

# Uma coleção entre desenhos: Mário de Andrade e a organização de vestígios

Renata Oliveira Caetano<sup>1</sup>

---

## Resumo:

Podemos entender a Coleção de Artes Visuais do escritor brasileiro Mário de Andrade como uma espécie de narrativa que corrobora com sua postura profissional em diversas frentes. Nesse contexto, encontramos o desenho atravessando seu campo de compreensão sobre a produção de diferentes artistas; como exercício pessoal desde a juventude, feito em folhas soltas; como algo sobre o qual refletir por escrito; como objeto a ser colecionado. Adquiridos de várias formas, vemos como o interesse ultrapassa a mera necessidade de ter. Entre ver e organizar há o princípio intelectual que se expande para além do conjunto de objetos. O presente artigo visa, portanto, refletir sobre alguns aspectos dessa presença do desenho na coleção Mário de Andrade, de forma a revisar o olhar lançado para determinados objetos e sua importância no grupo do qual fazem parte.

**Palavras-chaves:** Coleção; Narrativas; Desenho; Mário de Andrade

---

## Abstract:

It's possible to understand the Visual Arts Collection of Brazilian writer Mário de Andrade as a sort of narrative that corroborates his professional attitude on several fronts. In this context, we find the drawing among different fields of understanding: about the production of different artists; as a personal exercise from youth; as something on which to reflect in writing; as object to be collected. Acquired in various ways, we see how the interest goes beyond the mere need to have. Between seeing and organizing there is the intellectual principle that expands beyond the set of objects. The present article therefore aims to reflect on some aspects of this presence of the drawing in the Mário de Andrade collection, aiming to review the look at certain objects and their importance in the group of which they are part.

**Keywords:** Collection; Narratives; Drawing; Mário de Andrade

1

Doutora em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte (UERJ/2017). Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (UFJF/2012). Especialista em Arte Cultura Visual e Comunicação (UFJF/2006). Licenciada e Bacharel em Artes (UFJF/2004). É professora do Colégio de Aplicação João XXIII da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2010.



## Introdução

**D**esenhos que fazem parte de coleções. Se procurarmos, encontraremos diversos exemplos mundo afora para tal nicho de pesquisa. Mas, ao afunilarmos um pouco mais a questão, perpassando por desenhos que compõem a coleção de alguém que se interessava pela técnica a ponto de se debruçar sobre ela de diversas formas, encontraremos um excelente personagem para investigação: o brasileiro Mário de Andrade (1893-1945). É sabido que o importante escritor paulista, conhecido por suas obras literárias e por sua notória atuação no campo da arte e da cultura brasileira, foi um colecionador. Mais do que isso: formou cuidadosamente um painel visual composto por artistas que atraíam a sua atenção.

Podemos entender sua coleção como uma espécie de narrativa que corrobora com sua postura profissional em diversas frentes, mas acima de tudo, profundamente articulada com sua atuação como crítico de arte. Mas nesse contexto, como poderia entrar o desenho? Bem, a técnica aparece atravessando seu campo de compreensão sobre a produção de diferentes artistas; como exercício pessoal desde a juventude, feito em folhas soltas; como algo sobre o qual refletir por escrito; como objeto a ser colecionado. Adquiridos de várias formas, vemos como o interesse ultrapassa a mera necessidade de ter. Era preciso ver. Era preciso organizar.

Esse princípio intelectual de organização se expande para além do conjunto de objetos. Há também os textos. Por vezes aparece uma coisa ou outra em críticas sobre algum artista, mas há dois exemplares quase exclusivos sobre o assunto. Sabendo-se que Mário de Andrade escrevera sobre o assunto e, ao mesmo tempo, observando sua coleção, destacou-se o grande número de desenhos agrupados ao longo de quase 30 anos. O presente artigo visa, portanto, refletir sobre alguns aspectos dessa presença do desenho na coleção Mário de Andrade, hoje parte do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Tal processo compõe o corpo da tese de Doutorado que tratou sobre o tema a partir da perspectiva das cartas com desenho que se dividem entre Arquivo e Coleção de Artes Visuais no IEB/USP.



## Entre Desenhos

A produção de desenhos de Mário de Andrade se desdobrou desde a infância. Contudo, aumentou com o passar dos anos e teve em 1924 um marco muito especial. Talvez a viagem do grupo de modernistas a Minas Gerais tenha aumentado no escritor a necessidade de desenhar, pois foram produzidos vinte e três exemplares naquele ano. Para se ter uma ideia, em 1921 e 1923, temos um item por ano; e posteriormente ele faria quatro em 1927, dois em 1938, cinco em 1941 e um em 1943<sup>2</sup>.

Mas conforme já afirmamos, ele não pararia somente no exercício prático dessa fatura. Também teria a necessidade de escrever sobre ela. É importante lembrar que em seus dois textos dedicados ao assunto<sup>3</sup> o desenho é tratado como uma técnica intermediária entre a escrita e a pintura. Segundo ele, pelas suas finalidades, a fatura poderia ser mais próxima da prosa e, principalmente, da poesia. Mas, por causa dos meios de realização, acabava sendo vinculada à pintura e à escultura.

Contudo, pelo que parece, prevalece em sua leitura o desenho como uma espécie de caligrafia, um grafismo a ser compreendido com a inteligência que decodifica o traço escrito. Esse elemento, em sua interpretação, é uma convenção fundamentalmente “desenhística”. E é, também, pelo que parece, o elo que faz com que o desenho seja um fenômeno material apenas como escrita. Por outro lado, aquilo que o distancia da pintura é o fato de ser “aberto. Essa palavra é empregada no sentido de que faltaria ao desenho limites espaciais e composicionais, presentes na pintura (pois, em sua defesa, para que a pintura exista, tem que haver composição que presume os limites da tela). Ao contrário disso, afirma o escritor ser um “contrassenso” aplicar a palavra “composição” a um desenho, que não se limita nem pelos limites do papel.

