FT 86).

No Museu da Cidade de São Paulo fomos orientados por João de Pontes do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura quanto aos cinco retratos de Mário de Andrade feitos por Benedito Junqueira Duarte, fotógrafo do departamento de cultura por 30 anos.

Paulo Mauro Meyer de Aquino é o pesquisador que discriminou o acervo fotográfico de Gregori Warchavchik em dois volumes publicados em 2005 e 2007⁶. Desta bibliografia extraímos os quatro frames do filme da inauguração da casa modernista (1930) e outras duas fotos.

O acervo da Pinacoteca Municipal de São Paulo que atualmente é parte integrante do Centro Cultural São Paulo concedeu-nos o uso de três imagens e trechos do filme da Festa do Divino Espírito Santo. Examinamos o catálogo da Coleção de Arte da Cidade para a obtenção das referências da tela feita Flávio de Carvalho e a cabeça em gesso esculpida por Bruno Giorgi, fruto do comprometimento dos técnicos e pesquisadores da Divisão de Artes Plásticas e das curadoras Camila Duprat Martins e Stella Teixeira de Barros. Contamos também com a ajuda de Vera Toledo Pisa no encaminhamento à reserva técnica e sanando dúvidas sobre a documentação, e com Aurélio do Nascimento no recorte do filme.

Nos Palácios do Governo do Estado de São Paulo fomos guiados pela coordenadora do Centro de Documentação e Informação, Juliana Rodrigues Alves, quem nos passou o conteúdo armazenado no gerenciamento eletrônico de obras de arte da instituição.

Na Biblioteca Nacional recorreremos primeiramente o sistema de busca no site⁷ da Fundação para averiguar os retratos que poderiam estar no acervo. As informações da

⁶AQUINO, Paulo Mauro Meyer de (Org.). **Gregori Warchavchik**: Acervo Fotográfico. São Paulo: Edição Família Warchavchik, 2005/2007. 2 v.

⁷ <http://www.bn.br/portal/>

gravura foram retiradas do Catálogo de Material Visual disponível no endereço eletrônico, e a reprodução foi solicitada à equipe por correspondência.

O Projeto Portinari disponibiliza a sistematização da obra do artista no site⁸ e em publicação⁹, que nos remetemos com constância ao texto e ao catálogo, para complementar o sentido da imagem e justificar a modificação de autoria confirmada pela pesquisadora Noélia Coutinho e pelo pintor Enrico Bianco, integrantes do projeto.

⁸ <http://www.portinari.org.br/>

⁹ PROJETO PORTINARI. **Candido Portinari**: Catálogo Raisonné. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, s/d.

CAPÍTULO I:
MÁRIO DE ANDRADE E OS TEMPOS MODERNISTAS

“Por trás da minha face longa, divinizada pelo traço do artista, um segundo plano arlequinal, que era a minha alma.”¹⁰

Retratado por vários artistas, muitos com quem mantinha amizade, Mário de Andrade teve as suas feições moldadas de diversas maneiras. Os traços que definem a sua fisionomia são fixos nestas obras, mas cada uma envolve particularidades guiadas por fatores determinantes como as expectativas do retratado quanto a sua representação, a relação do escritor com o retratista, e as aspirações do artista quanto a sua própria obra.

Os resultados dessas produções revelam tanto a essência da personalidade do literato e a ligação entre os dois indivíduos quanto a questões alusivas à fase artística do seu criador e ao tempo e espaço em que elas foram fabricadas.

Durante o trajeto como pensador modernista, Mário de Andrade esteve sempre vinculado às fases do modernismo brasileiro da década de 1920 até o ano de sua morte em 1945. Ele foi um dos pioneiros do movimento no país e se conectou a revolução formal a partir da exposição de Anita Malfatti, a primeira artista a fazer seu retrato.

Depois de plantar a semente transformadora, ele se mostrou bastante presente no desenvolvimento artístico do país sempre contribuindo por meio da crítica, divulgando os novos nomes que se destacavam na produção nacional nas décadas de 1930 e 1940, se tornando uma grande referência para o estudo da arte brasileira.

Através deste incentivo aos artistas através das publicações de textos bem construídos e embasados em estudos sempre atualizados pelo escritor, as relações entre eles iam se estreitando e a partir desta aproximação surgiram seus retratos, muitos deles, pertencentes atualmente à sua Coleção de Artes Plásticas, localizada no Instituto de estudos Brasileiros na USP - fato que nos prova o interesse do literato pela própria imagem.

Neste capítulo a abordagem será direcionada às relações constituídas entre o escritor e os que o retrataram além de questões paralelas que contribuem para compreensão do ambiente em que estas obras foram elaboradas.

¹⁰ Trecho extraído do texto *No Atelier* feito por Mário de Andrade em 1922 dedicado à Anita Malfatti.

A revelação de Anita Malfatti e o Grupo dos Cinco

No fim de 1917 a provinciana cidade de São Paulo foi palco da exposição que marcou o início de uma revolução. Uma reviravolta nas artes e no pensamento, mal compreendida por grande parte da intelectualidade paulista provocou escândalos entorno da jovem pintora que se atrevia a perturbar os cânones nacionais.

Porém um pequeno grupo se impressionou com a proposta da artista e empolgados, seus membros saíram em defesa de um ideal, por eles ainda pouco definido. As telas de Anita Malfatti chegaram ao Brasil repletas de novos significados, tendências apreendidas e desenvolvidas por ela ao longo de quatro anos de estudo na Alemanha e dois nos Estados Unidos. O expressionismo, o cubismo e o fauvismo eram as novas metas destes jovens tocados pela exposição, que foi o ponto de partida do modernismo brasileiro.

Mário de Andrade lançou no mesmo ano seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*. O jovem escritor, já nesta época demonstrava a preocupação com sua imagem como apresenta a distinção de seus trajes em seu retrato de estúdio de 1917 (Imagem 1), fotografia geralmente impressa nos textos que tratam do período. Pensador dedicado que nesta época era ainda afetado pelo parnasianismo, frequentava assiduamente a exibição das obras da pintora expressionista demonstrando seu entusiasmo diante do que mais tarde ele considerou ter sido “a revelação do novo e a convicção da revolta”¹¹.

Esse despertar provocou uma mudança na vida e na obra do escritor, pela qual ele sentia uma eterna gratidão, o que incitou o início da amizade entre os dois, nos primeiros anos da luta modernista, enquanto os adeptos da vanguarda se atualizavam e se aproximavam. E foi ela a primeira artista a retratá-lo entre 1921 e 1922.

Pouco tempo antes do evento da Semana de Arte Moderna, em seu ateliê, Anita Malfatti pintou a figura do amigo em óleo sobre tela (Imagem 2), com as formas e o colorido de seus retratos expressionistas do período de estudos da brasileira em terras norte-americanas. Ao fundo vemos um conjunto de prismas em vermelho, amarelo, verde, azul e

¹¹ANDRADE, Mário de. “Fazer história”. In: **Mundo Musical**. Folha da Manhã. São Paulo, 24 de agosto 1944.

cinza. Elementos reproduzidos no terno e na fisionomia fazendo com que a composição se interconecte através deles. As mesmas tonalidades foram aplicadas no terno e na gravata, que apesar de negros também estão cobertos por vermelho, azul e verde, assim como a camisa branca com sombras em verde e azul.

No rosto a barba é azul e cinza, os lábios entreabertos são vermelhos e o nariz segue a forma prismática do plano de fundo. Os óculos são redondos e as lentes deixam ver a expressão terna do olhar por trás delas.

Técnicas similares foram desenvolvidas em composições como *O Japonês* e *O homem amarelo* (1915-1916), nas quais a pintora em um jogo de cores integra o fundo abstrato à figura humana. Utilizou de ângulos e deformações para exprimir com formas e cores além da fisionomia, a personalidade do retratado. E foram nestas telas, que significaram o despertar para vários jovens artistas, que Anita se inspira para produzir a imagem de Mário de Andrade.

No carnaval de 1922, pouco tempo depois da feitura de seu retrato, ele descreveu o momento que posava em um texto que dedicou à pintora. Em *No Atelier* o escritor ensaia uma interpretação de quando via a própria figura dominando a tela, interligando as cores aplicadas pela artista com os aspectos mais íntimos de sua alma:

Tons de cinza que eram minha tristeza sem razão... Tons de oiro que eram minha alegria milionária... Tons de fogo que eram meus ímpetos entusiásticos [...] Completou os tons de cinza de minha alma. E sorria dando-lhes aqui um azul de iludidos, além da cor terrosa das inquietações...¹².

Ele retomou o assunto da tela em uma carta à poetisa mineira Henriqueta Lisboa, datada de 11 de julho de 1941, abordando também outros retratos. Mencionou que a artista o retratou por diversas vezes, mas que de todos só restaram três. Sobre *Mário de Andrade I* ele discorre:

(...) o primeiro, feito mesmo com intenção de retrato, creio que aliás anterior a 1922, muito rúim como pintura, mas curioso como época e como... e como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente

¹²ANDRADE, Mário de. *No Atelier*. (Op. Cit.)

em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dia (sic) e quarenta noites.¹³

Aqui ele aponta o valor da obra como expressão da época vivida por eles. Tempos de descobertas e de desafios perante um público viciado no academicismo, pouco receptivo ao que os revolucionários desejavam mostrar.

1922 foi um ano marco na história nacional e certamente na vida dos participantes da Semana de Arte Moderna, muitas vezes recordada pela imagem desses artistas em grupo (Imagem 3) composto por Mário de Andrade à esquerda em pé usando terno escuro, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Paulo Prado, René Thiollier, Tácito de Almeida, Gofredo da Silva Telles, Couto de Barros dentre outros.

Agora unidos, era hora de arriscar os resultados dos estudos nos moldes do modernismo iniciados após a exposição de Anita Malfatti, a pintora agora fortalecida em meio ao grupo que a acolhera. As críticas da mídia e do público ainda eram severas, mas alimentavam a missão dos modernistas brasileiros em sua ânsia de serem compreendidos e aceitos.

Sob o fervor do impacto do evento, eles se reúnem no intuito de perpetuar a revolução, criando a primeira revista moderna no Brasil, a *Klaxon*, e se encontrando frequentemente para produções, discussões, eventos e comemorações. É o que mostram algumas das fotografias deste primeiro tempo modernista.

Uma delas retrata a exposição de Zina Aita (Imagem 5), que conta com Mário sentado ao centro com seu inseparável cigarro, Zina Aita e Anita Malfatti no sofá, e de pé, Hugo Adami e Yan de Almeida Prado. Dentre estes, três, exceto Yan, realizaram retratos do nosso escritor. Ele ainda está presente em uma pequena série de quatro fotos, em meio ao grupo modernista em comemoração ao casamento de Baby e Guilherme de Almeida. Em uma delas inclusive está impressa uma cena cômica e descontraída entre amigos (FT 36), e em outra, vemos Mário sentado ao centro sendo o alvo das atenções (Imagem 4).

¹³ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.52.

Na segunda metade de 1922 se forma o *Grupo dos Cinco* – provavelmente uma menção ao grupo de músicos russos de São Petersburgo¹⁴ -, do qual participavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Eles tinham como ponto de encontro o ateliê de Tarsila, onde as duas pintoras produziram bastante, e, em alguns casos, se valendo do mesmo motivo¹⁵. Assim, foram criados o segundo retrato de Mário de Andrade por Anita Malfatti e o primeiro por Tarsila do Amaral.

Em carvão e pastel sobre papelão Anita elaborou uma composição (Imagem 6) trabalhando as cores amarelo, azul e branco aproveitando a tonalidade ocre da base no fundo e na camisa. Atrás do retratado dispõem-se formas angulares quase que servindo de moldura dando destaque à fisionomia. O rosto é alongado de traços suaves, com a iluminação na frente acentuada do lado esquerdo. Os óculos e o terno dão ênfase à seriedade da expressão. No verso temos uma espécie de primeira tentativa da construção do retrato, visivelmente apagada, talvez por não agradar a pintora.

No pastel de Tarsila (Imagem 7) o colorido ressalta ao fundo com círculos e arcos brancos, azuis, amarelos e laranjas. As mesmas cores foram aplicadas na construção do retratado, no jogo de luz e sombra. Na face os tons azuis acentuam a barba e os cabelos escuros, as sombras do rosto são laranja e o branco provoca uma forte iluminação na frente, enfatizando o caráter erudito e intelectual do escritor.

A pintora realizou ainda neste ano um retrato a óleo de Mário (Imagem 8). Nele ela evidenciou com mesmo efeito de iluminação o aspecto que para ela se sobressaía na personalidade do amigo. O plano de fundo é simples, em azul com círculos de mesma cor e em laranja. Ela mantém o azul refletido no traje e na fisionomia, a mesma técnica utilizada quando retratou Oswald de Andrade (Imagem 9). Com ágeis pinceladas, a tonalidade esverdeada do terno se propaga também pelo fundo e pela face.

¹⁴ O Grupo dos Cinco, conhecido na Rússia como Mugutchaya Kutchke, era formado por Alexander Sergeievitch Dargomychky (1813 – 1869), Mily Alexeievitch Balakirev (1837 – 1910), Alexander Porfirievitch Borodin (1834 – 1887), César Cui (1835 – 1918) e Modest Petrovitch Mussorgsky (1839 – 1881). Os músicos românticos se inspiraram em Mikhail Ivanovich Glinka e no folclore nacional em suas criações. O Grupo dos Seis, de compositores franceses, foi batizado tendo como referência o grupo russo.

¹⁵BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: Biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006. p. 294.

Apesar desta semelhança técnica, as expressões dos dois escritores são bastante diferentes. Neste sentido, a artista conseguiu captar os aspectos das duas personalidades, apontados por Paulo Mendes de Almeida.

Enquanto o retrato de Mário de Andrade é estático como um busto esculpido de frente iluminada, o que lhe atribui o caráter de pensador “teorista documentado”¹⁶, o retrato de Oswald de Andrade atrai o observador com seu olhar emotivo que demonstra o caráter sensível e impulsivo do homem que “se entregava às primeiras ideias quando ainda elas eram mais propriamente sensações ou sentimentos”¹⁷.

Anita Malfatti e Tarsila do Amaral no *Grupo dos Cinco*, além de retratarem alguns visitantes do ateliê fizeram seus autorretratos e as suas versões das margaridas, presenteadas a elas por Mário de Andrade¹⁸.

Em meio a toda esta fabricação de retratos, Oswald de Andrade fez uma caricatura do rosto de Mário de Andrade em 1922 (Imagem 10). No desenho, Oswald sintetizou as principais características do amigo: seus óculos, a calva e o queixo. De maneira curiosa ele deu foco especial para boca de formato exagerado, com uma abertura que extrapola o limite do rosto para salientar o largo sorriso de Mário.

Anita Malfatti, nos dias de encontro dos intelectuais modernos, registrou um momento de descontração em *O grupo dos cinco* com seu desenho à caneta e lápis de cor sobre papel (Imagem 11), com Mário e Tarsila ao piano, Menotti e Oswald deitados no chão e ela mesma no sofá, deixando-nos a intimidade das produtivas reuniões entre os literatos e as pintoras.

Em outro desenho Anita recorda Mário de Andrade em suas famosas noitadas pela pauliceia em nanquim e guache sobre papel. Aqui ele se lança pelas ruas dançando de corpo inteiro, com calça e terno azuis, camisa branca, gravata preta, e um guarda-chuva amarelo na mão esquerda para se prevenir da garoa paulistana. De braços abertos ele está cercado pelos prédios da cidade símbolo de sua primeira obra moderna, *Paulicéia Desvairada*.

¹⁶ AMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 25.

¹⁷ Op. Cit.

¹⁸ BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: Biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.p. 297.

Entre 1922 e 1923 vários artistas embarcaram para a Europa e assim o grupo se dissolve. Mas antes de partir em viagem com uma bolsa de estudos para França, Anita Malfatti retratou o amigo novamente.

Em *Mário de Andrade III* (Imagem 12) fica claro o abandono das deformações expressionistas e uma nova fase na carreira da pintora, iniciada após o escândalo da exposição de 1917/18. Ao fundo vemos agora poucas cores, um plano mais claro em branco e cinza, e outro em verde. A figura é mais branda, uma aproximação das características físicas, longe da tentativa de se estabelecer traços psicológicos.

Em entrevista à Revista do IEB, Gilda de Mello e Souza revelou fatos sobre a assinatura deste retrato. Antes que a tela, juntamente com toda a coleção do escritor, fosse para a Universidade de São Paulo, destinada ao Instituto de Estudos Brasileiros¹⁹, D. Maria de Lourdes, irmã de Mário de Andrade, pediu a Anita Malfatti que autenticasse a obra, até então sem a sua assinatura. A artista concordou e segundo Gilda:

Durante a visita, quem sabe emocionada pelas recordações que a tela suscitava e enfraquecida pela aproximação da morte, disse com naturalidade: “Você sabe que eu gostei muito dele, não sabe?” Lourdes respondeu sorrindo que sabia. Então ela repetiu: “Gostei muito dele, Lourdes, mas nunca o atormentei com o meu sentimento”.²⁰

Depoimentos como estes mostram que por trás de uma obra existe uma trama que vai além de elementos plásticos. Através da assinatura esquecida pela pintora ao finalizá-la retomamos uma parte de sua história, o envolvimento dos dois artistas.

Com a aproximação entre eles, foi inevitável que a alma sensível do poeta afetasse a pintora frágil que suportara o peso das críticas contra suas obras quase que sozinha. A admiração e a gratidão que Mário sentia por ela é claramente notada na correspondência trocada entre os dois e nos artigos que ele publicou sobre os trabalhos de Anita. As palavras

¹⁹A compra da Biblioteca e da Coleção de Mário de Andrade foi articulada por Antônio Candido no ano de 1968, quando seu arquivo foi doado pela família do escritor ao Instituto de Estudos Brasileiros. O encontro de Dona Maria de Lourdes e Anita Malfatti aconteceu antes de 1964, ano da morte da artista.

²⁰SOUZA, Gilda de Mello e. A lembrança que guardo de Mário. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros: Centenário de Mário de Andrade**. N° 36. São Paulo: IEB/USP, 1994. p.21.

de carinho lapidadas por ele nas cartas alimentaram um amor na pintora que ele não pôde corresponder.

Ela chegou ao ponto de se declarar por meio de uma carta que não existe mais, já que Anita exigiu que ela fosse rasgada logo depois de lida. Ele cumpriu, mas a deixou sem resposta como prova a carta em que Manuel Bandeira o questionou quanto ao seu posicionamento, a pedido de Zina Aita preocupada com a aflição da amiga²¹.

Estes fatos que confirmam a expectativa amorosa por parte de Anita Malfatti podem direcionar o olhar do observador para os três retratos. É o caso da análise feita por Sérgio Miceli, que sugere uma idealização da imagem do escritor pela artista com a suavização dos seus “traços abrutalhados” e a omissão de “suas feições de mulato”²².

À Henriqueta Lisboa, Mário explicou sua posição diante da relação com a pintora:

A camaradagem fora de fato excessiva, assim de dias inteiros homem com mulher. A discrição (sic), em mim: paulista, nela: puritana, jamais nos permitira chegar a muito íntimas confissões, ela sabia sem por mim oficialmente saber, das cavalarias que eu andava fazendo por fora, e eu vagamente suspeitava nela a existência de um amor não correspondido. Naquele contacto diário prolongado viera se intrometer uma como que... desilusão do sexo. Pra salvarmos a amizade, nos afastamos cautelosamente mais, um do outro.²³

Na verdade o afastamento entre eles não foi brusco. Após a partida de Anita Malfatti para Paris em 1923 eles continuaram a se corresponder constantemente por cartas. Assim o escritor ficava a par do andamento da carreira e da vida da pintora na França, fazendo ressalvas e elogios às suas produções, e por vezes publicando artigos divulgando suas exposições na capital francesa, e no Brasil, após seu retorno em 1928²⁴.

²¹ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. p. 115.

²² MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 116.

²³ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.52. (Carta de 11 de julho de 1941).

²⁴ ANDRADE, Mário de. **Annita Malfatti**. *Diário Nacional*, São Paulo, 11 fev., 1928. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de; LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929*. Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972. p. 103.

Ela finalmente havia conseguido a tão sonhada bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, uma instituição que financiava os artistas selecionados pela Comissão Fiscal em temporadas de estudos em Paris ou em Roma.

A seleção contava com a decisão do político mecenas José de Freitas Valle, que mantinha em sua residência, a famosa Villa Kyrial, um ambiente favorável ao desenvolvimento das artes com suas reuniões semanais, que aglutinavam artistas locais e estrangeiros e nos Ciclos de Conferências, que incluíram os discursos do nosso literato no início de sua carreira²⁵.

Inclusive foi durante o 4º Ciclo de Conferências que o anfitrião informou à Anita Malfatti que ela seria agraciada com uma bolsa de estudos, não sem antes confirmar a decisão tomada pedindo a opinião de Mário de Andrade, que certamente louvou a escolha do então senador do Estado.

A passagem de Mário de Andrade pela Villa Kyrial e seu contato com o patrono Freitas Valle foram registrados em duas fotografias. Uma delas (FT 39), feita logo após a Semana de Arte Moderna marca a presença de alguns de seus integrantes nos degraus da escada da residência do mecenas: Mário, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato e Guilherme de Almeida. Enquanto participavam de uma confraternização de recepção a Elísio de Carvalho posaram para a foto que Freitas Valle nomeou de “Invasão futurista na Villa Kyrial”, segundo Marcia Camargos²⁶.

O título dado se refere às inclinações acadêmicas propagadas por Valle, que aos poucos foi aderindo e agregando também as tendências modernas, como mostram as concessões de bolsas à Anita Malfatti e a Victor Brecheret.

A outra fotografia (FT 41) captou Mário de Andrade em meio ao grupo composto pelo senador anfitrião durante um dos Ciclos de Conferências realizados em sua residência. As imagens documentam o começo do envolvimento do influente patrono com os modernistas, levando-o a visitar o ateliê de Tarsila do Amaral na época do Grupo dos Cinco²⁷.

²⁵CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial**: Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. p. 161-166.

²⁶ Op. Cit, p. 193.

²⁷Op. Cit. p. 186.

Com a maioria dos artistas dispersos em suas temporadas na Europa, o escritor no Brasil sustentava suas relações com os amigos através das correspondências, hoje um legado consistente que nos aproxima da sua personalidade e de suas relações com seus retratistas, além de corroborar para as pesquisas sobre este período artístico no país.

“Eu sofro de gigantismo epistolar”

O estudo da generosa herança epistolar de Mário de Andrade foi decisivo para a compreensão de sua imagem, já que elas desvendam a rede afetiva construída por ele para manter o contato com pessoas que, por motivo ou outro, não estavam próximas.

Amigos em viagem, ou que habitavam outras cidades, e muitos que o literato conheceu por correspondência antes mesmo que pessoalmente, ele sempre fez questão de garantir respostas às cartas que chegavam as suas mãos.

Seu conteúdo se desdobra em discussões de temáticas variadas e na vida privada do literato. Na leitura deste material podemos seguir seu percurso, suas conquistas e apreciações.

Com os amigos artistas, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Candido Portinari, dentre outros, os diálogos correntes dizem respeito ao grupo ou pessoas afins e ao momento da carreira. Os questionamentos do escritor estão sempre ligados à produtividade artística, análise e crítica das obras, e compra de um ou outro quadro. Uma parcela da Coleção Mário de Andrade foi inclusive negociada por Tarsila em suas viagens à Europa²⁸, sem contar a preferência do colecionador pela arte nacional.

Aos mais íntimos, ele toma a liberdade do desabafo, contando problemas, desentendimentos e doenças que o afligiam. As queixas mais comuns surgiram com a demissão do Departamento de Cultura e sua mudança para o Rio de Janeiro, motivo da fase melancólica do final de sua vida. As doenças eram outro assunto continuamente

²⁸AMARAL, Tarsila; ANDRADE; Mário de. **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral.** AMARAL, Aracy Abreu (Org.). São Paulo: EDUSP; IEB/USP, 2001.

comentado. Com o tempo a vida boêmia foi deixando-o enfraquecido, em repouso por dias sem poder trabalhar²⁹.

As cartas incorporam as chagas de seu tempo. No Estado Novo muitas delas foram violadas pela censura que deixou seus vestígios nos trechos cortados à tesoura como menciona Newton Freitas, quando publicou a correspondência com o literato na revista do IEB³⁰.

Por este veículo, Mário de Andrade expôs sua atração pela etnografia e defendeu o estudo do folclore como guardião da cultura brasileira, além de sua devoção ao país, especialmente na atuação no cargo de diretor do Departamento de Cultura e Recreação do Município de São Paulo³¹.

O enaltecimento da cultura nacional extravasa a sua obra literária estendendo-se às cartas. À Oneyda Alvarenga ele escreveu como professor. Discutia música e arte como se estivesse lecionando diante da aluna do Conservatório Dramático Musical³².

Duas publicações se sobressaem: a correspondência entre o literato paulista e Manuel Bandeira, e Carlos Drummond de Andrade. Mais que uma amizade que permite confidências, existe nestes escritos uma série de colocações e discussões sobre a língua “brasileira” que esclarece o pensamento destes três literatos.

Com Manuel, seu companheiro desde a Semana de 1922, a cumplicidade de longa data admitia um diálogo horizontal, no qual criticavam os textos um do outro, levantavam questionamentos sobre literatura, linguagem e cultura.

Já com Carlos Drummond, quase dez anos mais novo, Mário tinha a postura de amigo experiente que no início do contato, orienta Carlos quanto à necessidade exaltar o que é nosso, reconhecendo a “inteligência clara” do jovem de quem admirava os primeiros passos.

²⁹ No estudo que fez sobre a correspondência trocada entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, Silvano Santiago adicionou nos apêndices trechos dos desabaços de Mário sobre seus problemas. Ver em: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. **Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. SANTIAGO, Silvano (Org.). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, s/d.

³⁰ FREITAS, Newton. Correspondência de Mário de Andrade (Rio, 1 – X- 1940 – S. Paulo, 21 – III – 1942). **Revista do IEB**, nº 17.

³¹ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. FERNANDES, Lygia (Org.). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

³² ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Como vemos circulavam junto às cartas favores e presentes. Muitas vezes livros para distribuição, poemas e retratos, geralmente uma fotografia que o escritor enviava exigindo troca.

Cícero Dias, pintor pernambucano, retratou o amigo poeta na carta de 1930 (Imagem 13). O rosto de Mário na faixa ilustrada no centro do papel predomina entre folhagens e uma paisagem marinha composta por um barco, uma cidade ao fundo vista do mar, e no canto direito se escore um homem com um cacho de cocos, decerto um dos coqueiros nordestinos admirados pelo estudioso do folclore.

Dias posicionou-o na proa do barco, reverenciando sua liderança no modernismo. O literato é representado com o Sol no alto da cabeça, símbolo que chama a atenção para seu caráter intelectual e difusor de ideais. O astro que lança seus raios que partem da fronte de Mário de Andrade foi poetizado por ele no *Rito do Irmão Pequeno*, distinguindo sua cor “Que enche as almas e reflete branqueando a solidão a ipueira”, “E o branco que penetra em nós que nem a inexistência/ [incomparável]”³³, e exaltando sua luz que irradia e transforma.

O pintor comentou o poema A Negra, transcrevendo seus versos e elogiando o livro, *Remate de Males*, publicado no mesmo ano da carta, 1930. Ele se espelhou na poesia para desenhar a zona da mata e o canavial que circundam o rosto de Mário, o sabiá da mata no canto inferior da folha, e os cocos nas mãos do tocador³⁴.

Em mais uma correspondência ele celebrou a amizade com desenhos entremeados às palavras, em julho de 1929. Saudoso ele recriou o chope do Heidelberg no Rio de Janeiro, colocando-se ao lado de Mário, os dois com canecas na mão.

Di Cavalcanti, em dezembro de 1925³⁵, versou sobre seu desejo de pintar um retrato de Mário de Andrade, e idealizou no poema a pose, a expressão do modelo, a dimensão e a base quatrocentista do quadro, feito de “pintura e de pensamento”.

³³O Rito do Irmão Pequeno de 1931 foi dedicado a Manuel Bandeira e se encontra publicado em ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. São Paulo: Itatiaia, 1987.

³⁴Transcrição da carta no Anexo 1. Documento localizado na Coleção Mário de Andrade com cópia no arquivo do IEB.

³⁵Carta a Mário de Andrade data de 18-12-1925 do fundo do escritor no IEB/USP.

A mensagem funciona como convite em que o artista adiantava suas intenções de pintar “sem maneirice/ cheio de amor e recato”, e entregar seus cuidados à “expressão do olhar” que definiria a alma lírica de Mário de Andrade.

