

## A POÉTICA EPISTOLAR DO MODERNISMO: FRAGMENTOS DA MEMÓRIA RECUPERADOS PELAS CARTAS

Paulo Henrique ARAÚJO<sup>1</sup>.

Universidade Federal de Ouro Preto  
pharaujo@rocketmail.com

**Resumo:** Pretendemos analisar duas obras do Modernismo brasileiro, que são *Alguma Poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade, e *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira, tomando como ponto de partida para tal estudo a correspondência trocada entre Drummond e Mário de Andrade, assim como as cartas entre o escritor paulistano e Bandeira. Identificaremos indícios de refacções de alguns poemas constituintes destas obras, a partir de sugestões e alterações propostas entre um e outro missivista, considerando o recorte temporal compreendido entre a Semana de Arte Moderna, em janeiro de 1922, até o início de 1945, ano em que a correspondência é interrompida pela morte prematura de Mário. Para tanto, serão utilizados sucintamente os pressupostos teóricos da Crítica Genética francesa, com base nos escritos de Philippe Willemart, em *Crítica genética e psicanálise* (2005) e de Louis Hay, em *A literatura dos escritores* (2007). Organizando um estudo sistemático das cartas, enquanto gênero textual inserido na categoria das escritas da memória – cujo conteúdo delinea os traços iniciais da História do Modernismo no Brasil – apresentaremos uma proposta de renovação com relação à abordagem crítico-literária dos livros *Libertinagem* e *Alguma Poesia*, considerando-os como um fértil terreno para o trabalho com a perspectiva genética dos estudos de Literatura Brasileira.

**Palavras-chave:** Memória; Correspondência; Crítica Genética; Modernismo Brasileiro;

“O traço de uma mão amiga, impressa nas páginas, proporciona o que há de mais doce na presença: reconhecer”. (Sêneca)

### I – Camarada velho, sente-se aí e vamos conversar!

Em 25 de maio de 1922, havia exatos quatro meses transcorridos do “furacão” da Semana de Arte Moderna, Manuel Bandeira escrevia para Mário de Andrade exigindo a publicação imediata de alguns de seus poemas que, inconciliáveis com a acidez de *Pauliceia Desvairada* (1922), então recém saída do prelo, permaneciam inéditos. Com a habitual inclinação irônica de sua escrita, desejava Bandeira “todas as prosperidades à Klaxon, entre outras um bom revisor para o texto francês<sup>2</sup>” (Moraes, 2001, p. 60), sob pena de que ele não contribuísse com o periódico, cedendo a sua recém-composta “Bonheur lyrique”. Na mesma carta, Bandeira anuncia ainda o envio de exemplares do seu livro anterior,

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, sob orientação da Professora Doutora Elzira Divina Perpétua e sob co-orientação do Professor Doutor Emílio Carlos Roscoe Maciel.

<sup>2</sup> Todos os excertos de cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira apresentados neste estudo pertencem ao volume de missivas organizado por Marcos Antonio de Moraes.

*Carnaval* (1919), para que fossem distribuídos em São Paulo, à gente de “mau gosto e boa inteligência”. Iniciava-se assim uma fluente troca de opiniões entre os escritores sobre os mais diversos assuntos, que perduraria até outubro de 1944, data da última carta publicada, aproximadamente quatro meses antes da morte de Mário de Andrade.

Por sua vez, entre o escritor paulistano e Carlos Drummond de Andrade a permuta de missivas principiou-se com dois anos de atraso em relação às de Bandeira; leia-se, entretanto, em menor número, porém não menos significativas. A primeira delas data de 28 de outubro de 1924, por iniciativa de Drummond, que encontrara em Belo Horizonte o grupo paulista constituído pelo casal Oswald de Andrade e Tarsila, a entusiasta e patrocinadora das artes, senhora Olívia Guedes Penteado junto de seu neto, Gofredo Teles, o advogado e escritor René Thiollier, além do próprio Mário de Andrade. O grupo, de passagem pela capital mineira, seguia em viagem turística às cidades históricas do estado, acompanhando o poeta francês Blaise Cendrars. Após o encontro furtivo em Minas e portando o tom cerimonioso que mantém a distância entre os desconhecidos, o arredo estudante de farmácia mineiro escreve a Mário de Andrade, demonstrando sua simpatia aos rumores do Modernismo chegados às montanhas de Minas por meio da figura representativa do autor de *Macunaima* e sua “força desabusada”. Pedia Drummond em seu primeiro contato com o escritor paulistano: “procure-me nas suas memórias de Belo Horizonte: um rapaz magro que esteve consigo no Grande Hotel e que muito o estima<sup>3</sup>” (Frota, 2002, p. 40).

Entrecortada, ao mais das vezes, pelo esparso interlocutor que se mostrou o poeta mineiro, e em certa ocasião, interrompida por quase um ano, em decorrência de desentendimentos políticos deflagrados pela Revolução Constitucionalista de 1932, a troca de cartas entre Drummond e Mário de Andrade acompanhou também os últimos dias do escritor paulistano. O bilhete final publicado, apesar de não datado, revela-se necessariamente por força de datação das missivas anteriores, posterior a 11 de fevereiro de 1945. Considerando a morte de Mário de Andrade, ocorrida a 25 de fevereiro daquele ano, temos a dimensão da fluência com que, mesmo à distância, os amigos se falavam.