Assim, nos dois textos, posiciona conceitualmente as diferenças e oposições que, para ele, são fundamentais entre a pintura (elemento de eternidade que tende ao divino) e o desenho (agnóstico; algo que define transitoriamente). Este último não seria, portanto, uma prática que buscava a “essência misteriosa e eterna das coisas”, mas sim seria como que uma definição, “da mesma forma que a palavra ‘monte’ substitui a coisa ‘monte’ para nossa compreensão intelectual” (ANDRADE, 1984, p. 69).

2

Há alguns desenhos sem data que não entraram na presente contagem.

3

São dois “Do Desenho”. Aquele que consideramos ser o primeiro está publicado em Aspectos das Artes Plásticas no Brasil, que teve a primeira edição após a morte do escritor, no ano de 1965 (ANDRADE, 1984, p. 65-71). Em nota inicial da publicação, explica-se que se trata de um artigo deixado por Mário de Andrade em recorte de jornal sem nome e sem data, no qual ele fez algumas correções de linguagem e de erros de revisão. O outro texto, trata-se de uma ampliação dos pensamentos desenvolvidos no primeiro, acrescido de alguns comentários sobre as obras de Lasar Segall. Foi editado no álbum “Mangue” de Lasar Segall, publicado pela editora da Revista Acadêmica, em 1943. Temos a reprodução por fac-símile elaborada para a publicação “O desenho de Lasar Segall”, organizado pela equipe do Museu Lasar Segall (1991, p. 149-155).



O escritor paulista traça, em algumas folhas, compreensões que, de fato, nos auxiliam a pensar suas posturas, mas que, em alguns momentos, confinam o desenho fora do campo expressivo de criação. Contudo, o problema de sua abordagem não é fazer uma relação entre desenho e escrita, relação essa feita por muitos autores.

No século XX, pintura e desenho iriam se confirmar como acontecimentos autônomos, mas em nenhum momento deixariam de ser tratados como práticas artísticas ou seriam elencados em uma escala de importância. O ponto mais fraco da argumentação de Andrade, portanto, é o estabelecimento de uma visão dicotômica posicionando desenho em um lugar diferente, e talvez inferior, da pintura e da escultura no que diz respeito aos processos artísticos de criação. É isso que faz, em sua visão, com que a fatura gráfica encontre diálogo com a escrita enquanto ato.

Durante o processo de pesquisa sobre as cartas com desenhos agrupadas por Mário de Andrade, de fato, foram observadas certas características. Percebe-se, por vezes, que o ato de desenhar na carta tem relação mais ampla com a ideia de presentear o escritor com imagens, para além do envio de notícias. Outra característica do grupo é a presença da escrita e sua relação com o desenho, explorada de diferentes formas. Por fim, independentemente de serem cartas com desenhos ou desenhos com mensagens, foram enviados no formato epistolar.

Obviamente isso se desdobra de diferentes maneiras na coleção, que ainda tem desenhos finalizados enquanto obra, esboços, etc. Partindo dessas informações, fizemos um levantamento dentre os desenhos de outras pessoas que compõem o conjunto do escritor, e, de fato, é possível confirmar como os desenhos, em sua maioria ganhados ou coletados pelo escritor, resistem à efemeridade dos momentos nos quais surgiram. Assim, podemos acompanhar um pouco de um cotidiano que se vê atravessado pelos traços e pelas linhas e que nos conta, textual ou imageticamente, sobre amizades, encontros, desencontros, reflexões de mesa de bar, brincadeiras entre amigos, respostas desenhadas às cobranças do escritor etc.

Com efeito, o que move o princípio do desenho nessa coleção tem fontes muito heterogêneas. Os caminhos que os levaram a esse conjunto podem variar ou até mesmo permanecer obscuros até hoje; no entanto,



Uma coleção entre desenhos:  
Mário de Andrade e a organização de vestígios  
Renata Oliveira Caetano

cada um a seu modo suscita algumas questões interessantes. Destaca-se como claramente vários itens não foram adquiridos via compra, mas sim guardados ou dados ao escritor/colecionador pelo próprio artista como um presente.

No que tange a esses mimos dados a Mário de Andrade, devemos refletir como não se trata de algo que acontecia ao acaso. Devemos lembrar que no começo dos anos de 1920 ele já despontava como uma das referências na formação do pensamento crítico sobre os princípios de demarcação de características do modernismo brasileiro, no qual militava e acabou se tornando uma das figuras centrais. Ao seu redor, vários artistas, escritores, críticos, dentre outros, que se tornavam amigos próximos ou não. Com ou sem grande convívio, de alguma forma, essas pessoas buscavam manter contato com o escritor.

Se, por um lado, a compra nos mostra os movimentos materiais e intelectuais do colecionador em torno de sua coleção, o objeto que chega como um presente oferecido deixa transparecer muito das relações interpessoais e como elas se estruturavam. Apesar de o colecionador Mário de Andrade não ter muito controle sobre a visualidade daquilo que ganhava, aparentemente, receber tais presentes lhe despertava algum interesse no jogo da formação visual em cotejo com as suas formulações teóricas.

Além de promoverem a reflexão sobre o traço e como ele se desdobra no espaço visual, os desenhos com dedicatória nos auxiliam no debate sobre algumas questões atreladas à prática de presentear com criações artísticas<sup>4</sup>. Tal ato perpassa a obra de inúmeros artistas ao longo dos anos. Demarca relações profissionais, amores e amizades. Mas quando nos voltamos à realidade brasileira do início do século XX, é inevitável a reflexão sobre por que tantas pessoas diferentes resolveram presentear Mário de Andrade com desenhos.