Infelizmente não conseguimos saber se a ideia se concretizou porque deste autor só catalogamos dois desenhos, um de 1928 e outro da década de 40. O anseio que anima as palavras de Di Cavalcanti incita o leitor a imaginar a obra que habitava a mente do artista que converteu seu pedido em poesia.

A partir da publicação póstuma da expressiva correspondência de Mário de Andrade, as cartas passaram a ser elemento comum nos retratos mais recentes reunidos na Coleção Carlos Alberto Passos.

A caricatura de Cláudio Duarte trata exatamente do tema. Em plano de fundo vemos estampada uma carta a Carlos Drummond de Andrade. O retratado tem suas feições distorcidas em função da valorização dos traços que distinguem sua fisionomia. Primeiro observa-se a região inferior do rosto avultada por uma linha alongada, que vai do nariz e que se aproxima do queixo e da boca, que detém um cigarro. Os olhos pequenos, atrás dos óculos acusam a miopia, e se direcionam para a leitura da carta. Moura se inspirou no contato epistolar dos três escritores no desenho que centra Mário de Andrade entre Carlos Drummond de Andrade, à esquerda, e Manuel Bandeira à direita (Imagem 14). Em foco, a figura de Mário possui óculos redondos, calva, lábios em forma de losango e o queixo longo. As linhas, tanto no nariz quanto nos fios de cabelos laterais, são finalizadas com pequenas espirais.

O rosto esguio de Carlos Drummond de Andrade é sinalizado com linhas verticais nas faces e no nariz. Os lábios consistem em um leve traço horizontal e a calva e os óculos também estão representados.

Manuel Bandeira tem sua boca sorridente em forma de um losango, inserido em outro maior finalizado no seu queixo. O nariz triangular se liga a parte inferior do rosto por linhas verticais. Como os outros dois ele está com seus óculos.

Uma terceira caricatura representa Mário de Andrade cercado por cartas. De autoria de Marcelo o desenho aponta características do escritor como a boca, nariz, óculos e calva.

Os olhos se direcionam para o papel no qual escreve com uma expressão de satisfação ao responder a mais uma carta entre outras tantas sobre sua mesa.

Durante a pesquisa sobre os retratos do nosso poeta modernista a documentação epistolar teve papel eficaz devido o interesse do retratado por sua própria imagem. Na correspondência existem narrativas cujo conteúdo colabora para o entendimento da história das obras.

Sempre ele encontrava um pretexto para escrever sobre o quanto prodigioso é o seu retrato e a distinção que ele merece no conjunto da obra do artista que o concebeu. Em tom de gratidão os comentários aparecem em cartas à Candido Portinari, Lasar Segall e outros amigos³⁶.

Nestes relatos acabam despontando pormenores da criação e a leitura do retratado sobre ela. É o que explanou a Manuel Bandeira e a Henriqueta Lisboa. A existência dessas fontes sustenta a nossa interpretação dos retratos e da personalidade de Mário de Andrade.

Imagens opostas

Nas discussões sobre a imagem de Mário de Andrade uma questão repetida em textos que tratam do assunto foi a comparação feita por ele entre seus dois retratos realizados por Lasar Segall e Candido Portinari.

A análise consta em uma carta enviada à poetisa mineira Henriqueta Lisboa datada de 11 de julho de 1941³⁷, na qual ele cita muitos de seus retratos, mas se concentra nos feitos por Anita Malfatti, já mencionado anteriormente, Flávio de Carvalho, Lasar Segall e Candido Portinari. O assunto foi instigado por Henriqueta que conta, na carta de 1º de julho

³⁶ Exemplos são as cartas enviadas a Candido Portinari de 25 de março de 1935 publicada em ANDRADE, Mário de. **Portinari amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari.** FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado das Letras – Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995. – (Coleção Arte: Ensaios e Documentos); e a Lasar Segall datada de 19 de novembro de 1932 localizada no arquivo do Museu Lasar Segall.

³⁷ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa.** CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.p. 50-58.

de 1941³⁸, sobre a visita feita à casa de Portinari e seu entusiasmo com o trabalho do pintor, o que leva Mário de Andrade a tecer considerações a respeito das obras dedicadas a ele.

Em seu artigo *El pintor Portinari* para a revista argentina *Saber Vivir*, Mário de Andrade conta como conheceu Candido Portinari no Rio de Janeiro, na exposição promovida pelo Salão Nacional de Belas-Artes em 1931. Depois de se deparar aí com o *Retrato de Manuel Bandeira* feito pelo artista, Mário demonstrou interesse em conhecê-lo. É quando uma longa amizade principia através da apreciação da genialidade do artista de Brodowski³⁹.

O companheirismo e a presença do polígrafo na atuação de Portinari são vistos nas fotografias. Uma delas da exposição do pintor no Rio de Janeiro em 1936 (FT 160), com Antônio Bento e Rodrigo Mello Franco de Andrade, e outras três que registraram a visita de Mário de Andrade no curso ministrado pelo pintor em 1938 (FT 177-179) no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde o escritor era diretor.

Mário de Andrade tinha grande apreço por este artista que se destacaria no panorama artístico nacional na década de 1930. Sentia “adoração por ele” como confessou à Henriqueta, e segundo o poeta, foi pelo sentimento recíproco do pintor que surgiu seu retrato, um óleo do ano de 1935.

Em 1934, Portinari promoveu uma exposição em São Paulo e foi devido ao apoio do amigo no evento que o *Retrato de Mário de Andrade* foi criado⁴⁰. Primeiro foi feito um desenho que serviu de esboço para o rosto. Na fisionomia os traços são firmes e rápidos como vemos na concepção das áreas sombreadas. Mais elaborado no óleo, o artista mantém a mesma expressão deste estudo.

Na tela (Imagem 15), o plano de fundo consiste em uma paisagem iluminada pelos últimos raios do crepúsculo, com o céu repleto de balões. À direita, ergue-se um mastro de São João na frente de uma casinha, e do lado esquerdo, pessoas caminham por uma estrada

³⁸ ANDRADE, Mário de; LISBOA, Henriqueta. **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. SOUZA, Eneida Maria. (Org.). São Paulo: Editora Petrópolis/ EDUSP, 2010.

³⁹ ANDRADE, Mário de. **Portinari, amigo mio**: Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado de Letras – Autores associados/ Projeto Portinari, 1995. p. 13.

⁴⁰ Op. cit. p. 24.

de terra, elementos típicos das festas caipiras que inserem o retratado nos ambientes interioranos da obra de Portinari.

A figura humana é dominante na composição, com sua pose imponente. Os ombros largos que ocupam o primeiro plano se estendem de um lado a outro do quadro, conferindo dimensões monumentais a Mário de Andrade. Ele veste uma camisa azul nas tonalidades do fundo. No rosto, a pele morena, os cabelos negros e os lábios acentuados exploram suas raízes mestiças. O queixo quadrado lembra o pastel de Tarsila, e seus olhos pequenos e castanhos desta vez não se abrigam atrás das lentes.

A ausência dos óculos foi comentada a Manuel Bandeira, a quem explica que no dia que Portinari colocaria os óculos, o pintor decidiu aperfeiçoar o trabalho mas, segundo Mário, “ele tinha mas era desvigorado a matéria toda”⁴¹. O escritor fez menção a seu alarme crítico quanto ao fato, e a preocupação do pintor em tentar reverter à situação limpando finas camadas de tinta e aplicando outras. A pose final para os óculos de fato nunca aconteceu, porém este depoimento denuncia a maneira que o literato interferia quando podia na criação dos retratos ou em textos em que intentava guiar os olhos do observador, como se fossem receitas para a leitura de sua imagem.

Na carta à poetisa mineira, o ele recordou as palavras do pintor no momento da execução do retrato:

Não posso me esquecer da frase que êle disse um dia, enquanto eu posava pra êle. Parou de pintar de repente, me olhou, olhos luzindo de outra luz mais dadivosa e falou estourando: “Você parece um santo espanhol de madeira, do século treze!”. Nunca fui procurar nos meus livros os santos espanhóis do “século treze” exatamente, pra ver si êle acertou na data. Mas sei o que êle queria dizer, vendo atrás da minha feiúra dura e minha côr que são bem de madeira, uma bondade, o sujeito que êle exigia de mim pra me querer bem. E tudo isento daquele sensualismo mais gostoso que iria entrar nas artes com o Quatrocentos e a Renascença. Ele me exigia mais gótico, mais inflexível, mais capaz de quebrar que de torcer.⁴²

⁴¹ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. p. 611 – 612. (Carta de 1 de fevereiro de 1935)

⁴² ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.51. (Carta de 11 de julho de 1941).

Aqui ele tentou estabelecer nexos entre as palavras do artista e sua representação feita por ele, vindo por trás da rígida expressão concedida a sua figura o conceito de santo empregado por Portinari em sua comparação.

Na construção deste retrato o pintor valorizou a paisagem como atributo, suscitando por meio dela o interesse de Mário de Andrade pela cultura nacional que se firma a partir de suas viagens etnográficas feitas ao Norte e Nordeste do país, a primeira em 1927 e a segunda entre 1928 e 1929.

A apreciação das expressões culturais de diversas regiões deu origem a livros publicados que abrangem ritos, danças e músicas descritas e discutidas em obras como *Danças Dramáticas do Brasil e Música de Feitiçaria no Brasil*. A devoção ao folclore o estimulou a desenvolver pesquisas das quais ele foi pioneiro e que abriram muitas portas para as pesquisas sobre as tradições nacionais e regionais. Devido as suas investidas na área, a sua produção acerca das viagens acompanha muitas de seus retratos.

Em outra obra de autoria de Portinari essa associação com a paisagem foi concebida. No *Retrato de Manuel Bandeira* de 1931 (Imagem 16) a bela paisagem do Rio de Janeiro, com a baía de Guanabara cercada pelo Pão de Açúcar e outras montanhas de pedras, foi estampada ao fundo para dar lugar ao poeta.

Manuel Bandeira permaneceu nesta cidade a maior parte de sua vida, onde fixou sua morada e sua carreira. Por isso ela cerca a figura central, disposta em primeiro plano em grandes proporções, como no caso do retrato de Mário de Andrade. O terno, a camisa e a gravata dão seriedade à imagem do escritor, que também não porta seus óculos.

A representação paisagística possibilitou o artista incorporar nestes retratos aspectos nacionais, tendo como inspiração a obra de Ignacio Zuloaga como afirmou Annateresa Fabris. Ela expõe a citação de Portinari sobre o artista espanhol, em que o brasileiro elogiou a engenhosidade do pintor em associar figuras humanas aos elementos regionais através das paisagens ⁴³.

A autora chama atenção para o *Retrato de Maurice Barrès delante de Toledo* (1913) (Imagem 17), que condiz com a colocação de Portinari. Na obra o escritor Maurice Barrès está posicionado à esquerda vestido formalmente, encostado nas rochas segurando seu

⁴³FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996. p. 22.

chapéu em uma das mãos e um livro na outra. Ele olha para trás admirando Toledo, disposição similar a da criação de El Greco, *Vista y plano de Toledo* (1610), em que a paisagem panorâmica do lugar possui a figura de um jovem no canto direito que segura o plano da cidade, certificando sua exposição em detalhes.

Na produção, Ignacio Zuloaga abordou as viagens do escritor francês à Espanha, alinhando-se à criação de *Gréco ou Le secret de Tolède* em que Barrés teve como inspiração sua passagem pela cidade.

O *Retrato de Enrique Larreta* (1912) (Imagem 18) realizado pelo pintor espanhol também relaciona as viagens do escritor argentino à Ávila, cenário de seu romance *La gloria de don Ramiro*. Larreta se encontra à direita da composição com expressão reflexiva. Ávila está ao fundo coberta pelo céu azul e pelas nuvens que envolvem tanto a cidade quanto os pensamentos do artista.

A influência da obra de Zuloaga na retratística de Candido Portinari fica clara a partir destas associações. No *Retrato de Mário de Andrade* o vínculo da figura com a paisagem, que traz à tona sua exploração do interior do país, se assemelhando à ideia central da obra do artista espanhol.

Em 1935, Mário de Andrade enviou uma carta a Portinari datada de 25 de março contando sobre a recepção e a impressão das pessoas diante de seu retrato, agora em sua casa. O poeta fala na correspondência sobre seu próprio entusiasmo com a obra ensaiando pela primeira vez a equiparação entre as produções de Portinari e Segall: “(...) é que você me revelou o meu lado angélico, ao passo que o Segall me revelou o meu lado diabólico, as tendências más que procuro vencer.”⁴⁴

O óleo feito por Lasar Segall em 1927 (Imagem 19) apresenta um Mário sério e esguio, com camisa, gravata branca e marrom, terno cinza com lenço na lapela. Os ombros são estreitos e o rosto alongado pela perspectiva que acentua os extremos: a calva e o queixo. Os lábios são vermelho escuro, os óculos finos e os olhos bem pequenos. O plano de fundo foi desenvolvido nos tons cinza, azul, vermelho, marrom e branco que preenchem formas geométricas e linhas verticais e horizontais.

⁴⁴ANDRADE, Mário de. **Portinari, amigo mio**: Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado de Letras – Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995. p. 47-48.

O primeiro questionamento que aparece quando tentamos entender os apontamentos de Mário de Andrade que colocam as duas imagens como opostos é se existe alguma indicação plástica nelas que o tenha estimulado a intuir tal atribuição.

Realmente, se colocarmos uma ao lado da outra, a figura inventada por Portinari nos parece mais corpulenta e monumental que o esguio Mário criado por Segall. Mas se voltarmos na carta a Henriqueta Lisboa observaremos minúcias que podem auxiliar na interpretação das colocações do literato:

O retrato feito pelo Segall foi êle mesmo sozinho que fez. [...] Como bom russo complexo e bom judeu místico êle pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar, (me detestar) o quadro que o Segall fez.

[...] Às vezes chego a imaginar que, no caso, o Segall tem mais valor, porquê atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus. Mas também penso que pra fazer o meu retrato pelo Portinari, é preciso uma pureza de alma, uma dadivosidade de coração, que raros chegam a ter. E que isso é melhor que ter o dom de descobrir os criminosos. O Segall fez papel de tira. O Portinari não, certo ou errado, contou aos homens que os homens são melhores do que são. E é certo que ao lado dele eu me sinto melhor...⁴⁵

No trecho acima o escritor impõe aspectos de sua personalidade aos retratos, mas se prestarmos atenção e retornarmos ao início da carta, o assunto das obras começa quando ele narra uma rivalidade entre os dois artistas, citando a ocasião da exposição de Portinari em São Paulo:

Segall assim que viu a pintura de Portinari, inteligente e conhecedor como é, logo percebeu que tinha um rival pela frente e começou a agir. [...] Passeava comigo pela exposição, fazia vários elogios, aliás sempre cometidos e como que concedidos, e de vez em quando vinha com um ‘mas’ sorrateiro. Eu ‘manjando o cara’, como se diz na Lapa. E quando escrevi a minha crítica, embora concordasse no íntimo com duas ou tres das reservas feitas pelo Segall, fiz outras e não essas e principalmente muitos elogios. O que causou um primeiro “resfriado” nas minhas sempre até então ótimas relações com o russo-israelita.⁴⁶

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.57-58. (Carta de 11 de julho de 1941).

⁴⁶Op. Cit.

Por meio deste trecho podemos considerar ele vê as duas imagens como dois polos adotando como parâmetro a sua relação com os dois artistas e a opinião que ele tinha sobre a rivalidade entre os dois, atrelando as características negativas à tela de Segall e as positivas à composição de Portinari, deixando clara sua posição a favor do segundo.

Neste paralelo Mário de Andrade procura a si mesmo nas imagens, separando defeitos e qualidades, como se juntas resultassem nele mesmo. Ele se compreende partindo da relação com o outro, interpretada nos signos plásticos das duas telas.

De fato, como colocou Mário de Andrade, nos anos vinte o relacionamento entre ele e Lasar Segall era amistoso, como mostra a produção dos retratos do escritor no ano de 1927. Além do óleo existem dois desenhos, um em tinta terra de siena a pena sobre papel, que possui traços rápidos dando ênfase à calva, boca e queixo. No outro a grafite, os caracteres fisionômicos são mais evidentes e detalhados, sendo representados também terno e gravata.

No mesmo ano aconteceu uma exposição do pintor na Rua Barão de Itapetininga. Percebemos os esforços de Mário de Andrade em promover a arte de Segall por meio de três artigos consecutivos publicados em dezembro tratando de exaltar a exibição⁴⁷.

A correspondência entre eles até o início dos anos trinta também mostra a apreciação de Mário de Andrade pelo trabalho do pintor estrangeiro, principalmente por seu retrato a óleo que ele avalia como “um dos mais perfeitos e completos”⁴⁸. Antes disso, sabemos que o escritor acompanhou o trabalho do pintor expressionista por um artigo dedicado a ele publicado no ano de 1924, quando Segall se instala definitivamente no Brasil. Em seu depoimento já deixa clara sua admiração num tom de boas vindas ao artista de Vilna.

⁴⁷Mário de Andrade publicou os artigos intitulados Lasar Segall (I, II e III) no Diário de São Paulo em 23, 28 e 31 de dezembro de 1927. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de; LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929**. Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972. p.146-153.

⁴⁸ Carta datada de 19 de novembro de 1939 localizada no Museu Lasar Segall.

Lasar Segall relatou o início do contato com o literato em uma carta que escreveu a Will Grohmann em 1924, logo depois de sua chegada ao país, ressaltando o artigo do escritor sobre ele e colocando-o como líder do movimento modernista no Brasil⁴⁹.

Duas fotografias que registraram a passagem dos dois na fazenda Santa Teresa do Alto, de Tarsila do Amaral, em 1928, já mostram a proximidade entre Mário de Andrade e o casal Segall (FT 116; FT 119). Em uma delas (Imagem 20), pintor e escritor aparecem em posição divertida simulando uma perseguição, sinal de uma amizade mais íntima entre eles. E na outra, em grupo, se encontra também dona Jenny, esposa de Segall lembrada por Mário em uma carta escrita no verso de um retrato fotográfico enviado a ele quando retornava de viagem, em 1929.

As relações com o pintor estrangeiro realmente esfriaram, como afirmou Mário, devido seus comentários críticos sobre as obras de Candido Portinari, que começou a ser reconhecido nos anos de 1930. O literato por tomar partido do pintor brasileiro vê com antipatia a atitude de Segall e começou a interpretar os dois retratos a partir dos aspectos de seu caráter que ele atribuiu aos seus criadores: “Si em arte já vocês são diferentíssimos, como homens então um é preto e outro branco”⁵⁰. Por isso ele enxergava seu eu diabólico no retrato feito por Segall, e o angelical ao produzido por Portinari.

Os depoimentos de contemporâneos que conviveram com Segall publicados por Vera D’HortaBeccari comprovam a desavença entre eles. Para Antônio Bento as ofensas vinham igualmente de Portinari, que não aprovava as cores utilizadas por Segall afirmando que ele “pintava com títica de galinha”⁵¹. Já o pintor lituano criticava as formas “gritantes” empregadas por Portinari, segundo Mira Perlov, ratificando o relato de Mário de Andrade sobre sua postura crítica na exposição do pintor rival em São Paulo.

As opiniões e interpretações de Mário de Andrade sobre seus retratos também se destinam ao trabalho de outro artista. Na mesma correspondência a Henriqueta Lisboa ele discorre sobre a tela pintada por Flávio de Carvalho em 1939.

⁴⁹BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p. 229.

⁵⁰ANDRADE, Mário de. **Portinari, amigo mio**: Cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado de Letras – Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995. p. 104.

⁵¹Depoimento de Antonio Bento em: BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p. 155.

Os anos 30 e o retrato feito por Flávio de Carvalho

No decorrer da década de 1930 a ação modernista permaneceu com a criação de organizações que propagavam as pesquisas e os trabalhos dos artistas, além dos eventos que tinham como finalidade difundir as novas produções.

Percebemos o comprometimento de Mário de Andrade com estes acontecimentos, divulgando, sempre que possível, as obras por meio de artigos publicados, fato que por muitas vezes propiciou a sua aproximação com vários artistas.

As imagens acusam a presença do escritor em algumas das reuniões, exposições ou festividades. É o caso do filme feito por ocasião da inauguração da Casa Modernista pela Rossi Filmes. Esta edificação da Rua Itápolis em São Paulo foi realizada por Gregori Warchavchik e exposta ao público no ano de 1930, sendo uma das primeiras expressões da arquitetura moderna no país, atrás somente da própria residência do arquiteto, erguida em 1927.

Tendo como alvos a funcionalidade e a ausência de ornamentos, a estrutura era uma novidade para os olhos dos brasileiros, e excitante aos olhos dos modernistas. Além da arquitetura, havia uma exibição de obras de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall e Victor Brecheret que iam ao encontro do projeto de Warchavchik.

Os quatro frames do filme (Imagem 21), gravado a fim de reportar a inauguração, mostram Mário de Andrade ao fundo rodeado por pessoas, caminhando naturalmente pelo espaço externo da casa, prestigiando o artista pioneiro da arquitetura moderna no Brasil.

Em um manifesto publicado no Correio Paulistano em 1925⁵², o arquiteto russo de Odessa explicou o sentido dos projetos para as casas modernas, justificando o rumo das novas propostas. Desembarcando e se instalando no Brasil em 1923, ele se casou com Mina Klabin, irmã da esposa de Lasar Segall, Jenny Klabin, se tornando assim amigo do pintor e se inserindo no meio artístico local.

Foi na casa de Warchavchik que ocorreu em 1932 a primeira reunião oficial da SPAM – Sociedade Pró Arte Moderna - tendo como principal idealizador Lasar Segall. Ela

⁵² WARCHAVCHIK, Gregori. **Acerca da Arquitetura Moderna**. Correio Paulistano, São Paulo, 1. Nov., 1925. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de; LOPEZ, Telê Porto Ancona. Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929. Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972. p. 9.

foi criada visando uma aproximação entre os artistas e o público com as produções contemporâneas⁵³. Dentre os participantes da sociedade estava Mário de Andrade que corroborou com os eventos do grupo, comparecendo na primeira confraternização da Sociedade, o réveillon de 1932/1933.

Mais tarde ele escreveu o poema para o convite do carnaval de 1933⁵⁴, descrevendo o baile e os personagens fantasiados da festa na cidade de Spam. Mário de Andrade colaborou ainda com jornal *Vida de SPAM*, juntamente com Alcântara Machado e Sérgio Milliet⁵⁵.

A comemoração da virada do ano de 1932 para 1933, que também foi a fundação oficial da SPAM aconteceu na casa da dançarina expressionista Chinita Ulmann, que ofereceu sua residência como sede provisória da organização. Nesta festa nomeada *São Silvestre em Farrapos*, os convidados deviam se vestir maltrapilhos segundo a orientação de Segall, que estava a par de todos os preparativos das reuniões e comemorações, desde a decoração até as apresentações artísticas.

Este evento é rememorado por três fotografias que provam a presença do nosso poeta (FT 148-150). Mário de Andrade se misturou a um grupo grande de pessoas, o que confirma o sucesso da festa. Em duas fotos ele aparece ao fundo, identificado pelo gorro preto que usava. E na terceira imagem (Imagem 22) o vemos sentado ao chão, e do lado esquerdo de pé estão Jenny e Lasar Segall de cartola.

Outra organização que foi fundada e se desenvolveu concomitantemente à SPAM foi o Clube dos Artistas Modernos – O CAM. Ele toma lugar no prédio da Rua Pedro Lessa, no centro de São Paulo, que abrigava os ateliês de Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide⁵⁶.

No local aconteceram palestras, mostras de arte e o “Teatro da Experiência” com a peça “O Bailado do Deus Morto” de autoria de Flávio de Carvalho. Não demorou muito para que a polícia intervisse e fechasse o teatro de experiências intelectuais, como fez com

⁵³BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p.83 – 105.

⁵⁴Poema transcrito no Anexo 2, em: BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p.88.

⁵⁵Op. Cit. p. 91.

⁵⁶ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 76.

o Baile de Carnaval da SPAM, quando os participantes faziam chacota da repressão de 1932⁵⁷. Após a Revolução Constitucionalista a polícia abafava toda manifestação que abalasse a ordem estabelecida em São Paulo.

Presença polêmica na década de 1930, Flávio de Carvalho chamava atenção por sua postura irreverente quando retornou de seus estudos na Europa, onde se formou em engenharia no Amstrong College da Universidade de Durham, na Inglaterra⁵⁸.

Foi notado quando enviou seu projeto para o concurso do novo Palácio do Governo Estadual com o pseudônimo de Eficácia. A sua criação foi logo percebida por Mário de Andrade, dando crédito ao projeto moderno que se sobressaía dentre as obras pouco originais da mostra⁵⁹.

Mais tarde, no ano de 1934, o literato escreveu sobre o trabalho do artista em um artigo para o Diário de São Paulo sobre o Salão Paulista. Ele admitiu que detestava todas as obras de arte de Flávio de Carvalho, mas declarou a validade desse sentimento no sentido que considerava seus trabalhos perturbadores:

Há em Flávio de Carvalho um ingênuo infatigável, isso é certo, mas pelo menos ecoando trágicas inquietações estéticas do nosso tempo, ele revigora em nós, as nossas atividades estéticas, a gente toma partido, repudia, detesta. Uma obra de Flávio de Carvalho me dá raiva, e disso eu lhe sou grato: porque também a raiva gratuita é uma comoção estética. Ao passo que diante do Exmo. Sr. Dr. Eliseu Visconti, que pinta admiravelmente bem, eu não posso ter raiva, não posso ter prazer, eu morro. E morre a vida, o que é pior...⁶⁰

Neste ano, Mário de Andrade adquiriu duas obras do pintor que cinco anos depois, em 1939, fez seu retrato em óleo sobre tela, fato incluído na carta à Henriqueta Lisboa. O

⁵⁷ Op. Cit. p. 45.

⁵⁸ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1994. p. 25.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. Arquitetura Moderna I. Diário Nacional, São Paulo, 2 fev., 1928. In: BATISTA, Marta Rosseti; LIMA, Yone Soares de; LOPEZ, Telê Porto Ancona (Orgs.). **Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/1929. Documentação**. São Paulo: IEB/USP, 1972. p. 21.

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. *O Salão Paulista II*. Diário de São Paulo, 29 – 01 – 1934. APUD: TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1994. p. 222-223.

escritor deu ênfase a este quadro dentre toda a obra de Flávio de Carvalho, considerando-a um divisor de águas.

Como já havia dito ele desaprovava a técnica empregada por Flávio que segundo Mário, “forçava um bocado a extravagância”, “sujava as cores nas misturas que fazia”, e a partir da criação de seu retrato ele entra em uma nova fase:

(...) parece que com a feitura do meu retrato ele partiu para uma nova fase de sua visão. O fato é que além da boniteza tão rica das cores que ele usou em mim, no quadro seguinte, um retrato de mulher, continuou usando cores bem mais limpas, embora não tão felizes como as minhas.⁶¹

A composição de Flávio de Carvalho (Imagem 23) possui um fundo de tonalidades em marrom, vermelho e rosa, aplicadas como manchas nas paredes atrás do retratado provocando uma sensação de ambiente deteriorado.

Mário de Andrade se dispôs sentado em uma cadeira de encosto amarelo e de braços assimétricos em laranja. Na construção de sua figura sobressai a camada de gesso nas mãos, no rosto e na roupa que adquirem o aspecto de superfície corroída pela forma que o material foi trabalhado.

Vestido com camisa, gravata e lenço na lapela, seu terno azul possui uma coloração verde, como uma substância lodosa, que escorre de seu ombro direito e termina coberto pelo outro lado do paletó.

No rosto, o gesso proporciona um caráter envelhecido. Os traços não são bem definidos, se apresentando disformes pela massa rugosa. Os lábios são vermelhos, os olhos são pequenos, por trás dos óculos de hastes finas, a pele é clara e a fronte iluminada.

Toda a estrutura e os artifícios empregados no arranjo da tela reforçam a aparência gasta do ambiente e da própria figura de Mário de Andrade. A questão com relação à técnica é se essa degradação transmite a ideia da ação do tempo sobre o material, como se as intempéries tivessem agido sobre a tela, ou se ela segue uma orientação psicológica através da qual o pintor tentou expressar sua visão sobre o retratado.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.54. (Carta de 11 de julho de 1941).

O fato é que esta obra foi criada em um período difícil da trajetória do literato, e neste caso é como se a imagem feita por Flávio de Carvalho refletisse o momento vivido pelo escritor, o estado abatido de seu espírito.

No ano de 1939, Mário de Andrade estava exilado no Rio de Janeiro após sua demissão do Departamento de Cultura de São Paulo, por razões políticas, já que deixou clara sua oposição ao regime do Estado Novo, instaurado em 1937, e por divergências com o prefeito Prestes Maia.

Mário, a frente do Departamento de Cultura e Recreação do município de São Paulo em 1935, idealizou e colocou em prática vários projetos para o desenvolvimento artístico e social da cidade, se entregando completamente ao trabalho, chegando ao ponto de deixar em 1938 o Conservatório Dramático Musical, no qual lecionava desde 1913, para se ocupar da nova função.

Foi um golpe ter que abandonar seus projetos e se mudar para o Rio de Janeiro. Assumi nesta cidade a cátedra de Filosofia e História da Arte e o cargo de diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Longe da família e decepcionado com a demissão, o escritor se deprime e tem a saúde desgastada, vendo na boemia uma fuga para sua amargura.

Sendo assim, não é raro achar na correspondência da época suas queixas sobre a depressão e as doenças que o afligiram até o fim da vida. E é nesse período que Flávio de Carvalho pintou a figura degradada na tela, apreendendo e transferindo ao quadro o estado de angústia do escritor.

Talvez nesse sentido ele interpretasse a sua imagem, como lembrou o próprio pintor em 1949:

Com referência a minha pintura, certa vez Mário de Andrade se exprimia: “Quando olho para o meu retrato pintado pelo Segall, me sinto bem. É o eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois nele, vejo o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros.”

O Mário era um homem que não tinha dúvidas em discorrer em público sobre seu ‘lado tenebroso’. Caminhava para ser um ser completo.⁶²

No testemunho do artista nos deparamos novamente com os jogos comparativos Mário de Andrade. Agora a criação de Segall ao lado da produção de Flávio de Carvalho parece menos perversa, abafada pelo lado grotesco da composição confusa do artista.

O caráter tenebroso da personalidade do literato captado por Flávio de Carvalho e estampado na tela, lembra o enredo criado por Oscar Wilde entorno de uma imagem. Em *O retrato de Dorian Gray* a narrativa se concentra na criação do retrato de um belo jovem que tem seu desejo concedido quando a imagem feita por seu amigo, o pintor Basil Hallward, assume todos os males que o poderiam atingir seu corpo, garantindo sua juventude e integridade física.

Na trama, Dorian permanece intacto, apesar de sua postura inconsequente e desmedida, enquanto seu retrato se transformava em uma coisa grotesca, por carregar todas as consequências que se destinariam a ele. A obra revelava seu lado tenebroso e por isso ele a mantinha guardada e bem escondida.

O autor justifica dessa maneira, todo conteúdo que pode estar implícito em uma obra de arte, e no caso do retrato, o quão profundo ele pode ser, adquirindo vida própria e diversas possibilidades de interpretações a partir de seus elementos plásticos e da associação deles aos aspectos da personalidade do retratado, feita tanto pelo seu criador em sua idealização, como posteriormente por seus futuros observadores.

Mário de Andrade, sendo ao mesmo tempo motivo e observador, também teve suas expectativas sobre a própria imagem e se preocupou com as múltiplas formas que ela poderia adotar. Por isso, através dos textos em que interpretava seus retratos, direcionava o olhar do espectador.

Ainda sobre a tela de Flávio de Carvalho, ele dizia que a pintura de seu retrato fora na verdade um “pretexto de aproximação” do pintor, que segundo Mário o estimava e admirava:

⁶²CARVALHO, Flávio R. de. Notas sobre Mário de Andrade. Artes Plásticas, São Paulo, ano I (4), mai/jun, 1949. APUD: TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/Editora da UNICAMP, 1994. p. 378.

(...)era fácil de perceber pela maneira com que ele me observava e os gestos com que movia o pincel, nervosos, curtos, espaçados, com grandes hesitações na procura e mistura das cores e mudança de pincéis, era fácil de perceber a timidez cautelosa, o respeito bastante simpatizado com que eu não era pra ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo desejado que, si o desnorreava completamente, se impunha gratamente a ele.⁶³

Em sua argumentação o escritor ainda se referia à fala de Flávio de Carvalho sobre a postura de Mário de Andrade no momento da pose. O pintor indicou a posição dizendo “Você andando na rua parece... não sei... você anda erguido!”⁶⁴.

A frase de Flávio de Carvalho expressou a imagem que ele guardava do escritor, que andava erguido, postura que transmite confiança e integridade de caráter. Seu apreço certamente podiam ter origem ou ter sido reforçado a partir da divulgação de sua obra pelo crítico, como citamos nos artigos acima.

Pela consideração que Mário de Andrade sentia vinda do pintor enquanto posava, é que concluiu que este foi um retrato que ele próprio tinha feito, assim como o de Portinari.

Para ele, o respeito, no caso de Flávio de Carvalho, e o “amor declarado” no de Portinari, teria afetado os pintores em suas criações que por isso tiveram interferência direta do retratado. Na obra de Portinari como vimos, ele chega a se pronunciar e gerar uma modificação. Na tela de Flávio, Mário, apesar da imensa vontade de palpitar não o fez, mas só a sua presença e opinião confessada sobre a obra do pintor o guiara em sua produção.

A fabricação de um retrato é resultado uma negociação entre retratista e retratado que influi no resultado final da obra, e os depoimentos de Mário de Andrade nos textos que ele desenvolveu sobre os trabalhos dedicados a sua imagem são exemplos disso.

Estes acordos são o cerne da análise de Sérgio Miceli em seu livro “Imagens negociadas: retratos da elite brasileira”⁶⁵, que aborda a temática da retratística, a partir das relações entre o artista e quem ele retratou.

⁶³ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.55. (Carta de 11 de julho de 1941)

⁶⁴ Op. Cit.

⁶⁵ MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

Roland Barthes, ao versar sobre a foto-retrato, analisou o gênero incorporando os elementos que interferem na criação da obra fotográfica, mas que podemos estender perfeitamente para compreendermos outras técnicas de retrato, confirmando os jogos de interesse ressaltados por Miceli. Para tal abordagem Barthes sintetizou:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.⁶⁶

Barthes explorou aqui a negociação estudada e exemplificada por Miceli, quando as intenções das duas partes em questão (artista e modelo) são colocadas à mostra e, em acordo elas definem a obra de arte, que representa a junção dessas forças defendidas pelo autor no estrato acima.

Desta forma, o depoimento de Mário de Andrade sobre os instantes que ele posou para os artistas durante a feitura das obras são de grande valia para compreendê-las, mas não deve ser a única fonte. Como alerta sobre a análise de retratos, Barthes acentuou a importância de se considerar os vários indícios no estudo destas imagens, que acabam por desvendar relações complexas por trás do conjunto plástico.

A Família Artística Paulista

No final da década de 1930 a integração do grupo modernista em São Paulo originou outra organização que abriu novos horizontes. O objetivo destes artistas agora se diferenciava da necessidade da revolução dos anos iniciais do movimento.

Expunham no Salão da Família Artística Paulista os artistas que mantiveram em meados da década seus ateliês no edifício Santa Helena, na Praça da Sé em São Paulo, por isso o grupo levou o nome do Palacete, e outros que se juntaram a eles. Então a exibição contava com Alfredo Volpi, Reboló Gonzales, Fúlvio Pennachi, Humberto Rosa, Aldo

⁶⁶BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Notas sobre a fotografia. Tradução. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 27.

Bonadei, Mário Zanini, Paulo Rossi Osir, Manuel Martins, Vittorio Gobbis, Joaquim Figueira, Waldemar da Costa, Clóvis Graciano, Hugo Adami e Arthur Krug.

Além deles ainda estiveram presentes nos eventos da Família, Anita Malfatti, Cândido Portinari, João Villa Novas Artigas, Domingos Toledo Piza, Alfredo Rollo Rizetti, Nelson Nóbrega, Ernesto de Fiori, Franco Ceni, Vicente Mecozzi, Bruno Giorgi e Paulo Sanggiuliano. Como vemos alguns dos grandes nomes da arte nacional da época.

Segundo Paulo Mendes de Almeida, o momento artístico vivido pelo grupo consistia ainda em um afastamento do academicismo, e um aproveitamento das novas correntes artísticas. Eles reconheciam os avanços da arte moderna, mas apreciavam também a tradição e as obras de mestres como Giotto e Cimabue. Por isso o autor não atribuiu a Família Artística Paulista o caráter revolucionário, o que aponta para uma nova fase do movimento.

A primeira exposição da Família Artística Paulista foi em 1937, no grill-room do Hotel Esplanada reunindo sessenta e três trabalhos. A comemoração do evento, no dia 10 de novembro, foi um jantar estendido a um concerto ao ar livre que acabou com a intervenção da polícia que iniciava a repressão do Estado Novo, instaurado naquele mesmo dia⁶⁷.

A organização ainda contou com mais duas exposições, a última em 1940, marcando seu fim. Mário de Andrade se manifestou sobre a Família Artística Paulista, valorizando seus membros em dois importantes artigos que se tornaram referências para os estudos do período.

Os dois escritos são *Esta Paulista Família e Ensaio sobre Clóvis Graciano* (1944), publicados como anexo na comunicação de Flávio Motta na Revista do IEB⁶⁸. No primeiro, Mário de Andrade discorreu sobre o grupo, expressando sua indignação pela falta de dois grandes nomes da arte nacional na Exposição Latino-Americana de Artes Plásticas do *Riverside Museum* de Nova York.

⁶⁷ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 125.

⁶⁸MOTTA, Flávio L. **A Família Artística Paulista**. Revista do IEB, n° 10, 1971. p. 137-175.

Abordou a ausência dos trabalhos de Lasar Segall e de Portinari, mas logo estendeu seu comentário à segunda exposição da Família Artística Paulista em 1939 com foco em Vittorio Gobbis e Paulo Rossi Osir, citando a contribuição dos estrangeiros à arte brasileira.

Já no texto sobre Clóvis Graciano ele se apegou o proletarismo arraigado às obras dos membros da Família Artística Paulista. Ele interpreta os trabalhos destes artistas levando em conta sua origem proletária justificando as temáticas constantes nos trabalhos como as naturezas mortas, nas quais os alimentos eram prioridade, e as paisagens do interior paulista aludindo aos momentos de prazer e descanso do trabalhador, além da aspiração à pequena propriedade.

Mário de Andrade afirma que para eles a escolha pela arte se deveu a um anseio de ascensão, tanto no sentido de formação através da arte, quanto no de classe, o que segundo ele “lhes permitia, como a um sangue, circular indistintamente pelos compartimentos da sociedade”⁶⁹.

Na obra de Clóvis Graciano o escritor exalta a simplicidade, no caráter estético, e sua capacidade de reinvenção contínua buscando em cada obra “se despojar de propriedades adquiridas” se abstendo de si em função de sua própria obra.

Esta ênfase na personalidade e na unidade da obra embasa o que Mário de Andrade diz mais adiante sobre a preocupação do pintor em colocar a arte a serviço da sociedade, fato que fica provado com seus murais, muitos deles implantados na cidade de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, no intuito de difusão cultural, popularizando a obra de arte⁷⁰. Este objetivo talvez o aproximasse do pintor.

Em seus projetos desenvolvidos no Departamento de Cultura o literato se volta para a classe trabalhadora na criação dos parques infantis destinados aos filhos dos proletários, visando à formação e recreação das crianças, e durante sua trajetória sempre houve uma preocupação maior, seja com a divulgação da cultura nacional ou com seu papel amplo de educador, como mencionou certa vez, “é melhor ser útil que ser célebre”⁷¹.

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre Clóvis Graciano**. In: MOTTA, Flávio L. *A Família Artística Paulista*. Revista do IEB, n° 10, 1971. p. 157.

⁷⁰ Texto produzido por Manoel Felix Cintra Neto para o catálogo da exposição de marcou o centenário do nascimento do artista, de título “Centenário de Clóvis Graciano na BM&F”.

⁷¹ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 45-46.

A singularidade dos trabalhos de Clóvis Graciano destacada pelo escritor fica clara nos quatro retratos feitos pelo artista dedicados a Mário de Andrade. Três deles são datados do ano de 1940, sendo dois desenhos e um óleo.

Um dos desenhos, em crayon sobre papel, é mais realista e ressalta no longo rosto de Mário sua calva, seus olhos caídos, sua boca e seu queixo quadrado. Nos outros dois, o desenho em crayon sobre cartão rígido (Imagem 25) e o óleo sobre cartão (Imagem 24), as deformações aparecem, no primeiro, sua cabeça é bastante alongada, e no segundo a cabeça oval e estreita, o queixo quadrado e os lábios entreabertos.

Nestas duas últimas obras está presente uma característica colocada por Mário de Andrade em seu artigo: o problema dos olhos. Nestes dois retratos notamos que os olhos são pouco definidos, detalhe presente em outras obras de Clóvis Graciano como em seus autorretratos (Imagem 26), nos quais seus olhos são obscuros, e na tela *Rosto* de 1945 (Imagem 27), em que o olho esquerdo da figura está totalmente embaçado.

O literato também explanou sobre as três telas da série “Depois do bombardeio” de 1942. Segundo ele a explicação seria uma obsessão psicológica:

Não é possível compreender como exclusivos valores estéticos de pesquisa técnica, tanto o problema da linearidade, como as vezes sem conta em que Clovis Graciano maltrata os olhos das suas figuras. Temos que reconhecer nisso uma obsessão (sic) psicológica, não cacoete amaneirado, mas obsessão (sic) devida ao defeito que ele tem uma das vistas.⁷²

Ele alegou que o defeito físico se tornou uma fixação sobre uma das habilidades mais necessárias para o pintor, orientando sua análise por um viés psicológico, como propôs a biógrafa de Anita Malfatti, Marta Rossetti Batista, quando sugeriu que a ausência de mãos das figuras retratadas pela artista seria devido ao fato da pintora não possuir a mão direita.

O retrato a óleo pintado por Graciano foi produzido na mesma data, 11 de fevereiro de 1940, que outros dois retratos (Imagens 28 e 29) de Mário de Andrade de autoria de outro membro da Família Artística Paulista, Paulo Cláudio Rossi Osir.

⁷²Op. Cit. p. 169.

Em um deles o retratado está em pose três quartos com o cigarro na boca. A fisionomia possui deformações, atribuindo um aspecto quase que caricatural à figura. O outro óleo consiste em um perfil, feito à pinceladas rápidas, colorindo somente o rosto. Nesta obra a inscrição do lado inferior direito da composição chama a atenção pela palavra “Ubriaco”, que significa bêbado em italiano.

Em 1948, Clóvis Graciano fez seu quarto retrato do escritor postumamente, em um jantar, como sugere o suporte do desenho: o cardápio do jantar. O desenho possui traços rápidos, improvisados ao longo do evento, e no verso carrega também o retrato feito por Hilde Weber, que como que em um momento saudoso, lembravam juntos do amigo por meio dos desenhos.

Outro artista que se inseriu na Família Artística Paulista, já em sua última exibição em 1940 foi Bruno Giorgi. Nascido no Brasil, mas de formação europeia, o escultor teve seu primeiro contato com o Grupo Santa Helena quando esteve no país em 1936 e a partir daí participou efetivamente das atividades e eventos artísticos nacionais.

Seu trabalho se lançou nesta década e não escapou do olhar clínico de Mário de Andrade e de outros críticos que exaltaram suas produções, como Sérgio Milliet, por ocasião do *I Salão de Artes da II Feira Nacional de Indústria*. Junto dos dois escritores ele participou do júri do *XLVII Salão Nacional de Belas Artes*⁷³ e se mostrou sempre ativo desde sua chegada ao país, expondo no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, do qual se tornou sócio.

Em 1943, Bruno Giorgi venceu o concurso para a execução do *Monumento à juventude brasileira*, que seria instalado no jardim do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Esta conquista, devida certamente ao grande talento do escultor, teve o total apoio de Mário de Andrade que por meio da correspondência com o ministro Capanema intercedeu pela proposta de Bruno Giorgi. Ele acompanhava de perto a evolução dos estudos para o monumento, como provam as cartas, que descrevia minuciosamente os

⁷³GRINBERG, Piedade. **Bruno Giorgi (1905-1993)**. São Paulo: Metalivros, 2001. p. 27-28.

esboços, defendendo as escolhas plásticas do artista, como no caso da pedra ao invés do bronze, preferência do escultor⁷⁴.

Todo este entusiasmo de Mário de Andrade diante das obras de arte atraídas por sua sensibilidade apurada de artista extravasava, como temos visto, por meio de seus textos, ou de intervenções como esta a favor de um trabalho que ele acreditava ser realmente bom. Sua necessidade de expansão e divulgação da arte fazia com que os artistas que ele defendia se aproximassem dele por admiração e gratidão. Por isso não é raro vermos registros que confirmam estas relações, sendo um exemplo, a fotografia do literato com Giorgi e Luís Saia em 1944, ano em que o primeiro esculpe um dos retratos de Mário (Imagem 30), que hoje se encontra no Palácio Capanema no Rio de Janeiro.

Em bronze, o escultor modela o rosto do escritor com os lábios grossos, calvo e a com a testa com marcas de expressão. A superfície é pouco polida como nas outras três cabeças que representam o literato. A que está hoje na Biblioteca Municipal Mário de Andrade datada de 1946 (Imagem 31) se assemelha mais a produzida em 1944 no que diz respeito aos traços e a posição erguida da cabeça.

O retrato em gesso (Imagem 32), do Centro Cultural São Paulo, e o em bronze (Imagem 33) localizado no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, tem a expressão do olhar e os lábios proeminentes parecidos, como se a primeira fosse um estudo para a segunda.

Bruno Giorgi ainda realizou um desenho publicado no Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 1945 na ocasião da morte do poeta (Imagem 34). Uma composição de traços rápidos com assinatura no canto inferior esquerdo. Mais tarde, em 1960, o escultor produziu uma placa em metal (Imagem 35) para demarcar o edifício em que Mário de Andrade morou no Rio de Janeiro, na Rua Santo Amaro. O perfil em alto relevo mantém os traços marcantes da fisionomia do escritor, presentes nas outras obras mencionadas do artista.

⁷⁴Cartas datadas de 19/08/1943 e 16/10/1943 publicadas em GRINBERG, Piedade. **Bruno Giorgi (1905-1993)**. São Paulo: Metalivros, 2001. p.33-36.

Através das análises dos retratos neste capítulo percebemos a presença de Mário de Andrade nos momentos fundamentais do desenvolvimento do modernismo no país, tanto como agente, como crítico que abria os olhos dos seus leitores para o que estava acontecendo de mais relevante no ambiente artístico cultural.

Tomando como fio condutor seus retratos, podemos ter noção da rede afetiva que existiu entre ele e outros grandes nomes do movimento, que se tornou fonte abundante para pesquisas do período.

Nas próximas discussões será abordada a ação de Mário de Andrade na propagação de sua imagem, muitas vezes associada à sua obra e às produções posteriores ao ano de sua morte (1945), no intuito de discutimos a respeito dos elementos atrelados aos seus retratos mais recentes.

Pranchas
Capítulo I



Imagem1. Mário de Andrade, 1917. (FT 09)



Imagem2. Anita Malfatti. Mário de Andrade I, 1921/1922. (OL 01)



Imagem 3. Grupo da Semana de Arte Moderna, 1922. (FT 33)



Imagem 4. Mário de Andrade em Grupo Modernista, 1922. (FT 38)



Imagem 5. Mário de Andrade no Grupo Modernista: Exposição Zina Aita, 1922. (FT 34)

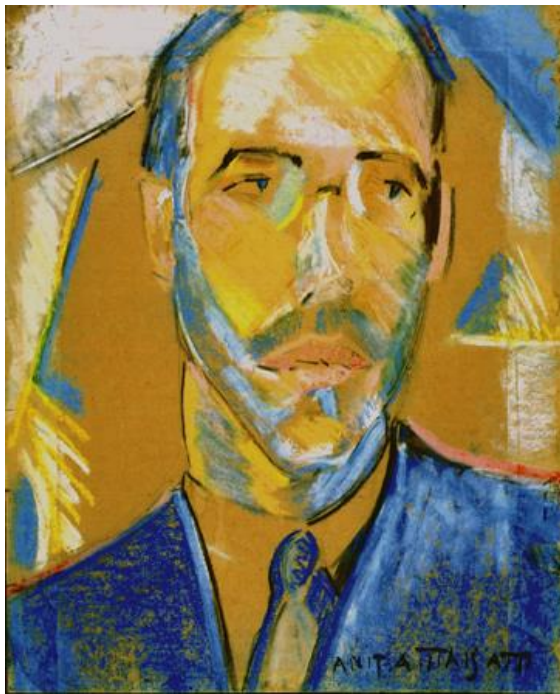


Imagem 6. Anita Malfatti. *Mário de Andrade II*. 1922. (PT 02)



Imagem 7. Tarsila do Amaral. Retrato de Mário de Andrade, 1922. (PT 01)



Imagem 8. Tarsila do Amaral. *Retrato de Mário de Andrade*, 1922. (OL 03)



Imagem 9. Tarsila do Amaral. *Retrato de Oswald de Andrade*, 1922.

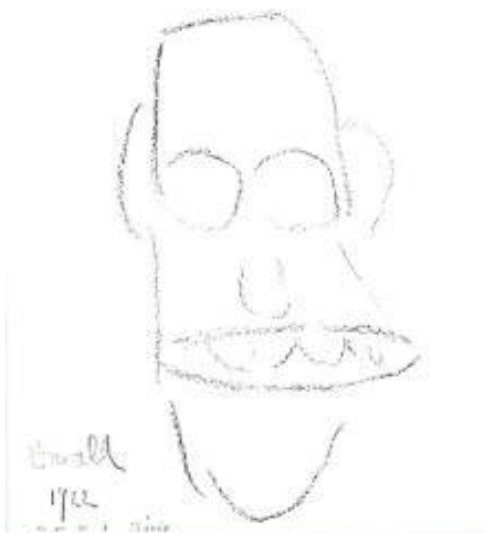


Imagem 10. Oswald de Andrade. *Mário*, 1922. (CR 01)

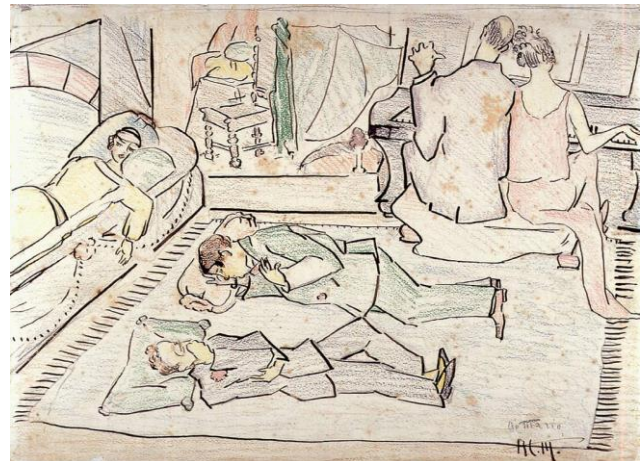


Imagem 11. Anita Malfatti. *Grupo dos cinco*, 1922. (DS 01)



Imagem 12. Anita Malfatti. Retrato de Mário de Andrade III, 1923. (OL 04)

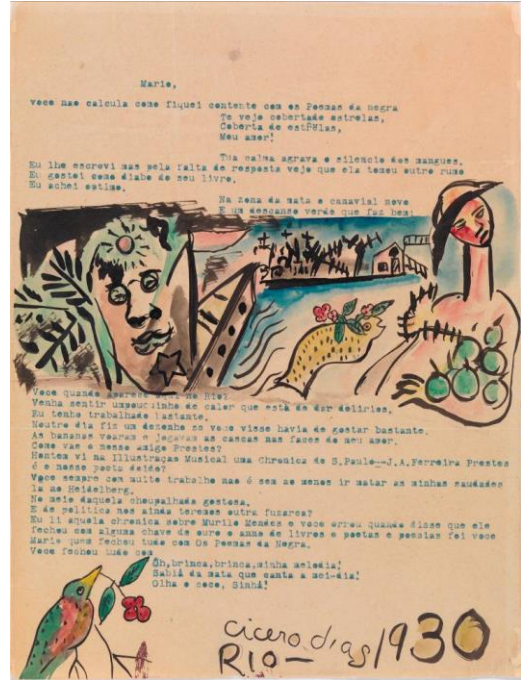


Imagem 13. Cícero Dias. Carta ilustrada para Mário de Andrade, 1930. (DS 07)

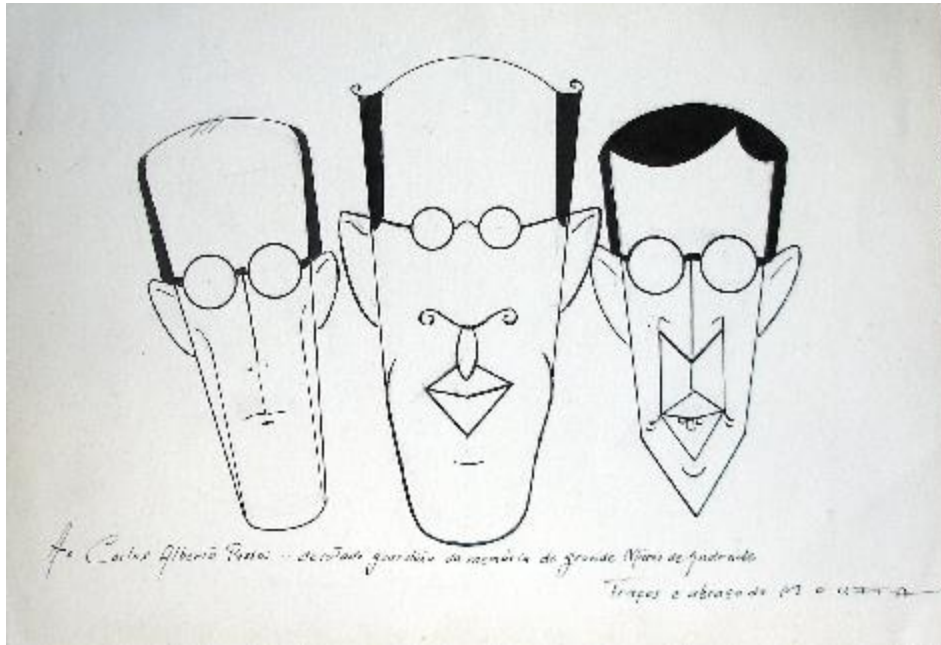


Imagem 14. Moura. Caricatura de Carlos Drummond, Mário de Andrade e Manuel, s.d. (CR 45)

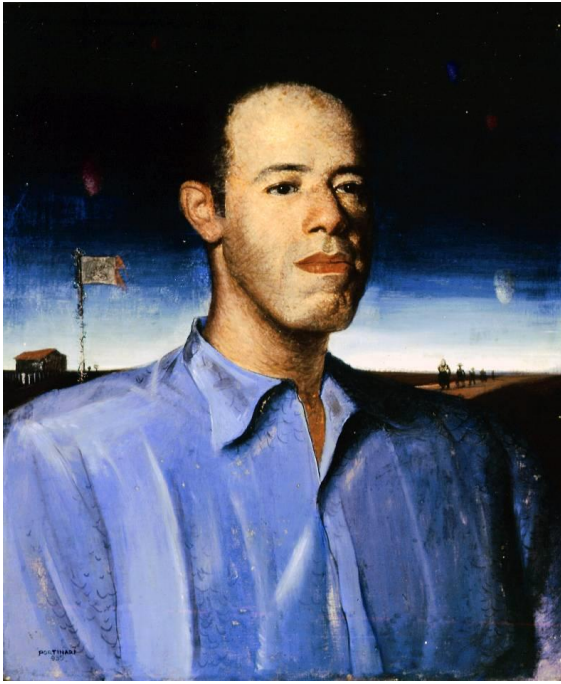


Imagem 15. Candido Portinari. Retrato de Mário de Andrade, 1935. (OL 06)

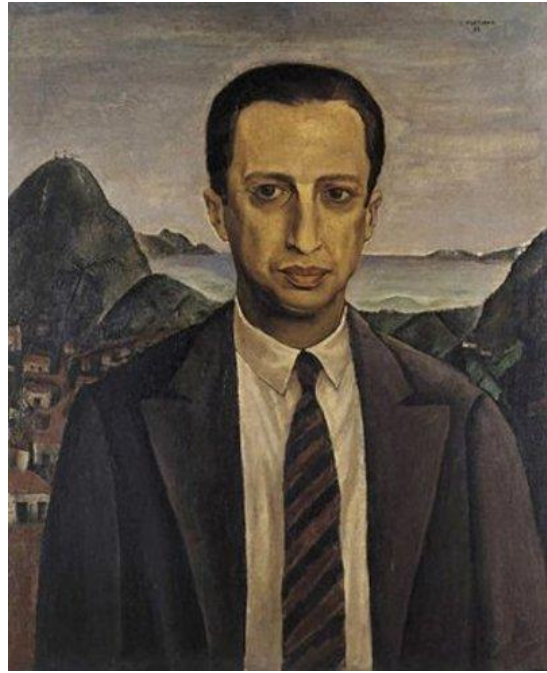


Imagem 16. Candido Portinari. Retrato de Manuel Bandeira, 1931.