De fato, podemos pensar, partindo de seus escritos, como essa prática artística específica sempre gravitava entre os assuntos de seu interesse. Suas reflexões teóricas iam além dos textos críticos e análises de obras de artistas para publicações: aparecia nas cartas e, possivelmente, era assunto de debates entre amigos. Isso demarcaria um interesse possivelmente difundido e conhecido por todos que o cercavam.

4

Sabe-se, a partir dos estudos de Johannes Wilde, historiador de arte húngaro (1891-1970) especializado em trabalhos do italiano Michelangelo Buonarroti, que no Renascimento já havia relatos de desenhos acabados que, não entendidos em sua função utilitária ou preparatórios para outros meios de expressão, eram dados a pessoas com finalidades diversas. Ficaram conhecidos como “desenhos de apresentação”. Destacam-se aqueles elaborados por Michelangelo Buonarroti, que formam um conjunto com assuntos pagãos e foram dados principalmente ao jovem aristocrata romano Tommaso de Cavalieri.



Dentre aquelas pessoas não tão próximas do escritor, percebemos que mimos tão bem-intencionados poderiam ser também entendidos como uma forma de dar um presente para se fazer presente em um conjunto que, desde o princípio, já sinalizava ser importante. Ao oferecer e dedicar, na verdade, o artista estaria fornecendo elementos para estar à vista do escritor. Dessa forma, repassar ao crítico algum material desenhado seria uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que presenteia com o objeto, espera um olhar, uma consideração. Isso aponta para questões que se expandem para além das relações de amizade. Para alguns artistas, fazer-se presente nessa coleção poderia significar a sobrevivência da sua arte ao seu próprio tempo.

Contudo, em alguns casos, o percurso de chegada de desenhos-presente poderia ser via proximidade profissional ou afinidade por assuntos em comum que se desdobraria em amizade e a amizade em presentes. Assim, uma parte dos desenhos indicam, possivelmente, a vontade de oferecer uma pequena amostra de seu afeto, estreitando e sustentando laços sociais.

Se olharmos com atenção, devemos considerar também os objetos notoriamente tidos como menos importantes, como desenhos rápidos com mensagens curtas ou longas; programas de encontros com imagens que de alguma forma dialogam com os textos; cardápios de jantares nos quais pequenas imagens gravitam entre os itens a serem servidos; e anotações visuais esparsas com interferências gráficas, assim como estudos para ilustrações de capas de livros. Em comum, além das sobreposições/ tensões entre escrita e imagem, o caráter informal da execução, o traço que, em muitos, passa pelo universo funcional da ilustração e acima de tudo, pela recorrência de certos nomes, os gestos de amizade têm o poder de marcar os objetos.

Em meio a encontros e reuniões entre amigos tratavam-se conversas sobre os assuntos do cotidiano, sobre a vida, eventualmente havia troca de opiniões sobre temas diversos ou até mesmo filosofias sobre assuntos triviais. Um grande marco dessas ocasiões, de fato, são as refeições. Nesse encontro ordinário das amigades, sempre há aquela pessoa que segue atenta a conversa do grupo, mas que, em silêncio, pega uma caneta e começa a traçar algo sobre um papel qualquer que surge por ali. Pode ser um rabisco,



ou um vaso de flores sobre a mesa, uma pessoa que passa de bicicleta na rua ou até mesmo o registro da expressão interessante daquele amigo mais entusiasmado com a conversa. A informalidade acentua essa sequência de ações, desde o encontro de todos até a imagem fixada rapidamente sobre um guardanapo. Assim como a efemeridade é peso sobre esses objetos, sendo poucos desse tipo que sobreviveriam à ação do tempo.

Aqui vemos a importância de um colecionador atento que vê mais do que momentos de descontração nas imagens fixadas de forma espontânea sobre o pedaço de papel, em um guardanapo ou um papel amassado. Esses objetos, aparentemente sem valor “artístico” ou descontextualizados, são indícios de uma atenção que os livrou de seu destino quase incontornável: o descarte. Papeis de rascunho, impressos de jantares, cartões de visita, cartões postais, dentre outros, abrem espaço peculiar para desenhos crivados pela informalidade agrupado na coleção do escritor.

Dessa forma, quando nos voltamos para esse conjunto de peças, a despeito das diferenças de confecção e finalidade, percebemos alguns elementos importantes. O cotejamento entre as redes de relações sociais e os desenhos, nos mais distintos itens, nos mostra como o colecionador necessitava desse diálogo. Nessas linhas e entrelinhas percebemos uma característica bem peculiar: o pedido por desenhos. Não se trata de alguma coisa esporádica. É algo que se configurou ao longo do tempo como uma atitude corriqueira e certamente bastante centralizadora – Andrade queria, de todo modo, ver/saber o que alguns amigos especiais estavam produzindo (a distância ou não).

Do outro lado, os “escolhidos” lhe respondiam na medida do possível. Vemos situações onde Di Cavalcanti, por exemplo, escreveria que “enviaria o desenho pedido com todo prazer”. Anita Malfatti, por sua vez, manteve a prática de troca de desenhos seus por poemas. Brecheret, aparentemente, era o que lhe dava mais trabalho, a despeito da pressão a qual era submetido: dizia estar muito ocupado ou enviava desenhos em suportes menores para não chatear o amigo

Sobre a fixação e vontade quase insaciável de acompanhar a produção visual dos artistas por meio dos desenhos, o fino verniz da sedução escrita e da incrível capacidade de persuasão, tão características do escritor paulista.