Imagem 17. Ignacio Zuloaga. Retrato de Maurice Barrés delante de Toledo, 1913.



Imagem 18. Ignacio Zuloaga. Retrato de Enrique Larreta, 1912.



Imagem 19. Lasar Segall. *Retrato de Mário de Andrade*. 1927. (OL 05)



Imagem 20. Lasar Segall e Mário de Andrade na fazenda de Tarsila do Amaral, 1928 (?). (FT 116)



Imagem 21. Mário de Andrade na inauguração da casa modernista, 1930. (FF02)

Imagem 22. Baile São Silvestre em farrapos da SPAM, 1932.





Imagem 23. Flávio de Carvalho. Retrato de Mário de Andrade, 1939. (OL 07)



Imagem 24. Clóvis Graciano. Retrato de Mário de Andrade, 1940. (OL 08)



Imagem 25. Clóvis Graciano. Retrato de Mário de Andrade. 1940. (DS 12)



Imagem 26. Clóvis Graciano. *Autorretrato e mão*, 1942.



Imagem 27. Clóvis Graciano. *Rosto*, 1945.



Imagem 28. Paulo Cláudio Rossi Osir. *Retrato de Mário de Andrade I*, 1940. (OL 09)

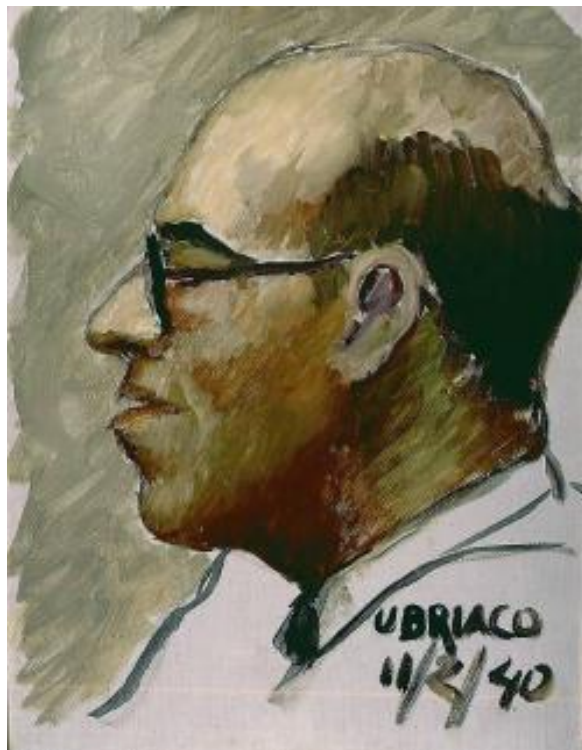


Imagem 29. Paulo Cláudio Rossi Osir. *Retrato de Mário de Andrade II*, 1940. (OL 10)



Imagem 30. Bruno Giorgi. *Mário de Andrade*, 1944. (EP 06)

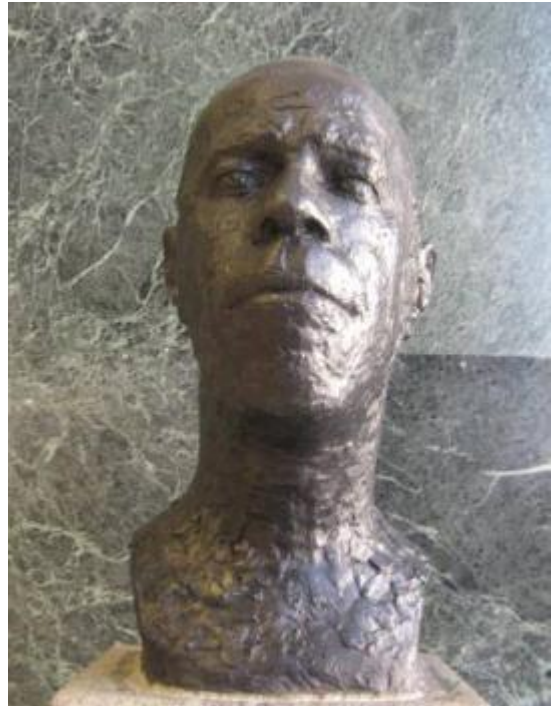


Imagem 31. Bruno Giorgi. *Mário de Andrade*, 1946. (EP 02)



Imagem 32. Bruno Giorgi. *Mário de Andrade*, s.d. (EP 04)



Imagem 33. Bruno Giorgi. *Cabeça de Mário de Andrade*, s.d. (EP 05)



Imagem 34. Bruno Giorgi. *Retrato de Mário de Andrade*, 1945. (DS 19)



Imagem 35. Bruno Giorgi, 1960. (EP 03)

CAPÍTULO II:
CONSTRUÇÃO DE SI

“O autor é o guardião do sentido oculto de sua obra.”⁷⁵

François Dosse, no livro *O Desafio Biográfico*, demonstrou a interação entre a obra e a biografia de um escritor. O autor chamou de “vidobra”, se apoderando do termo de Antoine Compagnon, “quando o relato da vida se apresenta como explicação da obra”⁷⁶. No caso de Mário de Andrade conseguimos elencar as intersecções de sua trajetória com sua produção literária, que também invadem suas representações.

Seus trabalhos se fundem a sua figura, sendo ambos constantemente associados. Por isso aparecem com frequência em seus retratos, elementos concernentes ao seu legado intelectual. Ao mesmo tempo, ele se vale da imagem de si para tratar do que ela emitia, sendo, por vezes, fonte inspiradora de contos e poemas.

O empenho de Mário de Andrade em reunir seus retratos, hoje em sua maioria, na Coleção de Artes Plásticas do escritor no IEB/USP, declara uma preocupação com esta iconografia e com os signos que lhes eram atrelados, como vimos nas interpretações do escritor nas cartas mencionadas no capítulo anterior.

Neste capítulo, explicitaremos indícios comportamentais do personagem como especificidades de sua época, sua atuação social à frente do Departamento de Cultura, e seus últimos retratos em vida e após a sua morte.

Infância e adolescência: imagem e poesia

As contribuições de Mário de Andrade no âmbito das artes e da cultura transparecem nos retratos na medida em que, através deles, enxergamos os vestígios de caráter pessoal manifestados também em sua obra.

Ele animou muitos textos com sua vida e deixou fluir neles investidas autobiográficas. As memórias foram alentos para o escritor que transformava sua

⁷⁵ Citação do texto de Claude Abastado, “Portrait de l’auteur: les biographies des écrivains dans les manuels d’histoire littéraire”. In: “Écritures 2 – Le Portrait”, Cahiers de Sémiotique Textuelle, 10, 1987, Paris X, p.197 APUD: DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 84.

⁷⁶ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 81.

caminhada em motivo poético, começando pelo evento do nascimento incorporado em sua estreia como literato, em 1917, no poema *Biografia* do livro *Há uma gota de sangue em cada poema*:

São Paulo o viu primeiro.
Foi em 93.
Nasceu, acompanhado daquela
estragosa sensibilidade que
deprime os seres e prejudica
as existências, medroso e humilde.
E, para publicação destes
poemas, sentiu-se mais medroso e mais humilde, que
[ao nascer.⁷⁷

O pequeno poema de nove versos configura uma espécie de apresentação, que retoma o nascimento, relacionando os primeiros instantes da vida ao início da carreira de poeta. Nos versos, ele destacou o espaço e o tempo de sua origem, incontestavelmente paulistana. Além de sua sensibilidade melancólica, o poema aviva o medo e a humildade que emanam do duplo nascimento, o da criança e o do artista.

Na poesia o autor se reconhece como sujeito/assunto. Ele deixa claro logo no título sobre o que vai versar. Ao longo do texto percebemos as similaridades com os eventos biográficos de Mário de Andrade que confirmam a apresentação pessoal.

O debate relativo à identificação de uma obra como autobiográfica é amplo⁷⁸, mas no caso do nosso escritor, é pertinente levarmos em consideração as colocações de Paul de Man. Ele defendeu que a autobiografia é “uma figura de leitura ou de entendimento que

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro Andar; A escrava que não é Isaura. São Paulo, Brasília: Martins, INL, 1972. p. 9.

⁷⁸ A temática da autobiografia ganha espaço na obra de Phillippe Lejeune que se dedica há mais de 30 anos ao desenvolvimento de pesquisas nesta área, sendo um membro-fundador da APA (Association pour l'Autobiographie et Le patrimoine autobiographique). Seu texto, *O Pacto Autobiográfico* foi bastante criticado. O autor tenta definir autobiografia chegando a uma conclusão limitada, reconhecendo-a somente como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Em discussões mais recentes o autor reavalia sua posição, admitindo outras formas de auto-representação como sua construção em verso. De outro lado, temos perspectivas mais abrangentes, como a visão de Paul de Man que define a autobiografia não como um gênero ou método, mas uma figura de leitura ou entendimento presente em todos os textos.

ocorre, em algum grau, em todos os textos”⁷⁹, ou seja, ela é um cruzamento entre dois mundos, o do autor e o do leitor, sendo que o segundo reconhece o primeiro no texto a partir das associações possíveis com a sua própria bagagem intelectual. Ele enxerga a si mesmo no que lê, em atitude comparativa com o primeiro, como explicitou Paul de Man.

Por parte do autor, a experiência “especular” é inserida por ele no texto na medida em que se reconhece como sujeito da sua produção. Por isso insistimos na herança intelectual de Mário de Andrade para pensar seus retratos. Por meio dela temos a chance de nos aproximar da ideia que ele fazia de si.

A ocasião de seu nascimento foi motivo para outra criação. Uma narrativa mitológica expressa no esboço literário *Na Sombra das Moças Brasileiras* (1925)⁸⁰, na qual Mário de Andrade inventou o mito do dia em que nasceu, justificando sua profissão, seus traços fisionômicos e seu viver na “sombra das moças brasileiras”, glosando um título de Proust⁸¹. A história envolve alguns seres do nosso folclore, feita como que nos moldes encantados do mundo do herói Macunaíma.

Imaginando a si mesmo como recém-nascido, citou as principais características que quando adulto lhe seriam permanentes: “Eu era engraçadinho, já bem careca porém não usava óculos, mãos agarradinhas no peito, olhinhos fechadinhos espiando saudosos o céu que eu deixara pra vir viajar...”.

Prosseguindo, contou sobre o aconchego do colo da mãe quando de repente começou a ouvir *Choro para saxofone e flauta* de Villa Lobos, fundo musical para o surgimento dos seres mágicos: o saci, o caapora, o boitatá, a sucuriju, o curripira e a iara.

O primeiro a lançar sua profecia foi o saci dizendo “Mário você vai ser um futurista danado, há de fazer uma porção de coisas que ninguém entenderá”. Depois foi a vez do caapora “Mário você há de ser professor de piano e professor mascote. Há de ensinar

⁷⁹Traduçãolivreda frase “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understandingthat occurs, to some degree, in all texts” do texto de: MAN, Paul de. **Autobiography as De-facement**. In: MNL (vol. 94). Maryland, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979. p. 921.

⁸⁰Segundo Flávia Camargo Toni, tal esboço literário trata-se de uma transcrição feita no caderno de *Estética da Música* pela aluna de Mário de Andrade, Carmem Borelli, de um texto preparado pelo professor em 1925 para a festa do dia 25 de setembro da capela de Santa Cecília. O original não é conhecido. (TONI, Flávia Camargo. Mário e Marias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n° 36, São Paulo, 1994, p. 166-175).

⁸¹Fazemos referência aqui ao segundo livro de Em Busca do Tempo Perdido, intitulado “À sombra das raparigas em flor” (*À l'ombre des jeunes filles em fleurs*).

direitinho até mas quando as alunas de você principiarem a tocar bem ficam noivas e vão casar e você fica sem elas”.

O boitatá com o corpo em chamas foi o responsável pela cor morena do escritor: “Mário, você fica queimado por mim. Há de ser moreno e feio porém eu derreti este pedaço de ouro e fiz um coração botei no seu peito”. A cobra sucuriçu o condenou às maldições das calúnias e da miopia: “Como toda a gente você há de sofrer calúnias e agora olhe pra mim. Eu..., eu era bobinho, olhei, A sucuriçu pôs o fogo dos olhos dela nos meus, senti uma dor aguda que nem quando a gente tira nervo de dente, só que era nos olhos, e fiquei míope”.

Então chegou a iara para abrandar o mal da sucuriçu, espalhando à sua volta a sombra das moças brasileiras para cobrir o sol do Brasil, protegendo seus olhos míopes. Por causa da iara ele se tornou o homem mais feliz do mundo por viver à sombra das moças brasileiras.

O aparecimento destes personagens do folclore nacional indica a valorização das tradições populares arraigadas no espírito nacionalista que tomou o movimento modernista, e que na obra de Mário de Andrade tem seu apogeu em *Macunaíma*.

A primeira fotografia, feita antes que Mário de Andrade completasse um ano de idade (Imagem 36), serve como ilustração adequada para este extrato do texto *Na Sombra das Moças Brasileiras*. Quem sabe foi nesta imagem que o literato tenha buscado a ideia para os escritos sobre os primeiros anos de sua vida. Na foto, a criança sentada usa fraldas cobertas por um vestido com lacinhos: as roupas femininas para crianças eram comuns como vestes de um bebê da época.

Outro retrato de infância que ele recordava bem, é de 1897 (Imagem 37). O menino, com então três anos, ainda era vestido com roupas femininas, tinha cabelos longos e encaracolados e um rosto que já se assemelhava à aparência adulta.

O menino ressurgue no poema *Reconhecimento de Nêmesis* (1926), no qual ele se depara com seu eu menino, transpondo em palavras a fisionomia impressa na fotografia:

Mão morena dele pausa
No meu braço... Estremeci.
Sou eu quando era gurí
Esse garoto feioso.

Eu era assim mesmo... Eu era
Olhos e cabelos só.
Tão vulgar que fazia dó.
Nenhuma fruta não viera
Madurando temporã.
Eu era menino mesmo,
Menino... Cabelos só,
Que à custa de muita escova
E muita brilhantina,
Me ondulavam na cabeça
Que nem sapé na lagoa
Si vem brisando a manhã.⁸²

Mário iniciou o poema surpreendendo-se diante de um encontro imaginário com seu eu menino. Ele assinalou caracteres contínuos desde a infância, novamente fazendo ressalva sobre a feiura que enxergava em si, como fez no mito do seu nascimento, quando o boitatá o torna moreno e feio.

A extensão do retrato datado de 1897 no poema fica nítida com a descrição física do menino e a apreensão que o leva a desfazer uma provável confusão provocada pela aparência feminina, causada pelos trajes e pelos longos cabelos encaracolados, motivos para *Tempo da Camisolinha*, escrito entre os anos de 1939 e 1943.

Autobiográfico, ao que tudo indica, este conto foi conduzido provavelmente pelas lembranças trazidas pela fotografia de 1897. A partir da imagem, Mário rememorou a situação em que seus adorados cachos foram cortados contra a sua vontade, a mando do pai. Na época a família havia se mudado para Santos por causa do estado frágil de sua mãe após o nascimento de sua irmã, Maria de Lourdes.

Gravados no retrato, os cabelos e a camisolinha foram os elementos fixados por ele no conto, recordados pela fotografia de infância que despertou no escritor a ocasião do corte do cabelo, assim como suas fantasias do universo infantil, que permeiam o enredo do texto, se tornando seu cerne.

Assim ele se descreveu quando criança:

⁸²ANDRADE, Mário de. Reconhecimento de Nêmesis. In: **Poesias Completas**. São Paulo: Martins Editora, s/d.

Meus cabelos eram muito bonitos, dum negro quente, acastanhado nos reflexos. Caíam pelos meus ombros em cachos gordos, com ritmos pesados de molas de espiral. Me lembro de uma fotografia minha desse tempo, que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada. . . Era já agora bem homem e aqueles cabelos adorados na infância, me pareceram de repente como um engano grave, destruí com rapidez o retrato. Os traços não era (sic) felizes, mas na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade.⁸³

Mário de Andrade se guiou por outras fotos do ano de 1897 para contar mais sobre a infância, admitindo ter rasgado um retrato por lhe trazer certo estranhamento. Sensação insegura causada pela criança em desenvolvimento que se transforma, cresce e muda.

Ele parte para outro retrato, dessa vez se comparando ao irmão mais velho:

Guardo esta fotografia porque si ela não me perdoa do que tenho sido, ao menos me explica. Dou a impressão de uma monstruosidade insubordinada. Meu irmão, com seus oito anos é uma criança integral, olhar vazio de experiência, rosto rechonchudo e lisinho, sem caráter fixo, sem malícia, a própria imagem da infância. Eu, tão menor, tenho esse quê repulsivo do anão, pareço velho. E o que é mais triste, com uns sulcos vividos descendo das abas voluptuosas do nariz e da boca larga, entreaberta num risinho pérfido. Meus olhos não olham, espreitam. Fornecem às claras, com uma facilidade teatral, todos os indícios de uma segunda intenção.⁸⁴

No trecho acima ele reiterou o descontentamento com a própria figura, em vista do irmão que ele via como uma criança dentro dos padrões, “uma criança integral”. Conferiu a si características inferiores, confessando que a imagem que o causava mal, o representava de fato, não dando chance a quaisquer dos seus “anseios de perfeição”.

As condições suscitadas pelas imagens instigaram a criação do conto *Tempo da Camisolinha* em que ele citou diretamente os retratos da infância carregados de memória, fio condutor na constituição do texto. Assim, transferiu a carga de recordações que as imagens lhe traziam, ao personagem e enredo inventados.

⁸³ANDRADE, Mário de. *Tempo da camisolinha*. In: **Contos Novos**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, 1993. p.106.

⁸⁴Op. Cit. p. 107.

O conto é prova da forte ligação do literato com sua família que muitas vezes serviu de matéria para seus personagens nos nomes ou na personalidade, como em *Amar, verbo intransitivo*, em que os irmãos fictícios Carlos e Maria Luísa possuem os nomes de seu pai e irmão e de sua mãe.

Os laços familiares foram registrados pelas fotografias e nas inscrições que por vezes as acompanham. O carinho pela mãe ficou gravado em duas delas, com dedicatórias: uma de 1923 e outra de dez anos depois, 1933. As duas foram feitas em estúdio, numa montagem que confere de seriedade ao literato, tanto nos trajes quanto na pose.

Os irmãos e primos estiveram presentes na história de Mário de Andrade como vemos nas fotos de viagens a Poços de Caldas com seus dois irmãos em 1918, e outras muitas com primos e primas em passeios no interior do estado de São Paulo.

Em uma delas, feita na fazenda de seu tio Pio em Araraquara, vemos no colo de Mário, Gilda de Moraes Rocha ainda menina (Imagem 38). Sobrinha-neta de sua mãe, ela viveria na casa de Mário de Andrade em São Paulo para cursar Filosofia na Universidade de São Paulo, época em que a jovem estudante participava das rodas de intelectuais que cercavam o escritor.

Fotografias são com frequência, enviadas com as cartas aos amigos pelo escritor, dentre elas algumas com familiares. A Prudente de Moraes Neto ele manda como lembrança uma foto de 1925 (Imagem 39) com a irmã, Maria de Lourdes e a prima, Ruth Mello Morato, com a legenda poética “Cercado de irmã e prima/ Como se vê, sou feliz./ A irmã na minha direita/ A prima na minha esquerda/ Estão à venda as Três Graças/ Pra enfeite de Chafariz.”⁸⁵

Os documentos fotográficos relembram os primeiros anos do literato, também na fase da adolescência. Datada de 1909 (FT 04), uma delas integra o quadro de formandos do Ginásio do Carmo, instituição onde Mário de Andrade concluiu seu curso de bacharel em Ciências e Letras. Ela representa o rosto jovem, com apenas 16 anos, que além dos trajes formais devidos à formatura, já portava seus óculos (Imagem 40).

⁸⁵ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a prudente de Moraes Neto (1924-36)**. KOIFMAN, Georgina (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

As fotografias de 1916 mostram o escritor no período em que ele prestava o serviço militar, experiência que originou a obra *Losango Cáqui* com alguns poemas que tem como ponto central as atividades militares.

No livro a poesia mescla o cotidiano do soldado com versos que cantam o amor, tomando a experiência do recruta que sonha com a mulher amada. O autor aproveita para falar da paisagem urbana observada durante a marcha, dos marcos da cidade de São Paulo coberta pela neblina de inverno.

Em uma foto ele está ao lado de um colega (Imagem 41), os dois em posição de sentido tendo ao fundo vegetação de um jardim. Vestindo o uniforme militar com quepe, camisa e calça na cor cáqui, como sugere o título do livro.

No retrato em que está sozinho (Imagem 42), Mário de Andrade faz pose com a farda e um sobretudo. Ele anotou no canto da imagem seu nome e a data que a foto foi feita para lembrar os dias de soldado.

Mário como dândi e intelectual modernista

A coerência do comportamento e do pensamento de Mário de Andrade com dandismo pode ser notada na sua obra e nos seus retratos por manifestarem os laços que sugerem a sua adesão⁸⁶.

Dentre as questões que traduzem esta ética abordaremos hábitos que fazem de Mário de Andrade um dândi, como suas atitudes provocativas perante a sociedade conservadora da época. Elas estão relacionadas a uma visão liberal da sexualidade, além da boemia, da singularidade de seus trajes e da apreciação pela arte.

Começaremos voltando os olhares para suas concepções literárias, nas quais fitamos indicativos que podem certificar esta comparação, sendo que, dos textos criados pelo intelectual, traremos dois importantes exemplos de relações homo afetivas insinuadas por

⁸⁶Temática analisada na tese de doutorado de Rosa Veloso Dias Giannaccini: GIANNACCINI, Rosa V. Dias. **Mário de Andrade – corpo e imagem**: trajetória das representações do intelectual modernista. 2007. 549 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

ele na experiência de seus personagens no conto Frederico Paciência⁸⁷, e no poema Carnaval Carioca⁸⁸.

No conto, Mário de Andrade desenrolou circunstâncias em que o narrador, Juca, alimenta intenso afeto pelo seu colega de escola Frederico Paciência. Ele fala da amizade entre os dois e a admiração que despertou em Juca a atração por Frederico.

O jogo afetivo se divide entre o desejo dos dois em estarem juntos e o pudor e a desaprovação impostos pela sociedade. O beijo se sucede de forma confusa e violenta denunciando os sentimentos antagônicos, que hora os aproximava hora afastava. Aconfissão de interesse aparecia em forma de símbolos discretos como o livro sobre História da Prostituição na Antiguidade, que soa como a declaração de Juca.

O poema possui uma inclinação menos romântica, adotando a atmosfera promíscua do carnaval, que permite extravagâncias. O poeta descreveu com sensualidade uma personagem masculina fantasiada de baiana com quem o eu-lírico sugere uma aproximação durante as festas no Rio de Janeiro.

Carnaval Carioca também adapta a boemia vivida pelo escritor, representada pelas imagens das noites de bebedeira, em que sua presença era certa, como mostram dois artistas anteriormente apontados, Anita Malfatti com o desenho *Mário na Paulicéa* (DS 18) e Cláudio Rossi Osir em *Retrato de Mário de Andrade II* (OL 10), que fizeram os retratos do boêmio pelas ruas de São Paulo.

Outras obras ratificam esta prática quando se trata de Mário de Andrade. Em três caricaturas da Coleção Carlos Alberto Passos (IEB/USP), Antônio Gabriel Nássara comprovou a assiduidade do escritor na Taberna da Glória, bar frequentado por Mário nos anos em que ele morava no Rio de Janeiro.

As composições possuem uma inscrição com o nome do lugar, as mesas de bar e o copo de cerveja (Imagem 44). Observamos as vestes e adereços formais do retratado, sempre com terno e gravata, seu rosto é longo, os óculos redondos, a cor morena e os lábios grossos. Em duas delas ele reforçou a altura do escritor, desenhando longos braços e pernas que ultrapassam o tamanho da mesa a sua frente. Atributo cunhado na fotografia de 1929

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. Frederico Paciência. In: **Contos Novos**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, 1993. p.80.

⁸⁸ ANDRADE, Mário de. Carnaval Carioca. In: **Poesias Completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. p. 110.

(Imagem 45) que retrata Mário de Andrade, com a câmera posicionada de baixo para cima, centralizando as pernas do escritor já alongadas pelas calças altas, expondo seu requinte.

Na caricatura em cores (Imagem 43) feita por Nássara, a descendência mulata é marcada pela tonalidade morena da pele além dos lábios salientes. Os olhos não são vistos, dando realce às lentes redondas dos óculos.

O cigarro é outro elemento responsável pela atmosfera ao mesmo tempo mundana e intelectual que rodeava Mário de Andrade, aludindo muitas vezes às próprias fotografias de Wilde, ou às citações do autor sobre o vício: “A cigarette is the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite and it leaves one insatiable. What more can one want?”⁸⁹. Questões que me fazem refletir sobre a fotografia feita por Gilda de Moraes Rocha (Imagem 46), ainda menina aos treze anos de idade. Esta imagem mostra a intimidade de Mário de Andrade com o cigarro, bem como sua formalidade em se vestir e a postura estudada.

Mário de Andrade está sentado sobre um ressaltado ao chão, no vértice de duas paredes, de costas para uma porta de madeira, com uma das mãos sobre a perna e a outra colocando o cigarro na boca. A expressão do rosto é descontraída tendo os olhos fechados.

A pose, o efeito esfumado, a tonalidade da foto e o ambiente que o rodeia propiciam à composição um ar decadente. Nessa atmosfera, prevalecem o terno excêntrico com grandes botões, camisa, gravata e sapatos bem lustrados.

A maior parte da iconografia dedicada a Mário de Andrade, senão sua totalidade lança o cuidado do escritor em sempre estar bem vestido como nesta fotografia. Mesmo em suas viagens, quando o turista aprendiz desbravou a Amazônia, as roupas são impecáveis até no meio da floresta, no momento em que ele se coloca diante de um imenso tronco de Sumaúma (Imagem 48). Esta distinção é uma das particularidades que o aproxima de um dândi.

A elegância foi determinante no comportamento de personalidades que influenciaram na criação dos personagens da literatura que se tornaram verdadeiras representações do dandismo, sendo o conde francês Robert de Montesquiou um exemplo consagrado, já que identificamos seus traços nos protagonistas dos *Essais* no livro *À*

⁸⁹WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

Rebours (Às avessas) de Huysmans, e no Barão de Charlus de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.

No retrato realizado por Giovanni Boldini em 1897 (Imagem 47), Robert de Montesquiou se posiciona valorizando a forma impecável que se vestia, sua barba e seus cabelos bem alinhados.

Com a sutil torção do tronco, ele exhibe sua bengala em madeira escura com apoio em metal, e deixa a mostra suas vestes refinadas, as quais Boldini empregou um tratamento especial com a luminosidade que confere seu requinte. O interessante na relação entre a fotografia e o quadro é que ambos os personagens estão partilhando sua natureza excêntrica por meio da posição retorcida e da maneira particular que se trajavam pintados em seus retratos.

Ainda existiram outros apreciadores no Brasil da ética adotada pelo conde. Em algumas de suas fotografias mais conhecidas o escritor João do Rio assumiu uma atitude muito parecida com a de Montesquiou. Com bengala e torso inclinados ele aparece elegante, com luvas e chapéu (Imagem 49).

O fascínio de Mário de Andrade pela arte, mais uma prática dândi, principia cedo, como ficou documentado no caderno “A Batalha das Notas”, iniciado por ele aos dezesseis anos, composto por recortes de jornal que noticiavam manifestações artísticas⁹⁰. O ingresso no Conservatório Dramático Musical estendeu a paixão incitada provavelmente no ambiente familiar e durante sua formação em Ciências e Letras. Assim a literatura, a música e as artes plásticas passam a ser a meta do jovem estudante.

O deslumbramento o tornou um colecionador e incentivador da arte brasileira que são maioria no seu acervo que aglutina grandes nomes do modernismo nacional, além de obras de artistas estrangeiros, com exemplares de Marc Chagall, Paul Klee, Fernand Léger, Aristide Maillol, Debret, Dürer, Renoir, Rugendas, dentre outros.

A dedicação de Mário de Andrade na divulgação e propagação da arte produzida no Brasil teve lugar em vários artigos em jornais paulistas e cariocas⁹¹ em que vemos o esforço

⁹⁰BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (Orgs.). **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. São Paulo: USP/IEB, 1998.p. XXIII.

⁹¹Alguns artigos foram publicados em: ANDRADE, Mário Raul Moraes de.**Vida Literária**. SACHS, Sônia (Org.). São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

do literato em informar e atualizar o leitor sobre eventos, exposições e condecorações aos talentos brasileiros. Esta apreciação foi associada a sua imagem na caricatura de Luís Caetano Martins (CR 37) que apresenta o literato diante de uma tela, inclinando o rosto com os braços para trás, com expressão reflexiva, dando toda a atenção ao quadro.

No fundo de fotografias do escritor, no IEB-USP, há uma série fotográfica feita na casa de Mário de Andrade que sintetiza seu legado, abordando o contato inerente com as artes e as contribuições do intelectual para a cultura do nosso país.

A série conta com uma fotografia na qual ele se mostrou tocando harmônio sentado em frente à partitura com as mãos sobre o instrumento, e o rosto iluminado (Imagem 50). Em outra, podemos ver seu robe com gola de cetim, desenhado por ele mesmo, que usa em todas as outras fotos.

Entre seus livros, o retrato (Imagem 51) tem como plano de fundo uma estante cheia deles. Mário de Andrade se colocou perante ela com um álbum de partituras nas mãos assinalando seus estudos sobre música, seu papel como musicólogo e sua carreira de professor do Conservatório Dramático Musical, como na caricatura de Luciano de Oliveira que agrega à figura de Mário elementos musicais, como as teclas do piano, notas e partituras.

O período que lecionou no Conservatório é lembrado pelas fotos com seus alunos do curso de História da Música, dentre os quais está Oneyda Alvarenga (Imagem 52 e 53), a quem confiou o cargo de diretora da Discoteca Municipal quando chefiava o Departamento de Cultura.

Além das fotografias mais formais, a convivência mais íntima está presente nas imagens dos alunos que ele recebia na sua casa (Imagem 52), como mostram as fotos em que foram identificados Carlos Ostronoff, Sônia Stermann e Oneyda Alvarenga no escritório do professor, onde vemos na parede dois trabalhos de Anita Malfatti: seu autorretrato e *Retrato de Mário de Andrade II*. A imagem do grupo se aproxima dos retratos do ainda aluno Mário de Andrade com seus colegas de Conservatório do curso do professor Wancolle em 1918 (FT 21-24).

Nas fotografias com os estudantes que formava (Imagem 53), Mário sentou no meio, à frente da turma, predominantemente feminina. Sobre a carreira de educador ele

declarou em carta a Oneyda Alvarenga todo seu respeito e consciência sobre o papel fundamental que assumia quando ensinava se concentrando inteiramente na função de lecionar como afirmou: “A mim, desde que me torno professor de alguém minha volúpia é ser integralmente professor, de forma que todos os interesses do ser, sexuais como quiser outros desaparecem totalmente”⁹².

Ao observar as fotos na casa do escritor não é raro reparar os vários objetos dispostos sobre os móveis, pequenas estatuetas etnográficas reunidas por Mário de Andrade em suas viagens e pesquisas sobre as tradições do Brasil (Imagem 54).

Nas pequenas estantes ou na mesa de trabalho elas simbolizam a divulgação e o estímulo aos estudos sobre a cultura popular que se tornou objetivo central do movimento moderno. Em sua obra, o Brasil foi prioridade em todos os sentidos como demonstram as fotografias das duas excursões ao norte e nordeste do país.

Seu compromisso com o trabalho, sempre ocupado com o desenvolvimento artístico nacional, nunca permitiu que ele se distanciasse daqui, chegando somente até o Peru em 1927. Ele se queixou sobre o assunto no Diário de Notícias do Rio de Janeiro em 31 de março de 1940 comentando a respeito do retrato imaginário feito por Paulo Prado:

Vivendo entre artistas e intelectuais que conheciam Paris como a palminha das mãos e a que o ambiente espiritual parisiense era uma força cotidiana de pensamento, incontáveis as vezes que tive de engolir a resposta irretorquível: “Você nunca foi à Europa!”, “Você diz isso porque ainda não esteve em Paris!”, me dava um ódio... Uma vez Paulo Prado inventou o quadro vivo ironicamente delicioso: eu, chegando da Europa, ainda a bordo, com os braços no ar, gritando para a rapaziada modernista do Brasil: “Está tudo errado, rapaziada! Vamos recomeçar, que agora eu sei direito as coisas!”, me dava um ódio... Bastava algum deles ser levado à parede pela minha lógica livresca, e lá vinha a minha ignorância de Paris como argumento.⁹³

Em contrapartida a exploração do território brasileiro é relativamente ampla, começando em 1924 com a visita às cidades históricas em Minas Gerais com Tarsila do

⁹²ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga**: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 273.

⁹³ANDRADE, Mário Raul Moraes de. Paris. Diário de Notícia, Rio de Janeiro, 31 mar. 1940. In: **Vida Literária**. SACHS, Sônia (Org.). São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993. p. 170.

Amaral, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars. Mas é em 1927 que ele parte para sua primeira grande viagem etnográfica, chegando até Iquitos, no Peru.

As viagens, a fotografia e o autorretrato

A oportunidade de desbravar o interior do país ocorreu para o nosso pensador modernista com o convite de Dona Olívia Guedes Penteadó para uma excursão até o Norte do país, acompanhados também das jovens Dulce (Dolur), filha de Tarsila do Amaral, e Margarida (Mag) sobrinha de Dona Olívia.

A viagem que durou de maio a agosto de 1927 significou para Mário de Andrade o encontro com um país que até então ele só conhecia por meio dos livros de viajantes estrangeiros. A ânsia pela descoberta deixou nos olhos curiosos a necessidade do registro. Ele viu o Brasil através das lentes de uma câmera, a sua “codaquinha”.

Sabemos que a fotografia despertava seu interesse, levando-o a pesquisar periódicos dedicados a esta arte. Data de 1923 o primeiro exemplar adquirido por ele da revista alemã *Der Querschnitt*⁹⁴, veículo difusor do movimento Nova Objetividade.

As imagens colhidas por Mário em 1927 advêm das publicações alemãs, que direcionaram os temas escolhidos por ele. Neste ano, em que notamos um maior número de exemplares em sua biblioteca, ele teve a chance de testar seus conhecimentos e aprimorar sua técnica apreendida, como compara Telê Ancona Lopez em seu texto *As viagens e o fotógrafo*⁹⁵.

Nas fotos ele escreveu no verso a hora, a luz, a abertura do diafragma, datas, locais, e em alguns casos uma legenda explicativa, documentando seus passos com a câmera e no seu diário publicado com o título de *O Turista Aprendiz*.

A bordo, Mário de Andrade se diverte inventando apostas, posando e criando situações burlescas que envolviam as meninas. Segundo ele, no dia doze de junho durante uma parada em Tefé, ele e Mag apostaram quem se vestiria de forma mais ridícula. No fim

⁹⁴ **Der Querschnitt**. Berlin, 1924-1929.

⁹⁵ LOPEZ, Telê Ancona. As viagens e o fotógrafo. In: ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade**: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993. p. 109-119.

ele vence, deixando a prova na imagem, usando chapéu de abas largas, luva, leque e come uma banana (Imagem 55).

No Peru, ele ainda utilizou uma indumentária indígena e uma flecha na mão direita simulando um ataque. Na legenda ele comenta a pose: “Eu tomado de acesso de heroísmo peruano 21-VI-27”(Imagem 57).

Os retratos deste primeiro contato com o Brasil pouco conhecido por eles são mais descontraídos. Ele versava sobre uma das imagens no diário, retomando os momentos de descanso e admiração da natureza que o cercava, o conforto das cadeiras da proa do navio e a paisagem repleta da vegetação, garças e jacarés (Imagem 56).

No caminho suas lentes capturaram a arquitetura de portais, conventos e igrejas, além de paisagens urbanas, rurais e recantos da floresta amazônica. As tradições, o cotidiano e as pessoas passavam perante o fotógrafo que cria ângulos e abusa da beleza amazônica em fotografias que intitulou “Almoço da terceira classe”⁹⁶, em que aproveitou a perspectiva dos troncos alinhados, e “Minha obra prima”⁹⁷, na qual vemos um ribeirão no canto direito, dividindo o foco com as vitórias-régias que se espalham no rio.

Os dois exemplos ilustram um tema que atraiu Mário de Andrade nas duas incursões ao Norte e Nordeste (1927 e 1928/1929). O fascínio pela figura humana deu origem aos closes de pescadores ribeirinhos, do vaqueiro marajoara, da preta baiana e das crianças no mercado em Belém⁹⁸. Nas faces e nos costumes ele reconheceu a síntese da miscigenação brasileira, adaptada à rapsódia Macunaíma, símbolo da união das etnias que consistem na cultura nacional.

Sua imagem agregou as facetas do herói que congrega em si o indígena, negro e branco. A miscigenação faz parte da identidade de Mário, como discute Esther Gabara em seu artigo sobre as investidas fotográficas do escritor⁹⁹.

⁹⁶ Legenda completa da foto feita por Mário de Andrade: “Almoço da 3ª classe/ Baependy – Ao largo/ 6-VIII-27/ diafl Sol das 10/ Em terceira voracidade”.Localização: Fundo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁹⁷Legenda completa da foto feita por Mário de Andrade: “Na Lagoa do Amanium perto (?) do igarapé de Barcarena/ Manaus/ 7-IV-27/ Minha obra prima”. Localização: Fundo Mário de Andrade, IEB/USP.

⁹⁸Fotografias das viagens se encontram no Fundo Mário de Andrade no IEB/USP.

⁹⁹GABARA, Esther. “Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime”: o (auto) retrato e a fotografia na obra de Mário de Andrade. In: DIAS, Tânia; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Vieira e Lent, 2004.

Nos retratos, a criatura se revela em seu criador que hora é representado com a tez branca, como nas pinturas de Hugo Adami e Tarsila do Amaral, hora mulata no trabalho de Portinari e na caricatura de Nicolíelio, e índio quando se veste com indumentária indígena para a foto e na criação de Arnaldo Barbosa, com argolas e colares.

De posse da câmera, Mário de Andrade concebeu uma maneira peculiar de se autorretratar. Navegando pelo Rio Madeira ele admirou a imensidão de água ao seu redor, e se vê pequeno diante da floresta. Sua sombra na superfície o despertou para a criação de seu primeiro autorretrato, feito sobre a embarcação Vitória. Seu contorno ocupa o centro inferior da foto, que em sua maioria é tomada pelo rio, salvo a mata no alto e sua projeção (FT 93).

Na legenda ele anotou: “rio Madeira/ Retrato da minha sombra trepada na tolda do Vitória Julho 1927/ Que-dê o poeta?”, gravando o tempo e o local, além de lançar a questão entorno da própria sombra. Ela que se perde em meio às águas amazônicas, mas garante sua presença, mesmo que apenas sugestionada pela silhueta estampada na foto.

O enigma pode ser decifrado levando-se em conta as dimensões que fazem imperceptível a figura humana delineada, a ponto dela quase não ser notada em uma primeira observação. Então, depois da questão aberta pelo poeta é que ela rouba a nossa atenção e se torna o foco que incita o pensamento a enxergá-lo desenhado pela luz do Sol.

Mário de Andrade aproveitou o mistério da sombra para criar um segundo autorretrato em 1º de janeiro de 1928, desta vez na fazenda de Tarsila, onde passou a virada de ano (FT 113).

Ele se posicionou contra a luz e captou a definição que aparecia no chão de terra que mostra sua postura de pernas abertas, uma das mãos na cintura e a outra na máquina fotográfica. A forma possui ângulos e domina a extensão da imagem em perspectiva, ampliando na parte inferior as pernas, e se estreitando pelo tronco e pelos seus membros, chegando até o alto da cabeça.

O fotógrafo iniciante se valeu das artimanhas permitidas através da objetiva para realizar um retrato de si, e encontrou a solução pictórica que lhe permitiu marcar sua presença intelectual tanto atrás quanto na frente da câmera.

Entre o fim do ano de 1928 e início de 1929 o literato embarcou novamente para o nordeste destinado a recolher material etnográfico, tudo que envolvesse o folclore e as tradições que colaborassem para as pesquisas que mais tarde resultariam na idealização do livro *Na Pancada do Ganzá* que compilaria a pesquisa, mas que não teve tempo de se concretizar.

A documentação referente ao folclore musical colhido por ele foi entregue à Oneyda Alvarenga, depois de sua morte. Postumamente, a discípula de Mário publica estes estudos em *Danças Dramáticas do Brasil, Música de Feitiçaria no Brasil, Os cocos e As Melodias do Boi e outras peças*.

Nas fotografias da segunda viagem (1928 - 1929) ele aparece por vezes, em meio às ruínas da Capela do Cunhaú, e com o amigo Luís da Câmara Cascudo mostrando sua rede de relacionamentos que se estendia aos grandes escritores de diversas regiões do país.

Posteriormente vemos que Mário de Andrade não abandonou o estudo da cultura brasileira, gravando a Festa do Divino Espírito Santo em Santa Isabel no interior de São Paulo em 1933. Com direção de Artur Pereira, o filme conta com o comparecimento de Mário de Andrade por trinta segundos, suficientes para exibir a elegância do escritor, desta vez em imagem dinâmica.

Nas primeiras cenas ele tira a carteira do bolso e acende um cigarro, com a câmera o seguindo ele aponta e parece pedir que mostre os outros participantes que se posicionam do outro lado. Depois todos eles são filmados descendo um caminho de terra.

Na fotografia de 1937 (FT 172) ele se inclina concentrado sobre suas anotações no momento em que documentava o samba rural paulista, como nos mostra a foto que traz os participantes da festividade, analisada em *Aspectos da Música Brasileira*.

Sua incessante pesquisa e insistência no assunto estimularam a fabricação de sua imagem recordando seu incentivo para que os pensadores contemporâneos se voltassem para a cultura nacional. Por isso aos seus retratos foram atribuídas, às vezes por vontade própria como vimos nas fotografias, características de inspiração étnica, no caso citamos a caricatura de Arnaldo Barbosa (Imagem 58) que acrescenta ao desenho do rosto de Mário, argolas e um colar de dentes, retrato de sentido próximo à sua fotografia de herói peruano, com a indumentária indígena (Imagem 57).

A série fotográfica na casa do escritor objetivava direcionar os rumos dos significados que sua imagem poderia tomar. Ela foi supostamente afetada por Mário de Andrade que conduziu a idealização dos seus retratos no intuito de aproximá-los da imagem do intelectual moderno.

A ênfase dada em seu íntimo convívio com a arte é constante, além dos seus pertences etnográficos colhidos durante as viagens pelo país e da distinta postura de escritor à mesa de trabalho.

Sentado nela, ele deixou a mostra livros, papéis, uma pequena estátua servindo como peso de papel, e atrás na parede a tela de Candido Portinari, *A colona* de 1935 (Imagem 59). Ele, vestido com robe, em um dia de trabalho, segura nas mãos um livro que observa atentamente.

Em outra fotografia, ele sentado, abre e folheia um livro em que fitamos reproduções de obras de arte (Imagem 60). Do seu lado esquerdo vemos seu rosto esculpido por Joaquim Figueira Lopes Junior, o que excita o observador a um jogo comparativo entre ele mesmo e seu retrato em bronze.

A foto sugere certo narcisismo na apreciação de sua própria imagem, que porta os significados que traduzem sua personalidade, nos seus feitos. Este jogo comparativo entre pessoa e seu busto foi abordado por Raul Pompéia em seu livro “*O Ateneu: crônica de saudades*”.

Na trama o personagem Aristarco, diretor da escola Ateneu, tem seu busto esculpido. No primeiro momento a situação foi compreendida por ele como homenagem, mas quando ele desconfiou que o discurso proclamado estava sendo dirigido à estátua, ou seja, à sua representação, que nas palavras do orador soava superior a ele mesmo, em uma crise de ciúmes ele tira a coroa de louros do busto, deslegitimando-o, atitude vista pelo público como modéstia. Aqui nos deparamos novamente com o entendimento da obra de arte tendo existência própria e independente. O autor nos coloca frente ao sentimento do personagem de inveja do seu busto, como se ele fosse superior a sua pessoa, distinta dela.

Agora no caso do retrato de Mário de Andrade ante de seu busto, a relação com a escultura se trata de uma valorização da própria imagem e da obra de arte, enquanto a trama criada por Raul Pompéia se constrói em sentido crítico, quase caricatural, quando ele

entrega os devaneios causados pelos ciúmes de Aristarco perante a exaltação de seu rosto esculpido.

Assim como Mário de Andrade, Manuel Bandeira possui um retrato fotográfico acompanhado de seu busto (Imagem 61), em que fica ainda mais claro o paralelo entre semelhanças e diferenças. O escritor se posicionou bem ao lado da figura em bronze, com a mesma expressão moldada na escultura.

Podemos ver o esboço em gesso da cabeça esculpida de Mário de Andrade feita por Figueira Junior em uma fotografia do ateliê do escultor (Imagem 62). No ambiente, está Monteiro Lobato segurando a peça nas mãos observando-a, enquanto o artista trabalhava em seu busto.

O olhar analítico com que o escritor mira o rosto em gesso de Mário de Andrade é curioso e nos faz pensar em suas investidas contra os modernistas a partir da exposição de Anita Malfatti em 1917/18. Mas pode também nos remeter ao importante conselho que ele deu a Mário por ocasião da publicação de Paulicéia Desvairada, argumentando sobre a necessidade de uma introdução aos versos modernos, o que deu origem ao *Prefácio Interessantíssimo* que apresenta o livro e seus objetivos ao leitor.

Esculturas de caráter religioso acompanharam Mário de Andrade nas fotografias, em que nos deparamos com a inclinação declarada do literato para o catolicismo. Em casa, ele posa para o fotógrafo em frente a uma imagem, e segura nas mãos um crucifixo que observa atentamente. Em 1941, a figura de uma santa foi o plano de fundo de um retrato (FT 211). Apesar da liberdade que pregava e da vida boêmia que levava ele se manteve no catolicismo, com algumas ressalvas esclarecidas em carta a Alceu Amoroso Lima de janeiro de 1931¹⁰⁰. A argumentação se sustenta na declaração do escritor explicando que não tendia para o catolicismo, e sim vinha dele.

Desta forma ele não abandonava sua orientação religiosa, simplesmente a ressignificava com mais liberdade, fazendo com que sua permanência no catolicismo não limitasse as escolhas de sua vivência artística.

¹⁰⁰ ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. FERNANDES, Lygia (Org.). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968. p. 22.

A imagem e a obra

Por muitas vezes os retratos de Mário de Andrade foram idealizados tendo como apoio os trabalhos que consagraram o escritor, como a obra *Paulicéia Desvairada*, que exaltou sua cidade natal, tema do livro. Por isso São Paulo permeava as manifestações artísticas que tiveram o polígrafo como motivo.

No ano de 1923, Zina Aita desenha o retrato de Mário em nanquim sobre papel (Imagem 63). Ele, em primeiro plano, segura o cigarro na mão esquerda, veste terno e gravata e traz um leve sorriso nos lábios. A paisagem paulistana é montada, tendo o Teatro Municipal, local emblemático para os modernistas, o viaduto do chá, o vale do Anhangabaú e a torre da Inglesa¹⁰¹.

Na estruturação do desenho a artista aproveitou a cidade como atributo, associação feita também por Portinari no retrato de Manuel Bandeira, cercado pela paisagem carioca.

Nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Bandeira, descobrimos nas notas explicativas de Marcos A. de Moraes que a obra de Zina Aita foi imaginada a partir de um poema em que Bandeira se inspirou em Mário e nos principais pontos de São Paulo, apresentados no desenho da pintora¹⁰². Na correspondência, o paulista enalteceu este trabalho do amigo, que o fez rememorar a São Paulo de sua mocidade, reconstruída por ele nos versos.

Em *Variações sobre o nome de Mário de Andrade*¹⁰³, Bandeira mesclou qualidades atribuídas ao amigo paulistano com a paisagem urbana de São Paulo, além de vários outros cantos do país, entremeando nacionalismo e regionalismo. De São Paulo ele cantou muitas referências das quais Zina Aita decidiu pela representação do “Anhangabaú dos suicídios

¹⁰¹É desta maneira que Manuel Bandeira identificou ao relógio da Estação da Luz em São Paulo, devido ao estilo inglês da construção.

¹⁰²No livro em que Marcos Antônio de Moraes organizou a correspondência trocada entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, surge na carta de dezembro de 1923 a menção de Mário de Andrade a *Variações sobre o nome de Mário de Andrade*. Em notas, Moraes esclarece a datação do poema, publicado neste mês e ano em *América Brasileira* (a. 2, n.24), e afirma que Zina Aita teve como base esta criação de Bandeira para realizar o retrato de Mário de Andrade em 1923. (ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. P. 110 – 111).

¹⁰³BANDEIRA, Manuel. **Mafuá do Malungo: versos de circunstância**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954. p. 45-49.

passionais” como adjetivou o poeta, como paisagem central e mais completa para o retrato de Mário de Andrade.

Explorando os cantos da cidade, Manuel Bandeira intercalou os ambientes e a personalidade de Mário de Andrade firmando laços profundos, como se o meio fosse necessário para a compreensão do escritor, fazendo parte dele. Seu hábito foi enfatizado na repetição do verso “Mário um cigarro”, apreendido pela pintora que o centra em primeiro plano no desenho.

O nacionalismo é contínuo no poema permeando o início e depois sua conclusão, nos dois últimos versos que sintetizam o país na figura do literato: “Brasil/ Como será o Brasil?/ Mário de Andrade”.

Para elevar o papel da Paulicéia na vida e na obra do literato, Baptistão fez uma caricatura de Mário de Andrade fincando suas raízes no mapa do estado, enquanto segura com as duas mãos uma pena que deixa escorrer uma gota de tinta na ponta (Imagem 64).

Além desta, outras obras do escritor foram adotadas como motivo nos retratos. *Mário na rede*, uma gravura feita por Lasar Segall datada de 1929 (Imagem 65), retratou a lenda propagada por Mário de Andrade sobre o momento em que a rapsódia *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* foi concebida por ele na rede da fazenda do seu Tio Pio em Araraquara em menos de uma semana¹⁰⁴.

Na composição, Mário de Andrade sentado na rede escreve com os olhos baixos concentrado nos papéis apoiados sobre as pernas cruzadas. Na paisagem, o sol se esconde no horizonte de onde parte um campo coberto por pequenos ramos.

A construção de Segall recorda um momento criativo proporcionado pela tranquilidade da fazenda, e pela preguiça no balanço da rede. Em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade defende a preguiça como estimuladora intelectual, incutindo caráter positivo a um costume originalmente indígena aplicado em sentido pejorativo:

A preguiça, a rede, a inatividade física provocam na gente uma espécie de rematerialização da parte intelectual do ser, de forma que a gente adquire de novo uma espécie de mentalidade primitiva (no sentido em que Tylor a

¹⁰⁴Sobre a criação de *Macunaíma* ver: PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

concebe), e com isso cria ou vive de novo aquela prática de magia, que os primitivos tem, e deriva integralmente, não duma revelação superior, mas da coordenação, da associação das imagens fixadas na gente pelos fenômenos do mundo exterior. Vem disso todo o culto vegetal universalizado por onde quer [que haja] seres humanos e consequentes magias provocando a queda da chuva no tempo da fecundação do grão.¹⁰⁵

Ele legitimou a preguiça como fez com outras características atribuídas de forma negativa à cultura brasileira pela mentalidade difundida desde a colonização que supervalorizava os padrões culturais europeus diminuindo os costumes negros e índios, exaltados por Mário de Andrade na personagem do seu herói sem nenhum caráter.

A gravura feita por Segall teve como base uma placa em metal, atualmente armazenada no Museu Lasar Segall, que guarda um exemplar. Segundo esta instituição, duas tiragens da gravura foram feitas: a primeira, com trinta exemplares, feita pelo próprio artista, e a segunda, realizada postumamente, contando com mais seis exemplares.

As outras duas gravuras alcançadas pela nossa pesquisa estão uma no IEB, e outra no acervo particular do professor Antônio Candido de Mello e Souza, que consiste na “prova do artista”. Segundo o professor o exemplar foi presenteado à sua esposa, a professora Gilda de Mello e Souza, por um parente de Dona Jenny Klabin.

Bruno Liberati fez uma caricatura muito próxima da gravura feita por Lasar Segall. Os elementos composicionais são muito parecidos, com o sol no horizonte e um campo aberto. Do lado direito vemos uma galinha, e um pouco acima o rosto de Mário de Andrade de perfil. Desta vez quem deita na rede no lugar do escritor é uma figura com chapéu possivelmente simulando Macunaíma.

Um retrato do literato que remonta suas visitas à fazenda do tio em Araraquara, uma espécie de refúgio para o escritor, é de autoria de Menotti del Picchia, companheiro modernista da época do Grupo dos Cinco. No desenho intitulado *Mário fugindo para Araraquara* (CR 51), ele está correndo com uma mala na mão que contem a inscrição com o nome da cidade, passando pelo campo onde vemos passarinhos cantando sobre os galhos secos das árvores e uma vaca do lado esquerdo.

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. p. 494-97.

O Departamento de Cultura

A nomeação de Mário de Andrade para o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural e a direção do Departamento de Cultura do município de São Paulo em 1935 deu ao pensador modernista a oportunidade de uma atuação diretamente voltada para projetos sociais, bem como promover a abertura de novos órgãos, oferecer de cursos e eventos nos campos de etnografia, literatura e música.

Neste momento, tendo responsabilidade por uma função pública, ele se empenhou e expandiu as possibilidades permitidas pelo posto ocupado. Fez com que seus atos obtivessem o maior alcance possível, favorecendo tanto artistas e intelectuais quanto ao público, que não tinha acesso às manifestações artísticas por falta de apoio e informação.

Seu entusiasmo com os novos planos postos em prática é confessado em carta a Augusto Meyer em outubro de 1935, na qual ele faz um levantamento das tarefas que dirigia:

Sou agora o Diretor do Departamento de Cultura e Recreação, criado pelo atual prefeito. Dirijo o diabo, teatros, uma rádio-escola, uma discoteca pública, as diversas bibliotecas municipais, parques infantis, campos esportivos populares, taxaço de divertimentos públicos, o arquivo histórico do município e sua revista, e ainda uma seção de pesquisas sociais pra levantamento de nível da população. O Departamento tem apenas três meses de existência, e nem instalado ainda estou. Algumas das seções ainda não estão funcionando. Mas justamente por isso, trabalhos de instalação, composição do Regulamento numa coisa assim tão complexa, estudos preliminares pra criar tanta coisa, você bem pode imaginar o que tem sido minha vida desde a criação do departamento.¹⁰⁶

Das atividades elencadas por ele na carta, se sobressaia criação da Discoteca Pública, a quem confiou a direção a Oneyda Alvarenga, e a colaboração do casal Claude e Dinah Levi-Strauss em um curso de Etnografia e na criação da Sociedade de Etnografia e Folclore em 1936.

¹⁰⁶Carta datada de 6 – IX – 1935, publicada em: ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. FERNANDES, Lygia (Org.). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968. p. 104.

Os retratos de Mário de Andrade desta fase abrangem outros feitos, como o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937, que contou com os literatos Manuel Bandeira e Cecília Meireles, como vemos na fotografia em grupo feita durante o evento (Imagem 66).

No mesmo ano o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, que a convite de Mário assume a Seção de Iconografia do Departamento de Cultura, ficou encarregado de fotografar as atividades desenvolvidas pelo órgão:

O projeto cultural do Departamento de Cultura era ambicioso e pretendia, nas palavras de Paulo Duarte, ser “o germe do Instituto Brasileiro de Cultura” ou “a gênese do Departamento seria a célula inicial de um vasto programa cultural que iria ser desenvolvido em todo o Estado para, mais remotamente, se irradiar pelo Brasil”. A euforia daquele momento contaminou todos, inclusive B. J. Duarte, que inicia um projeto sistemático de registrar quase todas as atividades do Departamento na cidade de São Paulo.¹⁰⁷

O projeto dos idealizadores da instituição era abrangente, e Mário de Andrade acompanhava sua consolidação de perto como documentou B. J. Duarte na fotografia do diretor do Departamento atento às crianças que compartilhavam os benefícios dos Parques Infantis espalhados pela cidade.

Na imagem, ele se atenta aos afazeres das pequenas, se abaixando para conversar com elas (Imagem 67). Ele está em primeiro plano cercado por meninas que usam um lenço na cabeça, um pequeno grupo dentre as mais de 300 crianças que freqüentavam nos parques diariamente.