Assim, temos o curioso caso do colecionador que ganha, mas tem, até certo ponto, controle sobre seus presentes. A coisa deve ser posta dessa forma, pois visualmente era quase impossível saber o que chegaria em resposta aos seus pedidos. Portanto, o princípio da escolha, que move a vontade de “ter” na coleção, estava fora de cogitação nessa situação específica. Assim como, a despeito de o escritor ter certos focos de atenção nos pedidos, ele era, ao mesmo tempo, alvo de inúmeros artistas quando o assunto era fazer agradados, haja vista os desenhos e outras obras que lhe foram dadas com dedicatórias enquanto presentes.

Os objetos com os quais nos deparamos hoje são vestígios que narram o cotidiano entre acontecimentos e ficções, e, como nelas, o desenho inevitavelmente se fez presente.

E eles nos mostram um possível e rico desdobramento da rede de sociabilidade de Mário de Andrade, mas também pautam questões visuais presentes entre o ato de ter e organizar. Dispersos no grande grupo, nem sempre ganham a devida atenção, mas não podemos deixar de vê-los como criações artísticas sutis e, ao mesmo tempo, grandiosas: pequenos mundos subjetivos organizados em pastas pelo colecionador. Eles nos falam de si, falam entre si, mas dizem muito também de quem os juntou.

### O colecionador

Traços e linhas que criam desenhos, preenchimentos e rabiscos feitos pelas mãos de tantos artistas e pelos mais diferentes motivos. Acompanhamos vestígios de um comportamento bem específico em torno do desenho, tanto na coleção quanto fora dela. Se em uma extremidade estão os artistas produzindo seus objetos, na outra temos a figura do colecionador que agora passa a pautar nossa reflexão.

Um ano antes de sua morte, ao passar por uma cirurgia delicada, Mário de Andrade encontrava-se preocupado com tudo aquilo que colecionou ao longo de tantos anos. A morte poria fim em seu corpo físico; no entanto, o grupo formado por manuscritos pessoais e de terceiros, cartas, documentos em geral, obras de arte, objetos etc. continuariam sendo um corpo, de outro tipo, que faria reverberar toda uma forma de pensar o mundo a partir



Uma coleção entre desenhos:  
Mário de Andrade e a organização de vestígios  
Renata Oliveira Caetano

de deduções próprias, formuladas tanto em seus escritos quanto em suas posturas em torno dos objetos que guardou.

O gosto por colecionar despontaria bem cedo no jovem. A cabeça do tigre desenhada em um papel pelo menino no ano de 1905 ficaria enquadrada em moldura e exposta na parede da casa, na rua Lopes Chaves, juntamente com tantos outros objetos. Pouco depois, começaria por juntar notas publicadas em jornais sobre assuntos diversos<sup>5</sup> e, mais tarde, chegaria a adquirir uma obra acadêmica de Torquato Bassi, sendo que posteriormente se desfez desse item.

A vontade já existia, entretanto, a coleção começou, efetivamente, a partir de algumas percepções. Podemos tomar como base os próprios depoimentos de Mário de Andrade, para notar que o ano de 1917 é o marco do começo de toda uma noção modernista que estabeleceria, entre outras coisas, o conjunto agrupado ao longo de quase três décadas. Na São Paulo do começo do século, A "Exposição de Arte Moderna Anita Malfatti", realizada na rua Libero Badaró, seria, de fato, um momento definidor de muitas percepções artísticas do escritor. O "Homem Amarelo", mais tarde, viria a compor sua coleção, juntamente com outras obras desse período da artista, que se tornaria também uma amiga com o passar do tempo.

Ainda no começo da década de 1920, agregaria outro item importante do começo da coleção: o escritor pegaria dinheiro emprestado com o irmão para adquirir a "Cabeça de Cristo", de Victor Brecheret. Relata-se que a má recepção da obra entre os familiares teria sido definitiva para o princípio da escrita de "Pauliceia Desvairada", referência da literatura modernista brasileira, editada em 1922.

A lista de artistas brasileiros que compõem seu painel visual na coleção de 667 peças de artes visuais é extensa. No entanto, percebemos a recorrência de alguns nomes com um maior número de obras e que, ao lado de Anita Malfatti e Victor Brecheret, seriam importantes para respaldar as noções de modernismo que o escritor pretendia fazer vingar – e encabeçar – na produção de arte nacional. Por outro lado, há aqueles que sabemos não terem incorporado os princípios defendidos por Andrade e, talvez por isso, quando aparecem, contam poucas obras no conjunto. A partir das informações do catálogo impresso, elaboramos, por amostragem, uma lista

5

BATISTA e LIMA (1998, p. 23), citam uma espécie de álbum organizado entre 1909/1910 com recortes de jornal, chamado por Mário como "A Batalha das Notas". Trata-se de um caderno dividido em partes que dariam conta dos seguintes assuntos: Filosofia, Literatura, Ciências, Histórias Universal, Música, Geografia, Estatística, Pintura e Escultura.



Uma coleção entre desenhos:  
 Mário de Andrade e a organização de vestígios  
 Renata Oliveira Caetano

com os nomes dos artistas para tecermos algumas observações. Tentamos elencar os interesses de Mário de Andrade pelos desenhos, cotejando o número de obras e o período de aquisição, conforme veremos.

Tabela 01 – Lista de artistas, quantidade de obras, tipo e o período em que aparecem na Coleção de Artes Visuais do IEB/USP.

Nome do/da artista	Quantidade de itens	Tipo	Período
Di Cavalcanti	40	Desenho; pintura	1921-1930
Candido Portinari	34	Pinturas; gravuras e poucos desenhos	1935-1941
Tarsila do Amaral	27	Pinturas; desenhos	1922-1940
Anita Malfatti	19	Pinturas; desenhos	1911-1925
Lasar Segall	16	Gravuras; pintura	1914-1930
Clóvis Graciano	16	Pinturas; desenhos	1938-1944
Cícero Dias	12	Desenhos; técnicas mistas (muitos oferecidos ao escritor)	1927-1931
Lívio Abramo	11	Gravuras	1937-1940
Victor Brecheret	10	Esculturas; desenhos	1919-1924
Joaquim Lopes	10	Desenhos; escultura	1938-1941
Marcelo Grassmann	9	Desenhos; gravuras	1944
Ismael Nery	8	Pinturas; desenhos (alguns foram dados como presente)	1928 (muitos não são datados)
Francisco Rebolo	8	Desenhos; pinturas	1940 (muitos não são datados)
Enrico Bianco	6	Pinturas; desenhos	1940-1941
Paulo Rossi Osir	5	Desenhos; pinturas	1927-1940
Oswaldo Goeldi	4	Gravuras (uma delas oferecida como presente)	1939 (muitos não são datados)
Alberto da Veiga Guignard	4	Pintura; técnica mista e desenho	1929-1935
Flávio de Carvalho	3	Desenho	1933-1934
Antônio Gomide	2	Pintura; gravura	Sem data
Vicente do Rego Monteiro	1	Pintura	1921
José Pancetti	1	Pintura	1940

Fonte: Batista, M.R., Lima, Y.S. Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998, passim.



De fato, o grupo de artistas que aparece até meados da década de 1920 é composto por pessoas que, em sua maioria, estiveram envolvidas com a Semana de Arte Moderna, ainda que algumas delas apareçam com poucas obras. Essa presença nos fala de um momento importante para o escritor, mesmo que o trabalho daquele ou daquela artista não viesse a interessar-lhe verdadeiramente nem na época nem posteriormente. Parece ser esse o caso de Vicente do Rego Monteiro, que consta com apenas um quadro no conjunto. Naquele momento, o artista já tinha uma produção consistente, da qual não há exemplar na coleção.

São acompanhados mais de perto os trabalhos de um grupo restrito. Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Victor Brecheret são os nomes desse período e têm uma boa representação no conjunto. Os dois primeiros em maior quantidade se destacam pelo número expressivo de desenhos: ela com as suas paisagens em poucas linhas e ele com a produção gráfica. A atenção para eles vai quase até 1940, período no qual datam as últimas aquisições. Malfatti e Brecheret, fundamentais no princípio da coleção, serão acompanhados até meados da década de 1920. Dentre outras coisas, o período vivido em Paris traria fortes impactos nas obras dos dois, algo que possivelmente os afasta das vontades do colecionador.

No final da década de 1920, começaria a incorporação de trabalhos dos artistas do grupo carioca, sendo possível citar Manuel Bandeira, Antônio Bento e Murilo Mendes como prováveis intermediadores. Apesar de muitas das obras de Ismael Nery e Oswald Goeldi não terem data, podemos incluí-los no diálogo provável desse período, que ainda conta com Cícero Dias e provavelmente com Alberto da Veiga Guignard. De todos, o pernambucano seria aquele que mais tomaria a frente na conversa com o escritor, dispensando intermediários. No entanto, não podemos deixar de notar que as escolhas artísticas desses quatro por tendências surrealistas, líricas e expressionistas, por vezes menos moderadas, não compunham o quadro de interesses de Andrade, o que pode confirmar que o fato de eles estarem na coleção passa menos por aquisições e mais por obras oferecidas.

Da mesma forma, podemos perceber a escassa presença de obras de Flávio de Carvalho, com quem Mário manteve contato, principalmente durante o período do Clube dos Artistas Modernos<sup>6</sup>. Os desenhos de

6

Há, entre as correspondências, alguns exemplares de Flávio de Carvalho desse período.



Uma coleção entre desenhos:  
Mário de Andrade e a organização de vestígios  
Renata Oliveira Caetano

nus femininos e masculinos passam longe dos retratos com tendências expressionistas e psicológicas do artista, realizadas principalmente a partir da década de 1930.

Nesse período, Lasar Segall parece ser um dos focos do colecionador; no entanto, a partir de 1935, o vemos ser eclipsado pela figura de Candido Portinari na coleção. As obras do pintor de Brodowski perfazem a década de 1930 e 1940, juntamente com trabalhos de Clóvis Graciano, Lívio Abramo e Joaquim Lopes; obviamente, esses três últimos em menor quantidade. Paulo Rossi Osir, Francisco Rebolo, Enrico Bianco, Antonio Gomide, José Pancetti aparecem com poucas obras na coleção, assim como Ernesto de Fiori, Hugo Adami, entre outros.

Destaca-se também a grande presença de desenhos e obras de escritores e ilustradores brasileiros, algo que parece ser um investimento pessoal de Mário de Andrade. Surgidos muitas vezes em momentos de informalidade, acabavam chamando a sua atenção. Nos objetos desse grupo de pessoas, é comum ter anotado, com a letra do escritor, o nome de quem elaborou o trabalho guardado.

Da mesma forma, vemos serem recorrentes documentos manuscritos e obras de outras pessoas no conjunto. Segundo Tele Porto Ancona Lopez<sup>7</sup>, Mário de Andrade era organizado: “os manuscritos de outros escritores, na casa dele, ficavam juntos em uma estante, no hall do andar superior”. Observa-se que muitos amigos lhe submetiam documentos de uma forma geral, para que, com ele, ficassem melhor guardados. Contudo, a despeito da organização, não eram feitas listagens. Isso acaba por dificultar tanto a melhor compreensão de algumas decisões do escritor em torno de seu conjunto, assim como impossibilita o rastreamento dos objetos, para entendermos quem repassou e o motivo. Podemos, no entanto, citar o nome de Cícero Dias envolvido em algumas dessas situações, como vemos no desenho “Cabeça de velho”, que lhe foi dedicado por Guignard, ou o desenho que o pernambucano ofereceu a Manuel Bandeira, por exemplo.