Quando Mário de Andrade tomou posse de seu cargo na prefeitura alguns deles já estavam funcionando. O literato foi convidado a dirigir o departamento por Paulo Duarte, chefe de gabinete do prefeito Fábio da Silva Prado. Além de manter os projetos e instituições públicas como a Biblioteca, o Teatro e o Arquivo Municipal, Mário ainda investiu na música, com a criação da Orquestra Municipal, Coral Popular, Coral Paulistano,

¹⁰⁷ Museu da Cidade de São Paulo. **B. J. Duarte**: caçador de imagens. Textos de Rubens Fernandes Jr., Michael Robert A. de Lima e Paulo Valadares. São Paulo: Cosac Naify, s/d. p. 17.

dentre outros grupos, e nas pesquisas de etnografia com a Missão de Pesquisas Folclóricas, proveniente de suas experiências das viagens.

A perpetuação dos Parques Infantis, que ao todo eram quatro (Pedro II, da Lapa, do Ipiranga e de Santo Amaro), garantia atividades de recreação, atendimento médico e dentário, educação sanitária e higiênica, roupas e alimentação às crianças que o frequentavam, filhos de operários que participavam da programação livremente. O foco da iniciativa eram os bairros carentes, sendo que o objetivo inicial era espalhá-los pela cidade¹⁰⁸.

O esforço e a dedicação de Mário de Andrade para cumprir as metas instituídas pelo Departamento foram transpostos em seus retratos. Na nota de quinhentos mil cruzeiros lançada em homenagem póstuma, foi impressa a ideia da fotografia feita por Benedito Junqueira Duarte de Mário cercado por crianças. A cédula também possui a sombra de Mário, fotografada por ele em 1928, circundada pelo verso “E então minha alma servirá de abrigo” do poema “Eu sou trezentos...”, e alusões a Macunaíma e à Paulicéia Desvairada.

Em 1938, ele abandonou suas aulas no conservatório para desempenhar a função pública, exercendo também o cargo de assistente técnico do SPHAN. Neste posto ele concretizou a pesquisa que resultou no livro sobre o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, publicado como parte de suas *Obras Completas*, e adquiriu o sítio Santo Antônio em 1944, doado por ele ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Mário de Andrade foi fotografado no sítio em 1944, por ocasião de sua compra, e em 1945 nas obras de restauração da Capela e a Casa Grande do lugar, erigidas no século XVII.

Apesar de todo comprometimento, 1938 foi o último ano de Mário no Departamento de Cultura, sendo desligado do cargo devido a divergências políticas com a nova administração do prefeito Prestes Maia, e da Ditadura do Estado Novo.

Frustrado por ter que deixar seus projetos e obrigado a se afastar São Paulo em função do emprego na Universidade do Distrito Federal, ele se mudou para o Rio de Janeiro, onde vive até 1941.

¹⁰⁸Sobre os projetos desenvolvidos por Mário de Andrade no Departamento de Cultura e sobre os Parques Infantis consultar: ABDANUR, Elizabeth. Parques Infantis de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n° 36, p. 263-270, 1994.

Período conturbado da história do escritor, ele se vê longe da família e decepcionado com os problemas que enfrentou no cargo da direção do Departamento de Cultura até sua saída.

Na correspondência ele se apoiou dos amigos, com quem tinha a liberdade para o desabafo. A Newton Freitas ele escreveu uma carta datada de dezesseis de abril de 1944, e interpretando um retrato fotográfico enviado com a carta, ele discorreu sobre o desgaste que enfrentou dando tudo de si aos encargos públicos.

As queixas são despertadas por uma análise da sua caligrafia anunciada supostamente na carta anterior de Newton Freitas, por Lídia, sua esposa que prometeu fazer a grafologia de Mário. Sobre a questão ele comenta a respeito da mudança de sua letra com o passar do tempo:

Fiquei horrorizado com a Lídia prometer se vingar de mim fazendo a minha grafologia. Esse é um dos casos mais tristonhos da minha vida. Sempre tive uma letra graficamente linda, era uma delícia quando faziam o estudo dela, como era bonito por dentro, nobre, correto, leal, apaixonado, etc. Mas um dia veio o Departamento de Cultura e fui diretor de qualquer coisa e tive que deixar de ser diretor de mim mesmo. A minha letra aos poucos foi se transformando, e ficou na irregularidade dolorosa que tem hoje. Surgiram nela, os elementos da hipocrisia, da mentira, do disfarce, fatais nas intercomunicações políticas e administrativas. Imagine um homem inventando, por exemplo, casas de cultura proletária, que jogo de falsificações, de hipocrisias, de desvirtuamentos tinha que fazer! Basta lhe dizer que no dia que saiu o projeto, o então jornal integralista me passou uma bruta descompostura chamando o projeto de “comunista”, ao passo que um comunista camuflado, me denunciava ao Governo noutro jornal porque o projeto era “integralista”! Palavra de honra. E perdi a bonita letra minha. Foi o Departamento de Cultura que roubou minha letra, nem gosto de falar. Vem tantas amarguras...¹⁰⁹

Na carta ele se diz cansado dos jogos políticos que era obrigado a aguentar na tentativa de cumprir da melhor maneira o trabalho na prefeitura, interrompido por incompatibilidades políticas. Observamos na citação que sua decepção com o Departamento foi certamente o maior motivo das amarguras guardadas por ele no fim de sua vida.

¹⁰⁹FREITAS, Newton. Correspondência de Mário de Andrade (Rio, 1-X-1940 – S. Paulo, 21-III-1942). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n° 17, p. 111-113. (Carta de 16 de abril de 1944)

No início do texto existe uma lacuna, explicada por Newton Freitas em nota da publicação. Trata-se da censura praticada pelo Estado Novo que cortou trechos da correspondência, que neste caso saía do Brasil e tinha como destino a Argentina, morada de Freitas por dez anos.

Outras cartas desta publicação foram violadas e recortadas, se tornando provas da intervenção do Governo Vargas no material que circulava nas esferas públicas e privadas, se legitimando como ditadura, reprovada por Mário de Andrade desde sua instalação em 1937.

Depois do desabafo ao amigo, ele analisou o retrato fotográfico enviado com a carta, interpretando os efeitos de luzes da imagem:

Lhe mando o meu retrato que mais gosto, mas exijo troca. Gosto mais porque marca no meu rosto os caminhos do sofrimento, você repare, cara vincada, não de rugas ainda, mas de caminhos, de ruas, praças, como uma cidade. Às vezes, quando espio este retrato, eu me perdo e até me vem um vago assomo de chorar. De dó. Porque ele denuncia todo o sofrimento dum homem feliz. Porque de fato desde muito cedo eu atingi a transcendência da felicidade, mas me lembro, desde 1922 a raiva desesperada em que fiquei com a besteira de Graça Aranha, na Estética da Vida, confundindo a dor, o sofrimento com a infelicidade. Ao passo que é desse ano mesmo aquele meu verso dizendo que “A própria dor é uma felicidade”. Mas sucedeu o castigo. Essa transubstanciação dos sofrimentos foi tão bem conseguida em mim, que por muitos anos, perto de quinze anos vivi num delírio eufórico de felicidades e felicidade. As lutas, os insultos, os erros, as dificuldades, as derrotas (a cada derrota, eu dizia alegre: Um a zero, perdi vamos principiar outro jogo!), eram para mim motivos de tanta, não alegria, mas dinâmica do ser e superação até física, que me esqueci que sofria. Até que tiraram essa fotografia. E fiquei horrorizado de tudo o que eu sofri. Sem saber.¹¹⁰

O escritor aproveita os efeitos luminosos da fotografia (Imagem 68) projetada pelo fotógrafo Benedito Junqueira Duarte¹¹¹ na sua compreensão da imagem e de si, sempre procurando sua personalidade revelada através da obra do artista. Ele rememorou o início

¹¹⁰FREITAS, Newton. Correspondência de Mário de Andrade (Rio, 1-X-1940 – S. Paulo, 21-III-1942). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, nº 17, p. 113.(Carta de 16 de abril de 1944)

¹¹¹De acordo com a descrição da nota explicativa de Newton Freitas a fotografia enviada a ele por Mário de Andrade pertence à série de retratos produzida por B. J. Duarte que se encontram no Museu da Cidade de São Paulo.

da carreira e os tempos de luta na difusão do movimento modernista, quando os insultos não o afetavam tanto na medida em que buscava superá-los, mas que as sombras do seu rosto formadas pelos contrastes com os feixes de luz, fizeram questão de lembrá-lo.

A obra é proveniente de uma série de quatro fotos com a mesma técnica de iluminação. O relato de Mário de Andrade na carta e a nota de Newton Freitas confirma que a fotografia seja uma delas, mas não é possível saber exatamente qual, somente supor a que se alia à narrativa do escritor.

A apreciação pessimista da imagem advém dos últimos anos da vida de Mário de Andrade que além do desencanto com o cargo do departamento, sofria pelas doenças agravadas pela vida boêmia, resultando na sua morte em 1945 devido a um infarto.

Os últimos retratos e a posteridade

Em 17 de fevereiro de 1945¹¹², dias antes de sua morte o arquiteto Gregori Warchavchik, que se interessava pela fotografia, produz alguns retratos de Mário de Andrade conhecidos como sua última série fotográfica.

Neste conjunto, três retratos são somente do escritor e os outros três são em grupo. Uma das fotografias se tornou comum nos textos de estudos dedicados ao literato. A imagem se concentra em seu rosto e na mão que leva o cigarro aos lábios (Imagem 69).

Nas outras duas fotos o cigarro não aparece e a expressão é mais terna delineada na frente. Ele não encara o observador, estando em uma das fotografias com um leve sorriso nos lábios e na outra com feição mais melancólica.

Em grupo, estão o compositor Camargo Guarnieri e o maestro Lamberto Baldi. Mário de Andrade foi fotografado entre os dois por Warchavchik, quem fez um recorte do rosto de Mário para uma montagem agregando mais duas fotografias, a de uma garotinha e

¹¹² Data atribuída à fotografia presente no livro “Pio& Mario”, de Mário de Andrade com o maestro Lamberto Baldi e Camargo Guarnieri, aparentemente feitas no mesmo dia que mais seis fotografias realizadas por Warchavchik. Ver: ANDRADE, Mário de; CORRÊA, Pio Lourenço. **Pio & Mário**: diálogo da vida inteira: A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917 – 1945). São Paulo/ Rio de Janeiro: Edições SESC SP/ Ouro sobre Azul, 2009.p. 417.

a de René Thiollier, nomeando o tríptico de *Os óculos do papai* (Imagem 70), já que os retratados tinham em comum o acessório.

A última imagem feita de Mário de Andrade foi a sua máscara mortuária. O exemplar em gesso, atualmente no Centro Cultural São Paulo, é de autoria de João Scutto, e foi provavelmente a base para máscara em bronze de Joaquim Lopes Figueira Junior que hoje se encontra no IEB, doada por Vera D’HortaBeccari.

A técnica de utilizar como molde o gesso permitiu a reprodução de minúcias do rosto de Mário de Andrade, deixando a mostra os traços dos lábios, nariz e olhos, e até os cabelos na lateral da cabeça, os pelos das sobrancelhas, cílios e dentes. No pescoço observamos algumas dobras um pouco abaixo das orelhas, formadas certamente pelo procedimento da feitura da máscara.

O momento da morte visto na face inerte foi abordado pelo poeta nos versos de Lira Paulistana, em que ele falou de seu desejo de ser enterrado em São Paulo, e cada parte do seu corpo enterrada nos lugares de sua convivência na cidade.

Os pés, ele pediu que enterrem na Rua Aurora, onde nasceu, a cabeça na Lopes Chaves, sua residência por quase toda vida, e seu coração no Pátio do Colégio. Nos correios e telégrafos seus ouvidos e a língua no Ipiranga, cantando a liberdade. O joelho na Universidade, uma reverência ao ensino e ao conhecimento, e por fim entrega sua alma a Deus, em despedida.

No poema ele estimou a sua identidade paulistana relacionando o seu corpo aos espaços inesquecíveis e seu cotidiano na cidade, deixando claro o valor da educação em sua trajetória. Além disso, ele torna física a sua união ao território de São Paulo, fazendo inseparável sua essência ao local.

Após a morte de Mário de Andrade passou a ser comum homenageá-lo com retratos, como vemos as esculturas de Bruno Giorgi, uma delas inclusive de posse da Biblioteca Municipal de São Paulo, que desde 1960 carrega o nome do escritor.

Dentre os retratos posteriores a 1945 mereceu destaque o colecionador Carlos Alberto Passos (1923 – 2008), um admirador de Mário de Andrade, que acumulou publicações sobre o literato. O conteúdo está no IEB, e foi doado em parte no ano de 1998 e em 2010 pela família.

Bastou somente um encontro rápido com Mário de Andrade, encaminhado por Murilo Miranda, para que Passos, movido pelo grande apreço ao poeta iniciasse sua busca por recortes de jornal, caricaturas e cartazes de exposição. A seleção e conservação agruparam mais de quatro mil documentos.

Os retratos da coleção possuem a peculiaridade de terem sido feitos após sua morte, sendo que alguns dos artistas nem conheceram Mário de Andrade em vida, ou seja, elaboraram a obra a partir dos indícios da sua personalidade presentes em imagens e textos sobre ele.

As caricaturas que puderam ter como apoio as obras de artistas contemporâneos ao retratado, e que, portanto, foram feitas em contado direto com o modelo, mantiveram diversos caracteres da fisionomia e personalidade de Mário de Andrade, disseminados por estas criações, aproveitando além delas, relatos que o descreveram em detalhes.

Moacir Werneck de Castro em *Mário de Andrade: exílio no Rio* discorre a respeito dos anos do escritor no Rio de Janeiro, bem como algumas questões biográficas pertinentes ao tema principal. O autor constrói a representação do personagem tecendo uma comparação entre a imagem do literato que guardava na memória e dois de seus retratos:

O personagem era grande de corpo, largo de ombros, meio desengonçado. Ria muito, deixando à mostra dentes irregulares, mas saudáveis; ria se sacudindo todo, “de corpo inteiro, de dentro para fora”, como observou Pedro Nava, e quando ria o queixo enorme parecia desabar. A boca de lábios grossos ficava frequentemente entreaberta, como aparece no retrato feito por Anita Malfatti. Os olhos eram pequenos, evidenciando uma miopia que o óleo de Lasar Segall mostra bem. Tinha manoplas de pianista. O cabelo de longa data escasseara: “Muito de indústria me fez careca/ Dei um salão aos meus pensamentos”, brincava, já aos trinta anos.¹¹³

A síntese do jornalista toca em aspectos perceptíveis nos elementos plásticos resolvidos em poucas linhas por um artista desconhecido em 1932 (Imagem 71). No papel, foram desenhados somente a área da boca e do queixo com uma circunferência, e os óculos, características relacionadas por Moacir W. de Castro com os trabalhos de Anita Malfatti e Lasar Segall.

¹¹³CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 25.

Nas caricaturas os traços fisionômicos ficam ainda mais aparentes ao serem distorcidos em função da comicidade, como vemos na obra do artista peruano Victor MoreyPeña (Imagem 72), que retratou Mário em 1927. Na imagem Mário de Andrade aparece de perfil, com a face alongada, dando ênfase à calva do escritor, seus óculos, a boca sorridente e o queixo avultado. Do lado direito, sobre a dedicatória, se ergue bandeira do Brasil, cujas cores foram aplicadas na gravata do retratado.

Na Coleção Carlos Alberto Passos, achamos uma série de pormenores permanentes nas representações de Mário de Andrade, elementos físicos e de sua personalidade além de símbolos da sua produção intelectual. Os detalhes acusam que as caricaturas foram feitas a partir do pedido do próprio colecionador, que acabou por incitar artistas a inventarem os retratos a partir da ideia do modernista que eles tinham na memória.

As obras determinam a descendência mulata do literato nos lábios e o largo sorriso, como fizeram diversos artistas contemporâneos a ele, mas somente duas utilizam a cor, a de Nicolíelio de 1988 e a de Nássara, em nanquim e guache sobre papel.

Os óculos, os trajes formais e o cigarro são também abordados nos desenhos de Paulo Cavalcante e Cláudio Duarte, realçados até em sua silhueta recortada em papel por Beatrix Sherman em 1922/23 (Imagem 73), na qual o contraste em preto e branco confere a sua elegância.

Suas investidas na música, literatura e folclore, foram temas comuns como vimos anteriormente, nos trabalhos de Luciano de Oliveira, Bruno Liberati e Arnaldo Barbosa, além da abundante correspondência que complementa os retratos, e a alusão ao modernismo, tratadas por Cláudio Duarte.

Utilizando obras fundamentais do movimento este caricaturista realizou uma montagem com o corpo de *A Negra* de Tarsila do Amaral e o rosto do óleo de Lasar Segall, para celebrar o vínculo eterno do escritor com movimento do qual ele se tornou emblema (Imagem 74). Cássio Loredano faz associação similar, se voltando a outra obra de Tarsila. Desta vez Mário de Andrade com o queixo e lábios salientes, na posição do *Abaporu*, está sentado com os joelhos próximos ao corpo, com seu cigarro na mão direita (Imagem 75).

Na análise das caricaturas que formam a coleção é evidente a perpetuação de aspectos à imagem de Mário de Andrade desde os primeiros retratos, muitos deles difundidos pelo próprio literato que interferia nestas produções visando ter certo controle sobre o que era agregado a eles.

Seus retratos foram criados tomando como ponto de partida o arcabouço ideológico modernista além da obra do escritor e sua herança para a intelectualidade brasileira. Estes aspectos conservam-se próprios da sua imagem, acentuados por ele nas intervenções que fazia sobre as obras, questões perpetuadas por seus contemporâneos e artistas da posteridade.

Pranchas

Capítulo II



Imagem 36. Mário de Andrade, 1894. (FT 01)



Imagem 37. Mário de Andrade, 1897. (FT 02)



Imagem 38. Mário de Andrade e grupo, 1922. (FT 32)



Imagem 39. Mário de Andrade, sua irmã e sua prima, 1925. (FT 60)



Imagem40. Mário de Andrade,1909. (FT 04)



Imagem 41. Mário de Andrade, 1916. (FT 08)



Imagem 42. Mário de Andrade no Tiro de Guerra em São Paulo. 1916. (FT 07)

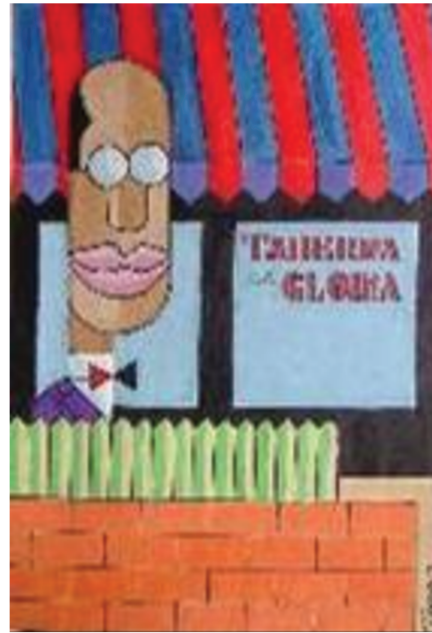


Imagem 43. Antônio Gabriel Nássara. Caricatura de Mário de Andrade, s/d. (CR 48)



Imagem 44. Antônio Gabriel Nássara. Caricatura de Mário de Andrade, s/d. (CR 47)



Imagem 45. Mário de Andrade, 1929. (FT 136)



Imagem 46. Gilda de Moraes Rocha. Mário de Andrade, 1932. (FT 146)

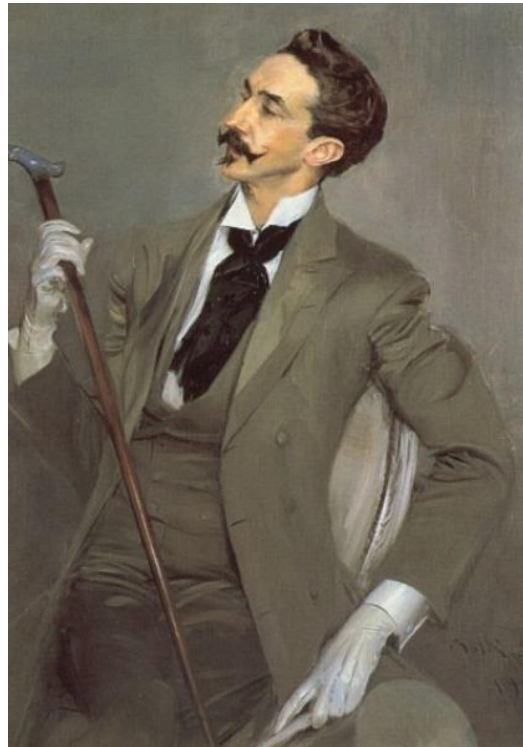


Imagem 47. Giovanni Boldini. Conde Robert de Montesquiou, 1987. Óleo sobre tela. Musée D'Orsay.



Imagem 48. Mário de Andrade, 1927. (FT 98)



Imagem 49. João do Rio. Fonte: CAMARGOS, Márcia. Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Editora Senac SP, 2001.



Imagem 50. Mário de Andrade, 1938 (?). (FT 180)

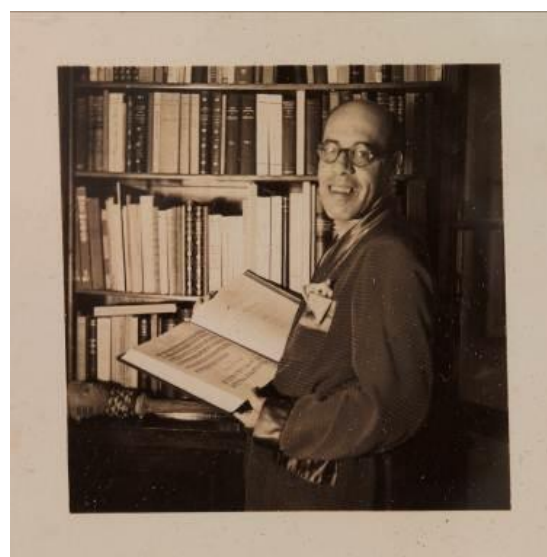


Imagem 51. Mário de Andrade, 1938 (?). (FT 186)



Imagem 52. Alunos de Mário de Andrade, 1934. (FT 157)

Imagem 53. Mário de Andrade, 1931. . Oneyda Alvarenga é a quarta da esquerda para direita, na segunda fileira. (FT 143)





**Imagem 54. Mário de Andrade, 1938 (?).
(FT 181)**



**Imagem 55. Mário de Andrade na
aposta do ridículo em Tefé, 1927. (FT
78)**



**Imagem 56. Mário de Andrade,
1927. (FT 94)**



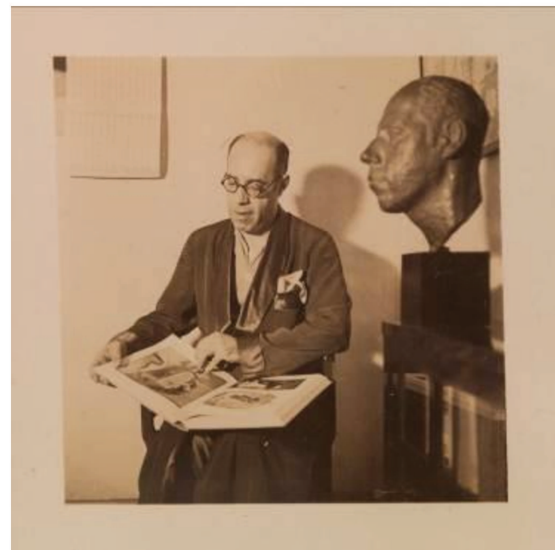
**Imagem 57. Mário de Andrade 1927.
(FT 84)**



**Imagem 58. Arnaldo Barbosa.
Caricatura de Mário de Andrade,
s/d. (CR 23)**



**Imagem 59. Mário de Andrade, 1938 (?).
(FT 184)**



**Imagem 60. Mário de Andrade, 1938 (?).
(FT 18)**



Imagem 61. Manuel Bandeira e seu busto, s/d.



Imagem 62. Sartini. Monteiro Lobato no ateliê do escultor J. Figueira, década de 30.



Imagem63. ZinaAita. Retrato de Mário de Andrade, 1923. (DS 02)



Imagem 64. BAPTISTÃO. Caricatura de Mário de Andrade, 2004. (CR 21)



Imagem 65. Mário na rede, 1929. (GV 02)



Imagem66. Congresso da Língua Nacional Cantada, 1937. Cecília Meireles é a primeira à esquerda, Oneyda Alvarenga é a segunda à direita e Mário e Manuel Bandeira estão no canto à direita de pé. (FT 168)



Imagem 67. Benedito Junqueira Duarte. 1937. (FT 171)



Imagem 68. Benedito Junqueira Duarte. 1944 (?). (FT 225)

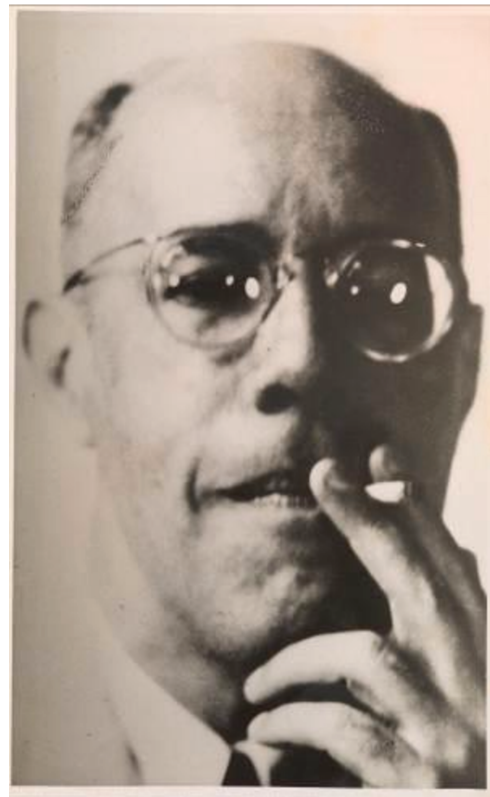


Imagem 69. Gregori Warchavchik. Mário de Andrade, 1945. (FT 226)

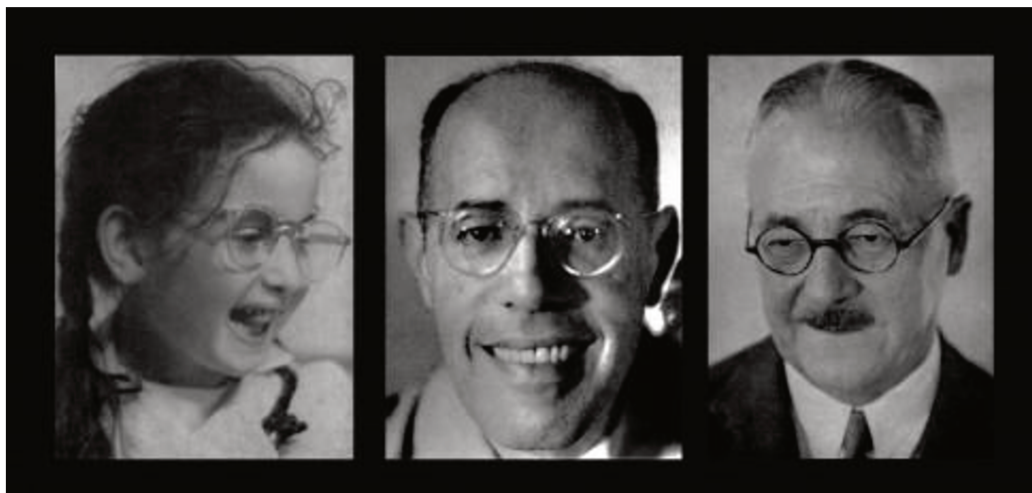


Imagem 70. Gregori Warchavchik. Os óculos do papai. s/d.



Imagem 71. Artista não identificado. Caricatura de Mário de Andrade, 1932. (CR 06)

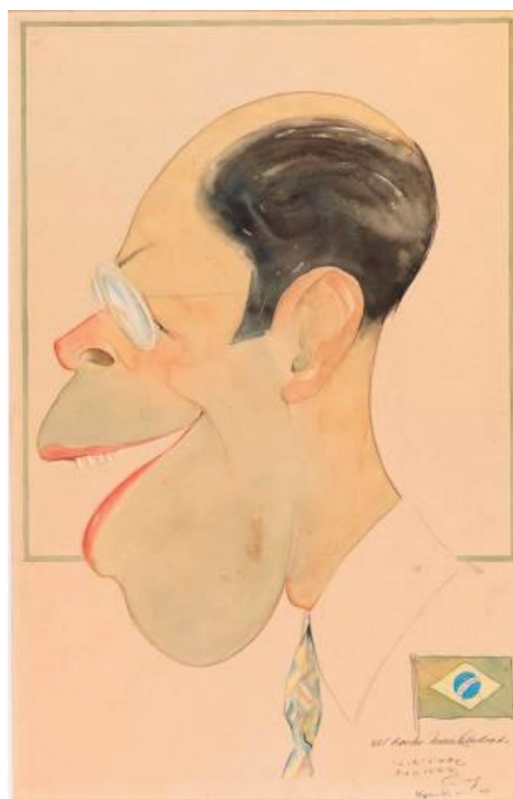


Imagem 72. Victor Morey. Mário de Andrade – Caricatura, 1927. (CR 04)



Imagem 73. Beatrix Sherman. Silhueta de Mário de Andrade, 1922/1923. (RP 01)



Imagem 74. Cláudio Duarte. Caricatura de Mário de Andrade, s/d. (CR 30)



Imagem 75. Cássio Loredano. Retrato do escritor Mário de Andrade, s/d. (CR 35)

CAPÍTULO III
PESQUISA E CATALOGAÇÃO

1. Disposição das obras

Todas as imagens e informações referentes a elas coletadas durante a pesquisa se encontram ordenadas na segunda parte da dissertação, que consiste no catálogo dos retratos de Mário de Andrade, objeto de análise do presente trabalho.