Dentre os artistas estrangeiros, percebemos o foco nas gravuras que perfazem diferentes séculos. Temos nomes como Jacques Callot, Jean-Baptiste Debret, Albrecht Dürer (pelo que tudo indica, trata-se de uma cópia invertida), Johan Moritz Rugendas, Pierre Auguste Renoir, entre

7

A professora titular de Literatura Brasileira na FFLCH-USP foi uma das primeiras pessoas a começar a pesquisa e a organização das marginais de Mário de Andrade, inicialmente sob a orientação do professor Antonio Candido e posteriormente como professora e pesquisadora, tendo sido responsável pela curadoria do Arquivo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. GALVÃO, W. N. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.



Uma coleção entre desenhos:  
Mário de Andrade e a organização de vestígios  
Renata Oliveira Caetano

outros. Especificamente do século XX, temos Marc Chagall, Moïse Kisling, Paul Klee, Fernand Léger, dentre artistas italianos, uruguaios, argentinos e portugueses.

A morte do escritor aos 52 anos não permitiu que soubéssemos quais seriam os encaminhamentos que ele daria para a coleção, principalmente em relação ao estabelecimento da arte abstrata no Brasil, questão sobre a qual sempre se posicionou de forma contrária. Conforme verificamos, um ano antes de falecer, ele estava preocupado com o destino de seus objetos e estabeleceu uma série de determinações para que a família cuidasse de tudo o que era seu a contento<sup>8</sup>.

Sobre o que ficaria em dinheiro, não se posicionou, mas, a respeito dos direitos autorais de suas obras, deixou claro que desejava que fossem revertidos para os sobrinhos. Suas maiores preocupações aparecem listadas por conjuntos, determinando o que deveria ser destinado a quais órgãos: quanto às suas obras, demandaria que aquilo que estava corrigido por ele e inédito fosse incluído em uma publicação com suas obras completas; considerava desagradável a situação dos manuscritos não corrigidos, tendo solicitado que eles não fossem publicados, mas que restassem para consulta; dois amigos, Oneida Alvarenga e Luiz Saia<sup>9</sup>, deveriam repartir ou dar o destino que achassem melhor, sem interferência da família, a um fichário de “trabalhos”, como ele mesmo nomeou; as cartas aparecem como uma preocupação antes mesmo da coleção de artes plásticas: toda a sua correspondência deveria ser destinada para a Academia Paulista de Letras; no entanto, era para ser fechada e lacrada por familiares antes de ser entregue, sendo que o material só poderia ser aberto e examinado cinquenta anos depois de sua morte; a coleção de obras em papel (gravuras, monotípias, aquarelas, guaches e desenhos) deveria ir para a Biblioteca Municipal; as pinturas (óleos e têmperas) deveriam ser oferecidas à Pinacoteca de São Paulo, assim como as esculturas<sup>10</sup>; iconografia, jornais, documentos da revolução paulista de 1932 deveriam ir para o Instituto Histórico de São Paulo<sup>11</sup>.

Aqui, devemos chamar a atenção para uma questão: a separação, proposta por ele, de obras em papel daquelas elaboradas em outras técnicas. Conforme apresentamos anteriormente, o escritor toma como

8

Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência ativa; Passiva lacrada. Código de Ref.: MA-C-CA111. Carta-testamento remetida por Mário de Andrade a Carlos de Moraes Andrade em 22 mar. 1944.

9

O professor e arquiteto ainda seria designado por Mário para cuidar de seu conjunto de objetos de valor etnográfico, ou folclórico, como Xangô, Exu e ferro, ex-votos em madeira etc., que deveria ser destinado para o “museuzinho da Discoteca Pública”. Assim como “[...] a coleção de santos e documentos religiosos em marfim, madeira, alabastro etc. serão doados para o Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, com exclusão do que eles não quiserem, que ficará para o Luiz Saia dar o destino que entender”. Já Oneida Alvarenga deveria se dedicar a escolher “[...] para as coleções da Discoteca todos os discos de valor de estudo, folclórico, nacionais e estrangeiros que lhe interessarem”. Aqueles que restassem ficariam para os filhos de Lourdes, sua irmã.

10

O escritor excluiu da lista da Pinacoteca “[...] o quadro antigo representando São João Evangelista”, que seria o único a ser encaminhado para a Cúria.

11

Com a seguinte ressalva: “Só se tirarão da coleção a bandeira de São Paulo em brilhantes e o anel de esmalte com as armas de São Paulo, que estão no armário de exposição de santos. A [sic; bandeira] fica com Mamãe, o anel será para o Carlos Augusto. / Tudo quanto seja jóia de enfeite, alfinetes, brilhantes, etc. ficam pros filhos de Lurdes. [...] Está claro também que não pertence a estas doações a Senhora do Carmo, que Mamãe me deu, a qual ficará na família”.



princípio a compreensão de que o desenho é um tipo de escrita, ao mesmo tempo em que pontua que “pintura e desenho são artes profundamente diversas” (ANDRADE, 1991, p. 151). Residiria aí a explicação para que gravuras, monotípias, aquarelas, guaches e desenhos fossem deslocados para a Biblioteca Municipal e não para a Pinacoteca, junto com as pinturas e as esculturas? Essa escolha reforça a hipótese de que ele próprio fazia uma distinção entre os tipos de artes, distanciando aquilo que era feito em papel das demais. Por outro lado, de forma coerente com seus pensamentos, haveria uma aproximação delas com os produtos da escrita, em especial os livros ilustrados, edições de luxo e até mesmo com os manuscritos. Daí tudo o que fosse do mesmo “tipo” ter que ficar no mesmo lugar, supomos.