A organização deste conjunto foi planejada a partir de questões despertadas pelo próprio material de forma que facilitasse sua compreensão e estudo, tendo sempre em mente sua função de orientar o leitor da melhor maneira possível quanto à identificação das obras.

Na estruturação do catálogo, propomos uma divisão respeitando a técnica utilizada na feitura dos retratos, sendo eles dispostos em ordem cronológica dentro de tais subdivisões. Portanto contamos com dez partes, sendo elas: óleos, pastéis, gravuras, desenhos, caricaturas, recortes em papel, esculturas e placa em metal, máscaras mortuárias, fotografias e filmes e frames.

Nesta disposição é perceptível a diversidade técnica quando observamos as variações mesmo dentro de cada uma das partes. Manifesta ainda as tendências modernas do meio artístico em que Mário de Andrade viveu e suas relações pessoais nos círculos públicos e privados.

A cronologia se evidencia principalmente no caso das fotografias. Com elas podemos acompanhar fatos da vida do literato, os caminhos que ele percorreu em sua formação, sua carreira, sua atuação artística, suas viagens e laços afetivos.

Ao longo do processo de investigação e catalogação despontaram questões específicas, novos dados ou reelaboração das indicações dos arquivos de origem que agora fazem parte dos verbetes que acompanham as imagens. Para abordagem destes problemas seguimos o próprio arranjo do catálogo, expondo as descobertas que fazem parte da história das imagens, advertindo sobre os reforços aplicados.

Óleos

As doze obras produzidas a óleo contam com duas criações de Anita Malfatti. Tendo a tela como suporte, a pintora realizou a primeira, *Mário de Andrade I* (OL 01), em 1921/1922, motivo para o texto *No atelier* em 1922, em que o retratado descreve o momento em que posava para ela.

A outra de 1923, *Mário de Andrade III* (OL 04), foi datada pela artista no fim de sua vida a pedido de Maria de Lourdes, irmã de Mário de Andrade, na transferência do acervo dele para o Instituto de Estudos Brasileiros na década de 1960.¹¹⁴ Atualmente estão na coleção do escritor no IEB/USP.

Em óleo sobre tela se localizam neste acervo os trabalhos de Lasar Segall (OL 05) e de Candido Portinari (OL 06), famosos pela comparação feita por Mário de Andrade em carta a Henriqueta Lisboa¹¹⁵, além do retrato de autoria de Enrico Bianco (OL 11), discípulo de Portinari.

O IEB possui o retrato por Hugo Adami em papelão datado de 1922 (OL 02), e duas obras de Paulo Cláudio Rossi Osir datadas de onze de fevereiro de 1940 (OL 09; OL 10). Com fisionomia singular, Osir marcou as duas representações com elementos que conferem caráter boêmio ao retratado, como o cigarro e a palavra “UBRIACO”, bêbado em italiano, no canto inferior direito.

Detalhes nos fazem pensar que as obras podiam ter sido executadas entre amigos nos bares frequentados pelo grupo intelectual que cercava o literato. Neste caso, é curioso observar que o retrato feito por Clóvis Graciano (OL 08) e os de autoria de Osir tem a mesma data (11 – 2 – 40). Graciano realizou a representação de Mário de Andrade sobre cartão, em tons terrosos, provocando a iluminação do rosto com a própria cor clara do papel.

¹¹⁴ Depoimento de D. Maria de Lourdes Andrade Camargo a Gilda de Mello e Souza relatado em uma entrevista para a revista do IEB: SOUZA, Antonio Candido de Mello e; SOUZA, Gilda de Mello e. “A lembrança que eu guardo de Mário”. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 36. São Paulo: IEB/USP, 1994. p. 20-21.

¹¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p. 50-58

A tela feita por Tarsila do Amaral (OL 03), de 1922, é conservada atualmente pelo Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, no Palácio da Boa Vista em Campos do Jordão e foi adquirida no ano de 1971. As exposições que a obra participou foram informadas pelo acervo e complementadas através do site oficial dedicado a pintora¹¹⁶.

A Pinacoteca Municipal de São Paulo detém hoje a tela pintada por Flávio de Carvalho (OL 07). Sem dados iniciais de sua entrada no acervo, podemos constatar somente que ela foi adquirida a partir da década de 1940 quando Sérgio Milliet começou a reunir as obras para a criação da coleção. Existem dois documentos que comprovam a presença da obra na Pinacoteca, um inventário de 1969 e um memorando de 1974. Estes, juntamente com o retrato e parte do acervo, foram transferidos da Biblioteca Municipal Mário de Andrade para o Centro Cultural São Paulo com o seu surgimento na década de 1980.

O óleo sobre tela mais recente é o de Maria Leonor M. Cunha da Silva (OL 12), de posse da Pinacoteca Municipal de São Paulo, contido na Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Pintado em 1985 a pedido de uma funcionária da Biblioteca, a obra foi doada à instituição quatro meses depois de concluída. Segundo depoimento da artista, para a criação ela teria consultado fotografias do escritor.

Pastéis

Os dois pastéis catalogados são de autoria de Tarsila do Amaral (PT 01) e Anita Malfatti (PT 02), datados do segundo semestre de 1922, criados no ateliê de Tarsila quando elas faziam parte do Grupo dos Cinco.

As duas obras estão hoje na Coleção Mário de Andrade no IEB, que forneceu seus dados. As informações adicionadas às fornecidas pelo catálogo da instituição sobre as exposições do pastel de Tarsila foram retiradas do site oficial mencionado anteriormente.

No verso do retrato feito por Anita em carvão e pastel sobre papel, existe uma espécie de esboço, ou uma primeira tentativa com a qual a artista não teria ficado satisfeita,

¹¹⁶ <http://www.tarsiladoamaral.com.br/>

já que ele parece estar um pouco apagado e menos definido do que a versão conhecida como *Mário de Andrade II*. A diferença entre as duas é nítida, sendo a oficial mais trabalhada e mais próxima de seus retratos expressionistas.

Gravuras

Dentre as gravuras foram documentadas três tiragens de *Mário na rede*, originárias de uma matriz em cobre mantida pelo Museu Lasar Segall (GV 02), que guarda uma delas, o segundo dos 30 exemplares feitos em 1929¹¹⁷.

A outra gravura catalogada, pertencente a Antonio Candido de Mello e Souza (GV 01), foi identificada como a “prova do artista”. Trata-se de uma pequena inscrição a lápis no canto inferior esquerdo quase ilegível “Probe der Künstler”. Segundo o professor a obra foi oferecida a sua esposa, Gilda de Mello e Souza por Celso Lafer, parente de Jenny Klabin, esposa de Lasar Segall.

O terceiro exemplar da obra de Segall (GV 03), datado de 1930, está na Coleção Mário de Andrade no IEB, assim como as monotípias sobre papel de Luís Saia (GV 05) e a de Portinari (GV 04), ambas datadas do mesmo ano (1940).

Sobre a gravura de Portinari devemos esclarecer que no Catálogo da Coleção Mário de Andrade publicado pelo IEB/USP em 1998 sua autoria foi atribuída a Enrico Bianco. Porém, o site do Projeto Portinari¹¹⁸ apontou uma contradição, identificando a monotípia como de Portinari. Entramos em contato com os pesquisadores responsáveis e através do depoimento do próprio Enrico Bianco, que negou tê-la concebido, confirmando a catalogação do Projeto, constatou-se que a gravura é realmente de Candido Portinari.

Outra questão que ratifica a autenticidade é a comparação do *Retrato de Mário de Andrade* (GV 04) com o *Retrato de Manuel Bandeira* de mesma técnica e de mesma data (1940). A semelhança dos traços e coloração não deixam dúvidas de que as duas imagens foram feitas por Portinari.

¹¹⁷ Segundo a equipe do Museu Lasar Segall houve uma tiragem póstuma em 1962 objetivando 6 gravuras, mas foram realizadas somente duas destas seis. Durante a pesquisa não conseguimos descobrir sua localização.

¹¹⁸ <http://www.portinari.org.br/>

Na Fundação Biblioteca Nacional nos deparamos com uma xilogravura em que S. M. Lins retratou Mário de Andrade (GV 06). Trata-se de um cartão em homenagem póstuma ao escritor, com seu nome completo seguido de sua data de nascimento e falecimento.

Desenhos

A seção dos desenhos conta com dezenove obras, duas delas produzidas por Anita Malfatti. A primeira de 1922 (DS 01), em tinta de caneta e lápis de cor sobre papel representa o Grupo dos Cinco, no qual Mário de Andrade aparece de costas ao fundo no piano com Tarsila do Amaral. Na segunda a artista desenhou o escritor se divertindo na “Paulicéa” (DS 18). Desenho feito para um cardápio, tendo no verso a relação do *menu*.

Em nanquim sobre papel Zina Aita realizou em 1923 (DS 02) seu único retrato dedicado ao literato, presente no IEB. Segundo o indício na correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade¹¹⁹ esta obra foi feita pela artista tomando como reflexão seu poema *Variações sobre o nome de Mário de Andrade*¹²⁰. No desenho realmente estão presentes vários motivos que comprovam a colocação do poeta, como as representações do Vale do Anhangabaú, do Teatro Municipal, da torre da Inglesa e da ênfase dada ao cigarro com o verso “Mário um cigarro”.

A Coleção Mário de Andrade conta com outro retrato feito por Paulo Cláudio Rossi Osir além dos dois óleos (DS 05). A lápis ele compõe em traços rápidos, e a legenda do escritor induz ter sido por ocasião da exposição de Hugo Adami em vinte e cinco de setembro de 1928.

As duas criações de Ismailovitch (DS 09; DS 10) em carvão sobre papel, datadas de 1937, apresentam Mário de Andrade de frente e de perfil em desenhos bastante detalhados

¹¹⁹Ver a nota de rodapé feita por Marcos A. de Moraes na carta datada de dezembro de 1923 sobre o poema de Bandeira citado por Mário de Andrade em: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000. p. 111.

¹²⁰BANDEIRA, Manuel. “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”. In: *Mafuá do Malungo: versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954. p. 45-49.

e realistas assim como outros exemplares da Coleção: o elaborado a lápis por Olavo P. de Moraes (DS 11), e o de Armando A. Pacheco Alves (DS 15) a lápis e nanquim sobre papel.

Provenientes do Instituto de Estudos Brasileiros são a produção de Carlos da Silva Prado (DS 14), um desenho a lápis sobre papel de 1940 e mais dois trabalhos de Clóvis Graciano do mesmo ano (DS 12; DS 13), um em crayon sobre papel e outro em crayon sobre cartão. No arquivo existem duas cartas ilustradas em que Cícero Dias (1930) desenhou Mário de Andrade cercado por folhas de palmeira e uma paisagem marinha, com a cabeça iluminada pelo sol, e em outra lembrou as chopadas com o amigo no Rio de Janeiro (DS 06; DS 07).

O Museu Lasar Segall guarda dois desenhos (DS 03; DS 04), um em tinta terra de siena a pena sobre papel e outro em grafite. Eles estão expostos na instituição ao lado de outros retratos feitos também por Segall, como os de Manuel Bandeira, Gregori Warchavchik, Victor Brecheret e autorretratos do pintor. Os dois são datados de 1927, mesmo ano de seu óleo.

O desenho criado por Candido Portinari (DS 08) foi supostamente um esboço para o resultado final na tela de 1935. A nanquim sobre papel ele faz parte de uma coleção particular em Belo Horizonte segundo o site do Projeto Portinari.

De Di Cavalcanti existem dois desenhos consagrados a Mário de Andrade. Um deles foi datado e assinado por ele no ano de 1928 e o outro somente assinado (DS 16; DS 17), mas de acordo com o site de leilão do qual foi colhido, é supostamente da década de 1940.

Além das esculturas Bruno Giorgi, em 1945, publica um desenho no jornal Diário de Notícias do Rio de Janeiro como homenagem no dia do falecimento do escritor (25/02/1945). A imagem (DS 19) foi reproduzida no livro *A Lição do Guru*¹²¹.

Em 1993, em comemoração ao centenário do nascimento de Mário de Andrade foi criada a nota de quinhentos mil cruzeiros com o retrato do pensador modernista na frente e no verso da nota (DS 20), associado ao muiiraquitã, símbolo de sua obra Macunaíma, à

¹²¹ ANDRADE, Mário de. *A Lição do Guru: Cartas de Mário de Andrade a Guilherme Figueiredo (1937 – 1945)*. FIGUEIREDO, Guilherme (Org.). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

sombra marcando sua silhueta fotografada por ele mesmo em 1928, à alusão à capa do livro “Paulicéia Desvairada” (1922), e à fotografia de Benedito Junqueira Duarte de Mário com as crianças do Parque Infantil.

Caricaturas

Majoritariamente, as caricaturas se dividem entre duas coleções. A Coleção Mário de Andrade e a Coleção Carlos Alberto Passos, ambas no Instituto de Estudos Brasileiros na USP. Sua particularidade está na comicidade sintetizada nas características da personalidade do escritor distorcidas pelo exagero. E muitos destes atributos são permanentes em caricaturas mais atuais de artistas que provavelmente não conheceram o retratado.

A primeira foi feita no ano de 1922 (CR 01) por Oswald de Andrade que realçou os óculos, a boca e os dentes de Mário. Foi divulgada na biografia de Tarsila, por Aracy A. Amaral.

Em sua passagem pelo Peru, última parada na viagem ao Norte e Nordeste no Brasil no ano de 1927, o literato é retratado por Victor Morey (CR 04) que dilatou seu queixo, sua boca e seus óculos e aludiu à nacionalidade na cor da gravata e na bandeira brasileira no canto inferior direito. Houve um equívoco no Catálogo da Coleção em registrar o sobrenome do artista como Morel, segundo informou a equipe do IEB. Como podemos ver na grafia da assinatura na inscrição a última letra é um Y, e segundo nossas pesquisas o artista seria o peruano Victor Morey Peña.

Outra criação ainda mais sintética é a do ano de 1932 (CR 06), sem autoria. Os raros traços percorrem a região da boca, do queixo e dos óculos de Mário de Andrade, como nas duas anteriores. Ela possui uma poesia no verso e várias assinaturas embaixo do desenho indicando os participantes de alguma confraternização, fato indicado em outras caricaturas feitas em cardápios.

É o caso da feita no *menu* de um jantar no Trianon em 1926 com várias assinaturas, e as de Clóvis Graciano e Hilde Weber (CR 10; CR 11), uma na frente e outra atrás, datadas de 1948.

Bruno Liberati, na paisagem rural, colocou o personagem Macunaíma na rede ao lado do rosto de Mário (CR 33). Marcelo, Cláudio Duarte e Moura (CR 36; CR 29; CR4) expõem em suas caricaturas a forte ligação do literato com a correspondência e as relações que ele mantinha por meio dela.

Luciano de Oliveira chamou a atenção para a colaboração do pensador para os estudos sobre a música (CR 49) e Gabriel Nássara por três vezes resgatou sua fisionomia mulata e sua presença na Taberna da Glória, frequentada por ele no Rio de Janeiro (CR 46; CR 47; CR48).

Menotti del Picchia brincou com a imagem do companheiro em forma de suástica, batizando-o de *O salto do embaixador* (CR 50). Revelou através de *Mário fugindo para Araraquara*(CR 51), seu refúgio na fazenda de seu tio Pio e suas farras e carnavais em *Brincando de roda*, com Mário de Andrade fantasiado de marinheiro ao lado de Menotti (CR 52).

O modernismo ganhou espaço em duas caricaturas. Uma de Cláudio Duarte (CR 30) que faz uma montagem de obras modernistas com o corpo da obra de Tarsila do Amaral, *A Negra*, com o rosto de Mário semelhante ao óleo de Segall. E outra, de Cássio Loredano, que coloca o escritor na posição do *Abaporu*, também de Tarsila, e destaca seus traços fisionômicos e seu cigarro (CR 35).

Recortes em papel

As silhuetas recortadas por Beatrix Sherman em papel preto contornam os trajés, o cigarro e a postura de Mário de Andrade. Repetem, na verdade, de uma mesma ideia diferenciada pelo enquadramento. Uma voltada para a esquerda (RP 01), a segunda para a direita (RP 02) e a terceira é um perfil ampliado mostrando o rosto e o paletó (RP 03). As três estão carimbadas com o nome da artista seguido da indicação da Exposição Internacional do Centenário da Independência de 1922/1923.

Esculturas

Das esculturas, duas da Coleção Mário de Andrade, foram feitas por Joaquim Lopes Figueira Junior e por Wilhelm Zadig. Na de Figueira, em bronze, datada de 1938, é bastante realista (EP 01), observamos traços detalhados, a assimetria dos olhos, a calva e os lábios.

No trabalho do escultor sueco Zadig (EP 07) a figura de Mário de Andrade é esguia e delinea os cabelos e um leve sorriso. É a única escultura que apresenta seus óculos. Toda a superfície do busto é bastante polida.

As outras seis obras são de autoria de Bruno Giorgi. A cabeça modelada em gesso, aparentemente um estudo, se encontra na Pinacoteca Municipal de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo (EP 04). Ela é similar à versão em bronze do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo (EP 05). O exemplar em bronze que está na Biblioteca Mário de Andrade (EP 02), datado de 1946, e o do Palácio Capanema no Rio de Janeiro (EP 06) são também semelhantes e lembram o perfil na placa do edifício onde o escritor morava no Rio de Janeiro na Rua Santo Amaro (EP 03).

Havia outro retrato do literato feito por Bruno Giorgi dentro da BMMA, mas não se sabe do seu paradeiro. O que está hoje no saguão de entrada (EP 02) ficava na Praça Dom José Gaspar e com o fim da reforma no prédio foi transferida para o local atual.

Máscaras Mortuárias

O molde feito do rosto de Mário de Andrade logo após sua morte deu origem a duas máscaras: uma em gesso de João Scutto (MA 01), e a outra em bronze, de Joaquim Lopes Figueira Junior (MA 02).

A obra está sob os cuidados da Pinacoteca Municipal de São Paulo, no Centro Cultural São Paulo. Ela exhibe o rosto em minúcias, demarcando a abertura da boca, os dentes, cabelos e as dobras do pescoço.

A esculpida em bronze possui as mesmas características formais, se diferindo pelo material utilizado e pelo suporte atrás da cabeça. Foi doada por Vera D’Horta Beccari,

segundo seu depoimento, à Coleção Mário de Andrade (IEB/USP), onde é conservada atualmente.

Fotografias

A subdivisão destinada às fotografias abrange o maior número de retratos, que ordenados em uma linha do tempo remontam os passos de Mário de Andrade desde a infância até seus últimos dias. Ela documenta a atuação pública do pensador como integrante da Semana de Arte Moderna, professor e musicólogo, viajante pesquisador do folclore, crítico de arte e diretor do Departamento de Cultura.

Na esfera particular distinguimos o ambiente e as pessoas que o cercavam, os passeios com a família para o interior do estado, as visitas dos alunos ao escritório, e o contato com os amigos para além da correspondência.

As recordações estampadas no papel foram em grande parte guardadas com ele e postumamente cedidas ao arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros pela família. No arquivo elas compõem o fundo de fotografias, catalogado pela equipe coordenada pela professora Telê Ancona Lopez. Desta fonte foram colhidos os dados técnicos das imagens compilados na segunda parte da dissertação, acrescentando se necessário, elementos que apareceram no processo investigativo.

Deparamo-nos com fotos duplicadas reconhecidas de maneira adversa em dois órgãos, com disposições que ora se complementavam ora divergiam. Buscamos resolver cada situação de maneira coerente com apoio em outras fontes que auxiliassem a escolha mais completa.

Em específico citamos uma obra que consta no arquivo do IEB como do ano de 1930/31, data orientada por uma legenda no verso escrita pelo cunhado de Mário de Andrade, Eduardo Ribeiro dos Santos Camargo. Uma cópia armazenada na Coleção Rubens Fernandes Júnior, exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2011/12¹²², foi

¹²²Exposição *Percursos e Afetos – Fotografias, 1928 – 2011*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 8 de outubro de 2011 e 18 de março de 2012.

assinada pelo fotógrafo Michelle Rizzo (1869 – 1929) e datada de 1928, mais coerente se levarmos em conta a autenticação autor e o ano de seu falecimento (FT 120).

Por vezes foi plausível inferir a datação pela circunstância, pessoas e o local retratados. Assim elas foram inseridas ao catálogo adequando-as ao seu suposto período. Como exemplos, podemos citar as fotos do Ciclo de Conferências na Vila Kyrial, com Freitas Valle em 1922 (FT 41), e a passagem de Mário de Andrade pela fazenda de Tarsila do Amaral em 1928 (FT 115; FT 116; FT 117; FT 118). O material que não conseguimos identificar a data permaneceu na ordenação sugerida pela instituição de origem.

Os demais acervos que concederam suas fotografias estão na cidade de São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro. Na Casa Guilherme de Almeida existe uma cópia da fotografia do IEB, reconhecida como casamento deste escritor, que Mário de Andrade esteve presente (FT 35). O Museu Lasar Segall detém as imagens do escritor em Iquitos (FT 86), na fazenda Santa Teresa do Alto em 1928 (FT 114; FT 115), do Baile da Spam, em 1932 (FT 148; FT 149; FT 150), e a série de Warchavchik (FT 226; FT 227; FT 228). E no Museu da Cidade de São Paulo estão as obras do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte, no parque infantil (1937) mais quatro retratos (FT 222-225).

Em Campinas visitamos o fundo Sérgio Buarque de Holanda (SIARQ/UNICAMP) onde achamos duas fotografias feitas na casa de Prudente de Moraes Neto de 1927 (FT 62 e 63), e no Rio de Janeiro, buscamos junto ao Projeto Portinari mais seis: uma da exposição do pintor em 1936 (FT 160), duas na Universidade do Distrito Federal em 1938 (FT 178; FT 179), uma em meio a um grupo de artistas em 1939 (FT 195) e duas em frente à casa de Portinari em 1941 (FT 209; FT 210).

Muitas publicações serviram de fonte na busca dos retratos, quando não atingimos os originais por motivos diversos. Dentre elas podemos citar os livros *Pio & Mário* e *Imagem de Mário*, que mesclam textos e imagens, as biografias de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e as correspondências¹²³.

¹²³ ANDRADE, Mário de; CORRÊA, Pio Lourenço. **Pio & Mário**: diálogo da vida inteira: A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917 – 1945). São Paulo/ Rio de Janeiro: Edições SESC SP/ Ouro sobre Azul, 2009.

LOPEZ, Telê Ancona. **A Imagem de Mário**: fotobiografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1998.

ARACY A. Amaral. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva/ Ed. da Universidade de São

Dois periódicos também exibem fotos inéditas: o número 38 da Revista Ala Arriba de 1957, e a edição comemorativa ao centenário de Mário de Andrade da Revista da BMMA¹²⁴. Eles estão presentes no arquivo e na biblioteca do IEB.

Filmes e Frames

Os filmes que capturaram a imagem de Mário de Andrade provam sua atuação no ambiente artístico nacional e no incentivo à valorização das manifestações da cultura brasileira se empenhando nas áreas da música e do folclore.

Em 1930 as câmeras da Rossi Filmes o flagraram na inauguração da casa modernista, arquitetada por Gregori Warchavchik e edificada na Rua Itápolis na cidade de São Paulo. Nos quatro frames reunidos no acervo do artista, Mário de Andrade aparece ao fundo cercado pelas pessoas que participavam do evento, caminhando de maneira espontânea pela exposição.

Sua ação como estudioso do folclore foi gravada na Festa do Divino Espírito Santo em Santa Isabel, estado de São Paulo, no ano de 1933. Nos poucos instantes que ele se deixa filmar, notamos sua interação com os outros membros da equipe enquanto acende um cigarro. Em outro momento ele acompanhava o grupo caminhando em direção à câmera. Nesta manifestação única temos o privilégio de apreciar por segundos a imagem dinâmica de Mário de Andrade.

2. Documentos e Instituições

Paulo, 1975.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda**. MIRANDA, Yedda Braga (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. FERNANDES, Lygia (Org.). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

¹²⁴ Revista Ala Arriba. N° 38. São Paulo. Outubro de 1957.

Revista da Biblioteca Municipal Mário de Andrade: Edição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Mário de Andrade, v 51. São Paulo: BMMA, 1993.

A compilação do catálogo dos retratos de Mário de Andrade não seria possível sem levarmos em conta desempenho dos profissionais e pesquisadores responsáveis pelas obras de arte e documentação. Por isso discorreremos sobre as instituições consultadas, definindo a colaboração de cada uma delas.

Aproveitamos para admitir como documento, além do conteúdo arquivado como cartas, recortes e manuscritos, as obras de arte, que portam em si fundamentos de sua história, estimados no processo de catalogação e sustentando a análise das mesmas.

O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo se tornou nosso destino frequente por comportar o fundo, a coleção e a biblioteca cultivados pelo literato ao longo da vida. Como guias, obtivemos duas fontes principais: os catálogos da Coleção Mário de Andrade de Artes Plásticas e do Fundo Fotográfico Mário de Andrade.

Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima sistematizaram o acervo artístico traçando o perfil do colecionador. As autoras explanaram o impulso tomado na adolescência que mais tarde ganhou força com o engajamento no grupo modernista a partir da exposição de Anita Malfatti.

Entre suas aquisições predomina a apreciação do modernismo nacional e estrangeiro, e reconhecemos o fiel investimento na arte brasileira pela variedade e quantidade de obras. Elas foram divididas entre três partes correspondentes ao século XX: artistas brasileiros, estrangeiros e não identificados; e uma vária dos séculos XVI a XIX.

No mesmo instituto foi verificada a Coleção Carlos Alberto Passos que compreende uma série de caricaturas acumuladas pelo titular motivado por sua devoção à figura Mário de Andrade. A seção documental não foi acrescida à dissertação por estar em processamento no arquivo.

A catalogação das fotografias do fundo Mário de Andrade foi coordenada pela professora Telê Ancona Lopez. Atualmente digitalizadas, as imagens compunham inicialmente quatro volumes que seguiam a cronologia. Junto a sua reprodução estão discriminadas as respectivas referências técnicas acompanhadas de uma descrição quando necessário.

No arquivo recorreremos ao Fundo Anita Malfatti que preserva um artigo, um manuscrito e uma revista que deram respaldo às nossas argumentações. Os textos consistem

no artigo “Fazer história”, de 1944, no manuscrito *No atelier*, de 1922, de autoria de Mário de Andrade, e na Revista Ala Arriba de 1957¹²⁵.

Oriundas do fundo do escritor, as correspondências de Di Cavalcanti e Cícero Dias substanciam a concentração empregada em sua troca epistolar indispensável no entendimento dos relacionamentos, influentes diretos na construção de sua imagem¹²⁶.

O Museu Lasar Segall, outro órgão consultado, corroborou com duas cartas de Mário ao pintor. Em 1929 ele enviou uma de suas fotografias (FT 86) narrando no verso notícias de sua última viagem, criando uma dupla fonte, escrita e imagética. Na correspondência de 1932 ressurgem o apreço por Segall e a evolução de sua arte em terras brasileiras.

Além do retrato em Iquitos (FT 86), há no museu mais oito fotos e três obras mencionadas anteriormente, mais a placa em metal da gravura *Mário na rede* (GV 01). Elas estão sob os cuidados das museólogas Rosa Esteves e Pierina Camargo. Já o arquivo é coordenado por Vera D’HortaBeccari, que em depoimento revelou a doação que fez ao IEB da máscara mortuária de Mário de Andrade feita pelo escultor Figueira Júnior.

Outro exemplar da gravura de Segall (GV 01) está na coleção particular do professor Antonio Candido de Mello e Souza, quem nos permitiu o acesso à obra e esclareceu sobre sua procedência e inscrições.

O Museu da Cidade de São Paulo armazena cinco criações de Benedito Junqueira Duarte, o fotógrafo do Departamento de Cultura de São Paulo que assume a função em 1935, época em que Mário de Andrade era diretor. Sua incumbência no cargo foi registrar as ações da prefeitura através da fotografia urbana.

No cumprimento de seu papel, B.J. Duarte captou a presença de Mário em um parque infantil, Dom Pedro II no Brás, em 1937, vendo de perto as atividades desenvolvidas com as crianças (FT 171). Mais tarde ele fez em estúdio uma série de retratos, quatro deles conservados pelo Museu da Cidade de São Paulo.

¹²⁵ ANDRADE, Mário de. “Fazer história”. In: **Mundo Musical**. Folha da Manhã. São Paulo, 24 de agosto 1944.

Revista Ala Arriba. N° 38. São Paulo. Outubro de 1957.

¹²⁶ Carta de Di Cavalcanti em 18-12-1925 e a de Cícero Dias de 1930 (arquivo do IEB/USP).

Com data provável de 1944, considerando a carta de Newton Freitas que menciona uma das fotos¹²⁷, as feições de Mário de Andrade foram redefinidas por um jogo de luz e sombras, no estúdio escuro a face foi submetida à iluminação que particulariza cada pose do modelo (FT 222, FT 223, FT 224, FT 225).

Os últimos dias do intelectual modernistas são lembrados graças ao entusiasmo Gregori Warchavchik com a câmera, que resultou na sua significativa atuação na área e nos retratos de Mário dias antes de seu falecimento em 1945.

O acervo do arquiteto contém dois deles (FT 229; FT 230) e os quatro frames do filme da inauguração da Casa Modernista da Rua Itápolis, em 1930, uma gravação da Rossi Filmes.

A Pinacoteca Municipal de São Paulo, concebida a partir da Seção de Arte da Biblioteca Municipal Mário de Andrade por Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco, administrada pelo Centro Cultural São Paulo, contém uma escultura de Bruno Giorgi em gesso (EP 04), o óleo de Flávio de Carvalho (OL 07), uma das máscaras mortuárias (MA 01) e trechos do filme da Festa do Divino Espírito Santo, este, proveniente da coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas. Uma tala, feita por Maria Leonor M. Cunha da Silva em 1985, um dos trabalhos mais recentes que representam o escritor, e a obra de Bruno Giorgi (EP 02) continuam na Biblioteca.

O quadro de Tarsila do Amaral de 1922 (OL 03) e a cabeça em bronze de Giorgi (EP 05) ocupam lugar no Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo na Coleção do Palácio Boa Vista em Campos do Jordão. Foram comprados pelo órgão em 1971 e na década de 1960, respectivamente.

No Rio de Janeiro estão outras duas obras do ítalo-brasileiro, uma escultura exibida no Palácio Capanema (EP 06) e a placa em metal (EP 03) na fachada da morada de Mário de Andrade na cidade. E na Fundação Biblioteca Nacional encontramos uma gravura em cartão postal.

Além das fotografias já listadas, a equipe do Projeto Portinari nos orientou na questão de autoria de uma monotipia identificada como de Enrico Bianco (GV 04). A

¹²⁷FREITAS, Newton. Correspondência de Mário de Andrade (Rio, 1-X-1940 – S. Paulo, 21-III-1942). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n° 17, p. 111-113. (Carta de 16 de abril de 1944)

afirmação deste artista, por intermédio de Noelia Coutinho, que a obra é de Candido Portinari foi o fator definitivo para que nesta catalogação fosse aplicada a retificação do equívoco.

3. Bibliografia

A obra de Mário de Andrade e sua consistente troca de correspondências foram o primeiro passo em direção ao entendimento da personalidade escondida atrás das cores, formas e dimensões.

A imagem do ícone literário não é um objeto inédito de interesse dos estudiosos do modernismo. A quantidade de retratos e o fascínio do escritor por eles incitaram autores a desenvolverem a temática, sendo ela seu foco principal ou secundário.

As especificidades lançadas por eles, acrescidas aos avanços desta pesquisa se sustentam nos textos que exploram a atmosfera que circundava a geração artística que retratou o poeta e nos teóricos que discutem arte e biografia.

Intrínseco ao fruto intelectual, podemos decifrar na prosa ou nos versos desde as aspirações modernistas até a disseminação das tradições nacionais, princípio do movimento no Brasil. A luta e a história de Mário de Andrade animam seu legado criativo.

Os livros abrigam os ímpetus artísticos e a evolução estética gerida pela erudição e genialidade, e nos surpreendem com as semelhanças biográficas. As cartas são fontes em que procuramos as confirmações dos seus passos e pensamentos confessados na intimidade, que asseguram nossas investidas feitas a partir das elucidações sobre a concepção de seus retratos, descrita pela sua principal testemunha ocular.

No espaço inventado, a criatura divide o mesmo mundo do criador, ou é pelo menos sugerida, na idealização da Paulicéia Desvairada, como plano de fundo, e de Macunaíma, que acompanha seu pai na rede ou nas folhas de papel que ele tem nas mãos. Na caricatura, a correspondência brota aos montes na mesa do destinatário, que responde a todas tentando driblar a distância entre ele e os amigos.

Rosa Veloso Dias Giannaccini formulou sua tese *Mário de Andrade – Corpo e Imagem* partindo de um objeto próximo ao analisado aqui, e por essa razão, chegou a

considerações que serviram de auxílio às demandas primárias do projeto, à localização de obras de arte, a indicações de bibliografia e à percepção de aspectos e constâncias nas representações.

Em *A Imagem de Mário*: fotobiografia de Mário de Andrade, organizado pela professora Telê Ancona Lopez, as fotografias e documentos do escritor foram intercalados com textos numa estratégia comparativa remontando os fatos vivenciados por ele.

O trajeto de sua existência alinhado temporalmente, lembrado no texto introdutório, assegurou a consulta assídua à publicação, para a constatação de datas e acontecimentos capturados pelas fotografias e elaboração do arranjo textual.

Para entrelaçar personagens e episódios na reconstituição dos entornos de Mário de Andrade dialogamos com trabalhos paralelos ao período e espaço que abrangemos. Tendo a arte como cerne, nos inclinamos sobre abordagens do contexto moderno e singularidades de seus atores.

Paulo Mendes de Almeida determinou as balizas da narrativa *De Anita ao Museu* refletindo sobre os pontos altos dos feitos dos modernos, delimitando eventos, nomes e grupos dos quais ele mesmo participou. Aracy A. Amaral se ateu às *Artes Plásticas na Semana de 22*, explorando o ambiente e as características do movimento, reproduzindo documentos inéditos em anexo.

Sérgio Miceli em *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)* tratou da ativa produção retratística, resultantes de um pacto estabelecido entre o artista e o modelo, exemplificado com a postura Mário nas interferências e na coleção. No livro *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, o mesmo autor se concentrou em dois fatores preponderantes na arte moderna brasileira: as temáticas nacionalistas e as tendências estéticas apreendidas e desenvolvidas pelos estudantes de arte que, na maioria, se formavam no exterior.

No cruzamento dos caminhos, desejamos esclarecer o ponto de origem, enriquecendo o sentido das criações através do relato biográfico dos retratistas que

decidiram representar Mário de Andrade, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Flávio de Carvalho¹²⁸.

No que tange a fotografia aderimos à síntese elucubrada por Roland Barthes sobre foto-retrato, nos aproximando nesse sentido das conjecturas de negociação de Sérgio Miceli, e conhecemos *O Mundo imagem*¹²⁹ em que Susan Sontag enalteceu a função dupla da foto: vestígio e imagem.

Sobre biografia, decidimos pelo diálogo com dois pensadores, François Dosse e Paul de Man, que fundamentaram a interpretação dos retratos. A aproximação com as proposições de Dosse se deve a comparação das forças criativas, avaliando a tarefa do biógrafo como equivalente a do retratista, que age segundo os próprios princípios, porém sem prejudicar a essência da tela¹³⁰. Ele evocou o valor da obra que está incrustada na trajetória do escritor, e a torna indispensável na apreensão de seu caráter.

Paul de Man ultrapassou o sentido parcial e ampliou o conceito de autobiografia, significando-a como uma figura de leitura que ocorre de alguma maneira em todos os textos, empregando obra literária em si como uma construção biográfica.

¹²⁸ AMARAL, Aracy A. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/ Ed. da UNICAMP, 1994.

¹²⁹ SONTAG, Susan. O mundo imagem. In: **Sobre fotografia**. Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 169 – 196.

¹³⁰ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.p.56.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto que propiciou o agrupamento da iconografia do polígrafo paulista pretendia a captação máxima das imagens no intento de equipará-las, valendo-se dos efeitos provocados por esta junção. O grande número de obras impossibilitou o exame minucioso de cada uma delas, mas induziu uma seleção guiada pelos recursos documentais que enriqueceram seu sentido e sua história, gerando não apenas um vasto catálogo de suas representações várias, bem como uma espécie de catálogo analítico das imagens, isto é, um inventário cuidadoso e amplo das referências relacionadas às imagens catalogadas.

A unicidade do retrato funda-se no ponto em que duas vidas se convergem no pacto de uma criação, que por sua vez transporta pelo curso do tempo as duas identidades. Os indícios ocultos na trama estética do artista despertam para o instante de alinhamento de dois mundos, que por se achar transposto em suporte físico pode ser revisto e reinterpretado na posteridade.

Aspirando à tarefa, nos pautamos em outros vestígios deste encontro e de seus protagonistas para a leitura das obras. Delas extraímos o desempenho permanente de Mário de Andrade como liderança nos tempos modernistas e sua postura influente na fabricação da própria imagem.

No diálogo com as fontes, adotamos a proximidade defendida por François Dosse entre o retratista e o biógrafo, que se ocupa da construção do outro sem se desprender de si mesmo¹³¹.

Atentamo-nos em descrever o ambiente que imbuíu o momento de inspiração e os ensejos que determinaram a arte final. Sob tal perspectiva observamos os três Mário de Anita Malfatti (OL 01; OL 04; PT 02), a paixão da artista contida pelo seu admirador e companheiro vanguardista.

Da eclosão do movimento ainda contamos com as expressões dos outros membros do Grupo do Cinco, Tarsila do Amaral (OL 03; PT 01), Oswald de Andrade (CR 01) e

¹³¹ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Menotti del Picchia (CR 50; CR 51; CR 52), que contemplaram a amizade com o escritor à óleo, pastel e desenhos.

O embate imaginário entre os óleos de Lasar Segall e Candido Portinari contado na carta a Henriqueta Lisboa¹³² nos remete à ideia do retrato se constituir de traços das duas pessoas envolvidas. Na sua fantasia, Mário de Andrade fixou conceitos às duas telas que são um reflexo de sua relação com cada um dos pintores, do juízo que fazia de cada um deles. Suas imputações foram originadas no conflito real entre os dois egos que se reconheciam como rivais. Ele tomou partido de Portinari, agregando ao seu quadro suas mais distintas qualidades, enquanto via na obra de Segall seus desvios perversos.

A vontade imperativa do literato se fazia valer pelas interferências nas pinceladas do pintor, como constatamos na correspondência a Manuel Bandeira¹³³, e pela sua opinião deixada nas cartas, quando maquinava em seu discurso as expectativas do observador, ditando suas pretensões. Ele prende o leitor em um enredo sedutor, na tentativa de convencê-lo de só o fato de posar podia gerar mudanças na composição.

Sobre Flávio de Carvalho, ele alega que a admiração por parte do artista foi que culminou na feitura da tela, e enfatizou a transformação em sua técnica ocorrida depois de seu retrato¹³⁴. Além desta obra, ele costumava colocar seu retrato no ápice da carreira do autor, como avaliou o quadro de Segall um dos trabalhos mais significantes na obra do expressionista.

A preocupação do intelectual com o que lhe era atribuído desponta nas fotos em sua casa (FT 180-193), onde possuía todo aparato que precisava na montagem e no enquadramento, atendendo a sua ânsia de como gostaria de ser lembrado na posteridade.

A sequência das imagens catalogadas dimensiona as várias faces de Mário de Andrade, e a percepção delas através da fotografia alude às elucubrações de Susan Sontag a

¹³² ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.57-58. (Carta de 11 de julho de 1941).

¹³³ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência**: *Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000.p. 611-612.

¹³⁴ ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. CARVALHO, Abigail de O. (Org.) Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990. p.57-58. (Carta de 11 de julho de 1941).

respeito da resistência de Balzac em ser retratado pela câmera, exprimida a Nadar, quem explicou que o escritor acreditava que os corpos seriam formados por uma sobreposição de camadas de “imagens fantasmáticas” e que quando fotografados, uma dessas películas seria retirada do todo. Assim Sontag associa esta ideia ao método literário de Balzac, e conclui que:

Para Balzac, o espírito de todo um ambiente podia ser revelado por um único detalhe material, por mais insignificante ou arbitrário que parecesse. O conjunto de uma vida pode estar resumido em uma aparência momentânea. E uma mudança de aparência é uma mudança na pessoa, pois ele não admitia abrigar qualquer pessoa “real” oculta atrás dessas aparências. A extravagante teoria de Balzac, expressada a Nadar, de que o corpo é composto de uma série infinita de “imagens fantasmáticas”, estabelece um misterioso paralelo com a teoria supostamente realista, expressada em seus romances, de que uma pessoa é um conjunto de aparências, as quais podem revelar, mediante um foco adequado, infinitas camadas de significação.¹³⁵

Perseguimos nesse “conjunto de aparências” comportadas na personalidade de Mário de Andrade, enquadrado por fotógrafos profissionais e amadores, intencionando decifrar os signos que permeiam suas películas roubadas, os resquícios iconográficos de sua existência. Neles conhecemos o revolucionário, boêmio, professor, musicólogo, folclorista, diretor, homem das letras respeitado dentre tantas máscaras que ele vestiu.

A pluralidade predominante no catálogo fez com que fossem contempladas pela dissertação muitas dessas facetas desveladas pela interação entre os retratos, o que favoreceu seu estudo comparativo.

Pensando na questão biográfica, o conhecimento de Mário de Andrade através do catálogo de seus retratos pode ser compreendido em uma narrativa aproximada ao que construiu Plutarco quando escreveu a obra “As vidas dos homens ilustres”. No texto as biografias são contadas considerando-se as diferentes versões dos fatos que o autor pôde alcançar, transpondo as histórias em camadas, fazendo delas partes complementares.

Observando o catálogo de imagens, elas também funcionam como versões da vida do escritor, registradas na obra de cada um dos seus retratistas, sendo elas as camadas da

¹³⁵SONTAG, Susan. O mundo imagem. In: **Sobre fotografia**. Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.175 – 176.

biografia plástica de Mário de Andrade. Como se os artistas, assim como as fotografias no conceito balzaquiano, tivessem o poder de roubar uma dessas “imagens fantasmáticas” e reinventá-las a seu modo.

Apesar dos retratos terem sido inspirados em uma única pessoa, as diferenças fisionômicas e estéticas são inúmeras, tendo em vista os diversos filtros que a figura de Mário de Andrade foi submetida. As variações chegam a extremos, consentindo-lhe estereótipos de três etnias: branco, negro e índio.

Nos representações de Tarsila do Amaral (OL 03), Hugo Adami (OL 02) e de Anita Malfatti (OL 01; OL 04) os formatos são mais afilados, os cabelos lisos a tez completamente branca, sem qualquer resquício de sua origem mestiça. Esta é dominante no óleo de Candido Portinari (OL 06), em que os lábios grossos, os fios crespos e a pele amorenada, e nas caricaturas de Nássara (CR 48) e de Nicolíelio (CR15) que acentuam as feições e a cor escura de sua ascendência negra. Mesmo não tendo raízes indígenas ele aparece com indumentária de guerreiro na foto de 1927 (FT 84), e com adereços étnicos, brincos e colar dentes, na caricatura de Arnaldo Barbosa (CR23), que simbolizam suas viagens ao Norte e a valorização das tradições dos índios como componente da cultura brasileira.

A assimilação das três etnias a sua imagem nos leva às peripécias mitológicas de Macunaíma, quando a fonte encantada que banha ele e seus dois irmãos, deixa o herói branco, Jigüê de pele avermelhada como a dos índios, e Maanape negro por só conseguir molhar as palmas das mãos e dos pés. No caso dos retratos, é como se Mário tivesse se banhado na fonte por muitas vezes, materializando em si a lenda encenada pelos três irmãos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

ANDRADE, Mário de. **A Lição do Guru**: Cartas a Guilherme de Figueiredo (1937 – 1945). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Amar, verbo intransitivo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. **As melodias do boi e outras peças**. ALVAREGA, Oneyda (Org.). São Paulo: Duas Cidades/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

_____. **Aspectos das Artes Plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

_____. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **Aspectos da Música Brasileira**. 2ª ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1975.

_____. **Cartas a um jovem escritor**: de Mário de Andrade a Fernando Sabino. SABINO, Fernando (Org.). Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda**. MIRANDA, Yedda Braga (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto (1924 – 1936)**. KOIFMAN, Georgina (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Cecília e Mário.** MEIRELES, Cecília (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Contos Novos.** Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: 1993.

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral.** AMARAL, Aracy A. (Org.). São Paulo: EDUSP: IEB/USP, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 2).

_____. **Correspondente Costumaz:** cartas a Pedro Nava (1925-1944). PERES, Fernando da Rocha (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil.** ALVARENGA, Oneyda (Org.). 2ª Ed. Belo Horizonte/ Brasília: Itatiaia/INL, 1982.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. **Entrevistas e depoimentos/ Mário de Andrade.** LOPEZ, Telê P. Ancona. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

_____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter; edição crítica. LOPEZ, Telê Ancona (Coord.). 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. **Mário de Andrade, Cartas a Anita Malfatti.** BATISTA, Marta Rossetti (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros.** FERNANDES, Lygia (Org.). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

_____. **Mário de Andrade:** Fotógrafo e Turista Aprendiz. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

_____. **Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga:** cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **Modinhas Imperiais.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. **Música de Feitiçaria no Brasil.** Belo Horizonte/ Brasília: Ed. Itatiaia/ INL, 1983.

_____. **Música, Doce Música.** São Paulo: Martins Fontes. s/d.

_____. **Namoros com a Medicina.** São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972.

_____. **O Baile das 4 Artes.** 3ª ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1975.

_____. **O Banquete.** COLI, Jorge; DANTAS, Luiz Carlos as S. (Orgs.). São Paulo: Duas Cidade, 1989.

_____. **Obra imatura:** Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro Andar; A escrava que não é Isaura. São Paulo, Brasília: Martins, INL, 1972.

_____. **O empalhador de passarinho.** 3ª ed. São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1972.

_____. **O turista aprendiz.** LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Os Contos de Belazarte.** 4ª. Ed. São Paulo: Martins, s/d.

_____. **Os cocos.** ALVARENGA, Oneyda (Org.). São Paulo/ Brasília: Duas Cidades/ INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

_____. **Os filhos da Candinha.** São Paulo/ Brasília: Martins/ INL, 1976.

_____. **Padre Jesuíno do Monte Carmelo.** [S.I.] Publicações do serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1945.

_____. **Pequena História da Música.** 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. **Poesias completas.** São Paulo: Itatiaia, 1987.

_____. **Portinari amico mio:** cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado das Letras – Autores

Associados/ Projeto Portinari, 1995. – (Coleção Arte: Ensaios e Documentos).

_____. **Querida Henriqueta:** cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

_____. **Vida Literária.** SACHS, Sonia (Org.). São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

_____; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário:** Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. SANTIAGO, Silvano (Org.). Rio de Janeiro: Bem-te-vi, s/d.

_____; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira.** MORAES, Marcos Antônio de (Org.). São Paulo: Editora da USP: IEB/USP, 2000.

_____; CORRÊA, Pio Lourenço. **Pio & Mário:** diálogo da vida inteira: A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa e Mário de Andrade (1917 – 1945). São Paulo/ Rio de Janeiro: Edições SESC SP/ Ouro sobre Azul, 2009.

_____; LISBOA, Henriqueta. **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa.** SOUZA, Eneida Maria. (Org.). São Paulo: Editora Petrópolis/ EDUSP, 2010.

AQUINO, Flávio de. **Três fases do movimento moderno.** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira:** pintura, escultura, arquitetura, outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia.** Tradução. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço:** biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço:** catálogo da obra e

documentação. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006. 328p.

_____ ; LIMA, Yone Soares de; LOPES, Telê Porto Ancona. **Brasil: 1º tempo modernista – 1917/29.** Documentação. São Paulo: IEB/USP, 1972.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção:** A explicação histórica dos quadros. Tradução. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECCARI, Vera D’Horta. **Lasar Segall e o modernismo paulista.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENSON, Elizabeth P. (et al.).**Retratos:** 2000 years of Latin American portraits. New Haven/ London: Yale University Press. s/d.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1997. (Coleção leitura).

BOURDIER, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: **Razões práticas:** Sobre a teoria da ação. Tradução. Campinas: Papius, 1996. p. 75 – 82.

BRITO, Ronaldo. “O trauma do Moderno”. In:**Projeto da Arte Brasileira:** Modernismo. São Paulo: Ministério da Cultura, Funarte, 1986.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular:** história e imagem. Tradução. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Presença da Literatura Brasileira.** São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial:** crônica da Belle Époque paulistana. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CARNICEL, Amarildo. **O Fotógrafo Mário de Andrade.** Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: USP, 1995.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COLI, Jorge. **Musica Final**: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN/ FUNARTE, 1995.

DAVALLON, Jean. A Imagem, uma arte de memória? In: ACHAR, Pierre (et. al.). **Papel da memória**. Tradução. Campinas: Pontes, 1999.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma vida. Tradução. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC/ Prefeitura Municipal de São Paulo/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1990.

FERNANDES JR, Rubens (et. al.). **B.J. Duarte**: caçador de imagens. São Paulo: CosacNaify, s/d.

FRANCASTEL, Galiene; FRANCASTEL, Pierre. **El retrato**. Tradução. Madri: Cátedra, 1988.

FADEL, Sérgio. **Arte Moderna no Brasil**: o olhar do colecionador. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2006.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

GABARA, Esther. “Nunca olhei tão olhado em minha vida e está sublime”: o (auto)retrato e a fotografia na obra de Mário de Andrade. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita: Do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Edições asa de Rui Barбора; Vieira Lente, 2004. p. 169-190.

GOLDING, John. “Cubismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000;p. 38-57.

GRINBERG, Piedade. **Bruno Giorgi (1905 – 1993)**. São Paulo: Metalivros, 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografa e história**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo**. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. Tradução. São Paulo: Nobel, 1989.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: De Rousseau à Internet**. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOPEZ, Telê Ancona. **A Imagem de Mário: fotobiografia de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1998.

_____. **Ramais e caminhos**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MAN, Paul de. Autobiography as De-facement. In: **MNL**, vol 94. Maryland, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

MARCONDES, Marcos A. **Bruno Giorgi**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Art Editora/ Editora Record, 1980.

MATTOS, Cláudia Valladão de. **Lasar Segall**. São Paulo: Edusp, 1997.

MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Cia das Letras, 1996.

_____. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LYNTON, Nobert. “Expressionismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; p. 25-37.

OSORIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2000.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos. ARANTES, Otília (Org.). São Paulo: Editora da USP, 1998.

PLUTARCO. **As vidas dos homens ilustres**. São Paulo: Editora das Américas, s.d. (Tomo 1).

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**: crônica de saudades. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

SANGIRARDI JR. **Flávio de Carvalho**: o revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985. (Coleções visões e revisões; 2)

SCHNEIDER, Nobert. **A Arte do Retrato**: Obras-primas da pintura retratista europeia. Lisboa: Taschen, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SONTAG, Susan. O mundo imagem. In: **Sobre fotografia**. Tradução. São Paulo:

Companhia das Letras, 2004. p. 169 – 196.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficções de Mário. In: **A Pedra Mágica do Discurso**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 191- 215.

SUSSEKIND, Flora. “Auto-retrato por um outro”. In: **A voz e a série**. Belo Horizonte: Sette Letras/ Editora UFMG, 1998.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/ Ed. da UNICAMP, 1994.

WARCHAVCHIK, Gregori. **A arquitetura do século XX e outros escritores**. MARTINS, Carlos A. Ferreira (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

WHITFIELD, Sarah. “Fauvismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução. Rio de Janeiro: Zahar, 2000; p. 11-23.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. Tradução. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Djalma Guimarães, 1983; 2 vols.

Catálogos

A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade. São Paulo: Banco Safra, 2005.

AQUINO, Paulo Mauro Meyer de (Org.). **Gregori Warchavchik**: Acervo Fotográfico. São Paulo: Edição Família Warchavchik, 2005/2007. 2 v.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (Orgs.). **Coleção Mário de Andrade**: artes plásticas. São Paulo: USP/IEB, 1998.

LOPEZ, Telê P. Ancona (coord.). **Catálogo do Fundo Fotográfico Mário de Andrade**. São Paulo: IEB, 1988.

MILANO, Dante. **Bruno Giorgi**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1959. (Coleção Artistas Brasileiros).

PROJETO PORTINARI. **Candido Portinari**: Catálogo Raisoné. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, s/d.

Periódicos

Der Querschnitt. Berlin, ano 1924 (nº2-3); anos 1925-26 (nº5-6); ano 1927 (nº2-12); ano 1928 (nº1-6; 8-12); anos 1929-31 (nº 9-11).

Revista Acadêmica: número de Homenagem a Bruno Giorgi. Rio de Janeiro, nº 66, ano XI, novembro 1945.

Revista Ala Arriba. Nº 38. São Paulo. Outubro de 1957.

Revista da Biblioteca Municipal Mário de Andrade: Edição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Mário de Andrade, v 51. São Paulo: BMMA, 1993.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 36. São Paulo: IEB, 1994.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 10. São Paulo: IEB, 1971.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Nº 17. São Paulo: IEB, 1975.

Teses

GIANNACCINI, Rosa Veloso Dias. **Mário de Andrade – Corpo e Imagem**: Trajetória das Representações do Intelectual Modernista. Tese de doutorado. 2007. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFMG.

IONTA, Marilda Aparecida. **As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade**. 2004. 315p. Tese de doutoramento. Departamento de História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Estadual de Campinas.

PRIETO, Sonia. **Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura**. 1981. 456 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

ANEXO1

Mario,
vocenaõ calcula como fiquei contente com os Poemas da negra
Te vejo coberta de estrelas,
coberta de estrelas,

Meu amor!
Tua calma agrava o silêncio dos mangues.

Eu lhe escrevi mas pela falta de resposta vejo que ela tomou outro rumo
Eu gostei como diabo de seu livro.
Eu achei ótimo (?)

Na zona da mata e canavial novo
E um descanso verde que faz bem;

(retrato)

Voce quando aparece aqui no Rio?
Venha sentir um pouquinho de calor que está de dar delírios.
Eu tenho trabalhado bastante.
Noutro dia fiz um desenho se voce visse havia de gostar bastante.
As bananas voaram e jogaram as cascas nas faces do meu amor.
Como vae o nosso amigo Prestes?
Hontemvi na Illustração Musical uma Chronica de S. Paulo - - J. A. Ferreira Prestes
é o nosso poeta doido?
Voce sempre com muito trabalho não é sem ao menos ir matar as minhas saudades
la no Heidelberg.
No meio daquela choupalhada gostosa.
E de política nos ainda teremos outra fuzarca?
Eu li aquela chronica sobre o Murilo Mendes e voce errou quando disse que ele
fechou com alguma chave de ouro o anno de livros e poetas e poesias foi voce
Mario quem fechou tudo com Os Poemas da Negra.
Voce fechou tudo com

Ô, brinca, brinca, minha melodia!
Sabiá da mata que canta a mei-dia!
Olha o coco, sinhá!

Cícero Dias
Rio - 1930

**(Carta de Cícero Dias a Mário de Andrade – Fonte: Arquivo e Coleção de Artes
Plásticas do IEB/USP)**

ANEXO2

O elefante, o grilo, a cunhã
Policidamente insensatos,
Espicham, pintam feito gatos,
Pra ver, na cidade de Spam,

Dão Momo, príncipe galã,
Com seu séquito sem respeito
Receber honras do Prefeito
Da heroica cidade de Spam.

E se abre a farra fanfarrã!
Doutores, mendigos, exóticas
Pernas, carruagens estrambóticas,
Bancarolas e rataplã,
Heróis nascidos na antevéspera,
Jogadores de box e víspora,
Esporas, cascas, bestaruã...
É a fauna urbana e suburbana
Dançando o fox, a queromana
Corda bamba, valsa alemã
Samba, tango, jongo e bolero!
Vinde ver isso ao Trocadero
Na carnavalada de Spam!

(Fonte: BECCARI, Vera D’Horta. Lasar Segall e o modernismo paulista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p. 88)