Quanto aos seus livros, a maior beneficiada seria a Biblioteca Municipal de São Paulo, pois para lá deveriam ser enviados aqueles com dedicatória, não podendo a instituição se desfazer deles mesmo se houvesse duplicata. Para lá também deveria ser encaminhado o grande grupo de obras de luxo, numeradas e com ilustrações em tiragens limitadas. Caso possuíssem algum dos itens, esses deveriam ser oferecidos à Biblioteca Municipal de Araraquara. Já os livros raros antigos, como ele mesmo especifica, “de forte valor monetário, de Brasileira”, deveriam ser destinados para a Biblioteca Municipal somente se ela não tivesse esses exemplares. As duplicatas deveriam ser encaminhadas à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Trezentos livros úteis, de primeira necessidade cultural, deveriam ser retirados para ficarem com os familiares e todo restante deveria ser encaminhado para as instituições já citadas. Encerra a carta-testamento com uma solicitação e, ao mesmo tempo, uma constatação<sup>12</sup>:

Eu apenas pediria que tudo fosse com ofício, no interior do qual enumeraria todo o doado, peça por peça, guardando cópia, pra que não desapareça nada por roubo. A tudo o mais, roupas, objetos, e o que eu por acaso tenha esquecido, a família distribuirá de acordo com o seu critério e o critério a que obedeci aqui. Não dão nada por vaidade e toda doação será feita sem alarde. Dão apenas porque *nunca colecionei para mim, mas imaginando me constituir apenas*

12

Arquivo IEB-USP, Fundo Mário de Andrade/ Série: Correspondências; Correspondência ativa; Passiva lacrada. Código de Ref.: MA-C-CA111. Carta-testamento remetida por Mário de Andrade a Carlos de Moraes Andrade em 22 mar. 1944.



*salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou. (grifo nosso)*

Nunca ter colecionado para si próprio é uma mensagem sutil, que equivale à retirada – impossível – de sua figura do conjunto de objetos que restaria. No entanto, no mesmo trecho, há uma mensagem oposta, quando se preocupa em listar e controlar o que fora doado e para quem. Ainda que não assumisse em voz alta, a sua preocupação com a coleção era enorme, pois ali estava a sobrevivência de todo um ideário, o corpo que iria além do corpo físico desmaterializado pela morte. O conjunto seria mais um elemento da força retórica que determinou de forma precisa muitas das compreensões sobre a arte do começo do século XX no Brasil.

Pelo que parece, a família respeitou em parte os desejos do escritor; entretanto, no lugar de desmembrar a coleção, optou por mantê-la junta em uma única instituição. Enquanto aguardavam, segundo Lopez, zelaram pelo acervo, que “permanecia intacto na casa da Rua Lopes Chaves, cuidado pela família, com perfeita responsabilidade: biblioteca, quadros, discos, manuscritos”<sup>13</sup>. Em um depoimento<sup>14</sup>, Antonio Candido destacou a vontade dos familiares por manterem juntos os objetos do escritor, não na casa, mas em uma instituição que disponibilizasse o material para pesquisa.

Assim, de acordo com o guia do IEB/USP<sup>15</sup>, uma boa parte dos objetos deixados foi repassada em 1967 para a Universidade de São Paulo. Foram compradas por um valor simbólico as peças da coleção e da biblioteca. Os documentos do arquivo foram doados. Em 1968, tudo foi incorporado ao IEB, formando um conjunto, ao lado da Brasileira de Yan de Almeida Prado (a primeira a ser comprada) e de Alberto Lamago. Esses dois acervos foram os responsáveis pela criação do Instituto, por Sérgio Buarque de Holanda em 1962, que contava com a Biblioteca, sendo que o Arquivo surgiu em 1968, a partir da necessidade de organizar o segmento documental dos arquivos pessoais, tendo se tornado um órgão separado em 1974. Já a Coleção de Artes Visuais surgiu justamente da integração do conjunto de Mário de Andrade, tendo sido esse o único acervo até 1981, quando começaram a se integrar novas coleções.

13

GALVÃO, W. N. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.

14

Idem. A trajetória do acervo de Mário (Depoimento Antônio Candido). *Revista Teoria e Debate*, Edição 108. São Paulo, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario>> Acesso em 24 jan. 2015.

15

GUIA IEB/USP. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.



Repassado o conjunto, iniciou-se um grande trabalho de processamento e organização para possibilitar o acesso e a pesquisa ao longo dos anos, junto àquilo que estaria fora do lacre imposto pelo escritor. Assim, atualmente, na divisão estabelecida com base no texto do Guia do IEB/USP<sup>16</sup>, temos o Arquivo, com documentos manuscritos; a Biblioteca conta com obras da vanguarda europeia e daquilo que se produziu no Brasil entre 1917 e 1945; a Coleção de Artes Visuais tem como componente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, a maioria de arte moderna brasileira, algumas obras de arte europeias e outros objetos.

Podemos pensar a coleção como um método bastante eficaz de produzir conhecimento, como já ressaltaria Obrist (2014). Mas com qual tipo de conhecimento o colecionador estaria engajado? Baudrillard (2006) diria que, por trás de cada objeto e do esmero na organização, há um processo inegável de projeção narcisista das várias faces do “eu” estendidas aos limites da coleção. Portanto, quando nos colocamos diante de um conjunto como esse formado por Mário de Andrade, é preciso partir do princípio de que escolhas aleatórias não movem a sua construção. Muito pelo contrário: temos no conjunto um desdobramento do projeto em torno de sua compreensão do modernismo e das artes.

### Considerações Finais

O princípio da coleção, conforme seus próprios relatos, é a percepção da nova arte, mas, para além disso, uma suposta percepção daquilo que ele poderia construir com o alinhamento de objetos a partir de uma perspectiva específica. Observe, a maioria das informações que temos sobre sua coleção tem como fonte, em boa parte, os relatos do colecionador: o foco em alguns artistas, as cartas, a autodocumentação de compras ou pedido por objetos. O esmero em guardar absolutamente tudo o que fosse possível, de forma organizada, nos conta sobre como o homem das letras narra seu exercício de colecionar, que não está em torno do modernismo, mas sim em torno do que ele considerava modernismo.

O reconhecimento de seu papel dá maior amplitude para a coleção, pois faz com que as escolhas sejam bastante estratégicas. Com o passar dos anos ela, de fato, se tornaria um dos mais importantes quadros imagéticos

16

Coleção Mário de Andrade. In: GUIA IEB/USP, p. 197. Cf. <[http://sites.usp.br/ieb/wp-content/uploads/sites/127/2016/07/guia\\_ieb\\_parte\\_4\\_1339452569.pdf](http://sites.usp.br/ieb/wp-content/uploads/sites/127/2016/07/guia_ieb_parte_4_1339452569.pdf)>. Acesso em: 04 jul. 2013.



da década de 1920 até 1945 no Brasil. Trata-se de uma face do escritor muito bem arquitetada. Dessa forma, ele confirma Baudrillard, e tantos outros autores, quando não perdemos de vista que, na verdade, o “eu” do colecionador é o grande articulador do grupo de objetos e documentos. Percepção que parece óbvia, mas, quando vemos muitos autores replicarem o discurso de que a coleção é a documentação minuciosa do “tempo modernista”, vemos o “eu” de Mário de Andrade ser silenciado para configurar-se num discurso isento, no sentido de que aquilo que lá está é “a” representação da arte do começo do século XX no Brasil.

Cavel (2005) se preocuparia com a forma como o conceito da coleção, por vezes, inunda a percepção dos elementos que a compõem. De fato, há muito dos desdobramentos modernistas do começo do século XX, principalmente paulista, nessa coleção. A importância do olhar crítico para o conjunto reside, portanto, em perceber o enquadramento e as compreensões que o colecionador está nos apresentando para o seu tempo e em como, em toda narração, exaltam-se alguns, assim como outros são excluídos ou ignorados.

No caso de Mário de Andrade, na verdade, temos formado um triângulo de compreensões: dos artistas que individualmente criaram; do colecionador que as recebeu, organizou e guardou; e a leitura posterior, elaborada mediante pesquisas, a respeito do formato da coleção. Sobre essa última, Batista e Lima (1998, p. 26) trabalharam intensamente na organização do acervo no IEB/USP e demarcaram a seguinte leitura para o acontecimento do desenho em distintos objetos:

[Mário de Andrade] já parece ter em 1922 a intenção de documentar-se, registrando sua época e seu grupo. Torna-se um verdadeiro “documentarista” de seu tempo – e esta segunda característica importante do colecionador dá à Coleção um aspecto único. Acompanhando as atividades modernistas, foi guardando desenhos – ver quantos lhe são dedicados –, experiências de grupos, cardápios e cartas ilustradas de artistas com os quais mantinha contato. Como colecionador que quer ter a “coleção completa” da arte



moderna nascente, colocou numa espécie de contraponto, ao lado das melhores peças que ia adquirindo, as mais humildes, as “lembranças” e testemunhos intimistas da época. Assim, registrou a História – picos e planícies – enquanto acontecia (grifo nosso).

Os resíduos de um determinado meio artístico e cultural, de fato, são acontecimentos concretizados em objetos que podem ter os mais distintos formatos e funções. Contudo, ao analisá-los, não há nada que nos faça concluir que sua existência física possa ser caracterizada como algo paralelo às ditas “grandes obras”. Pelo contrário: os objetos de caráter inicial “não artístico” podem ser tomados como um rico espaço de experimentação, um modo de criação que, por si só, é capaz de gerar conhecimento. São compostos de uma materialidade pungente a ser cuidadosamente analisada, mas também de uma imaterialidade que deve ser captada na expressão sensível das entrelinhas.

Portanto, temos a compreensão de que, quando esses artistas optaram pelo desenho, em diferentes níveis, criar formas de lidar com o mundo eles o fazem frontalmente, no “entre” e não na margem. Não estamos aqui nos debruçando somente sobre um acervo da vida artística e literária de Mário de Andrade e de seus amigos, estamos vendo como criam, inclusive, por meio do ato de colecionar e pertencer à uma determinada coleção.

Personagens como Mário de Andrade muito nos auxiliam no trabalho de reflexão sobre a atuação do colecionador que não somente obtinha objetos, mas que os articulava em torno de uma finalidade. Quando percebemos suas decisões, suas posturas, suas insistências, vemos o esforço por deixar um legado maior mesmo do que sua obra literária. A coleção nesse caso, fala a respeito da visualidade sobre a qual o escritor pensava e como os desenhos se fazem presentes nesse raciocínio, em distintas camadas.

### Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. Do Desenho. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984. 65-71.



ANDRADE, Mário. Do Desenho. In: MUSEU LASAR SEGALL. *O desenho de Lasar Segall*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1991. 149-155.

BATISTA, Marta Rossetti., LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAVELL, Stanley. The world as things: collecting thoughts of collecting. In: CAVELL, Stanley. *Cavell on film*. New York: State University of New York Press, 2005. 241-280.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A trajetória do acervo de Mário (Depoimento Antônio Candido). *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, Edição 108, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/trajetoria-do-acervo-de-mario>> Acesso em: 24 jan. 2015.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O Mundo de Mário de Andrade (Entrevista com Telê Ancona). *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, Edição 108, s.p., 04 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-mundo-de-mario-de-andrade>> Acesso em 24 jan. 2015.

GUIA IEB/USP. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

OBRIST, Hans-Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.