Contudo, alertando contra certo olhar inocente que, por ventura, possa recair sobre estas três escrituras timbradas há muito pelo selo da ironia certamente haveremos de fazer a pergunta que em muitas passagens na correspondência Mário/Drummond suscitou esta espécie de conselho-advertência por parte do paulistano: “não desconfie, mineiro!”. Pois, mineiros e desconfiados, perguntamos: tais cartas não seriam mais que portadoras apenas de uma amizade sincera? Alguns pesquisadores, entre os quais Marcos Antonio de Moraes (2007), examinam a correspondência de Mário de Andrade como uma tentativa de cristalização do Modernismo, ou seja, como uma condensação das categorias instáveis da nova tendência, sempre evidenciando que a passagem de uma dominante literária à outra não acontece senão por meio de sobreposições, ecos, refrações, entre o novo e o obsoleto, o que pressupõe um esquecimento inevitável de *certas* tópicos literários em desuso (o que não implica uma totalidade) e o aprimoramento das suas potenciais substitutas, a exemplo do que aconteceu na passagem do Parnasianismo ao Modernismo no Brasil. Segundo Weinrich, em *Lete: arte e crítica do esquecimento*,

para os modernos, a lembrança, que recortaram da tradição europeia geral da memória, é uma espécie de memória privatizada e voltada sobre a sua dimensão de experiência individual. Por isso em princípio as lembranças são sempre minhas lembranças; preservam, para mim e os meus (sejam quem forem) o que experimentei e nesse sentido “vivenciei” como notável em minha vida. Posto em versos, isso se transforma em “poesia vivida”. (...)

<sup>3</sup> Todos os excertos de cartas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond aqui utilizados pertencem, por sua vez, à edição organizada por Lélia Coelho Frota.

Para a história cultural da memória, porém, não se pode ignorar as interferências negativas dessa evolução. Temos de constatar que a memória cultural não se recuperou de todo dos golpes e abalos que sofreu nas épocas anteriores por parte dos moralistas e dos iluministas, nem no seu contramovimento, o romantismo. Surge “apenas” uma poesia da lembrança, que de certa forma passa esgueirando-se pela memória publicamente humilhada e volta a ser comentada publicamente com o signo limitador do privado, individual e pessoal, mas trazendo como contraponto uma considerável carga em profundidade. (Weinrich, 2001, p. 195-196)

Na corrente de Weinrich, analisaremos pelo viés memorialístico as cartas entre Drummond, Mário e Bandeira como sendo sementes desta “apenas” poesia da lembrança”, frutos incontornáveis do elogio ao esquecimento, ou seja, daquilo que somente é recuperável em partes, pois quem se lembra o faz porque antes esqueceu. Consideramos, igualmente, que o movimento modernista descende desta espécie de “*ars oblivionis*”, tentativa coerente de busca de novas perspectivas literárias, conservando do passado “apenas” o que sobreviveu por força de consolidação própria. Do esquecimento restam as lembranças, e assim como em seu tempo o Modernismo não se afirmou sobre um terreno livre de amarras, planejado, também não é possível asseverar um começo original, uma espécie de “*big bang*” artístico-literário, baseando-se na cisão radical que esta tendência inaugura em comparação à que lhe precedeu. Para além de uma apologia da memória, o movimento é alicerçado pelos esforços de alguns escritores em busca de um esquecimento parcial de categorias que não mais representavam ideologicamente o novo conceito de arte do século XX.

Abordamos as cartas, por sua vez, como uma espécie de “*bunker*” modernista, ou seja, como um ambiente seguro, cercado pelas telas de arame farpado da confidencialidade inerente ao próprio gênero, onde é permitido fazer experimentos, errar e aprimorar a escrita a partir dos erros, de modo que eles não reincidam no espaço irretocável da escrita literária. E é utilizando a mesma metáfora que Michel Foucault analisa o gênero epistolar, em seu artigo intitulado “A escrita de si”, distinguindo-o da seguinte maneira:

A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar: tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempos de paz, também os conselhos que são dados aos outros na medida da urgência da sua situação constituem uma maneira de se preparar a si próprio para eventualidade semelhante. (1992, p. 147)

Assim, protegidos contra as “*bombas*” lançadas por uma crítica quase sempre, poderíamos dizer, alienada pelo campo de tensões que cerca toda a novidade – por vezes crente numa possibilidade de insurgência parnasiana – reputamos às missivas e à sua força de propagação o mérito não da criação, mas pelo menos o de um fortalecimento do Modernismo, antes que seus representantes perecessem no “*front*” por falta de treino e articulação literária. Tal planejamento configurou-se como indispensável, tanto para os jovens escritores como o iniciante Drummond, assim como para os já experimentados nas letras como podemos perceber no trecho acima da primeira carta de Manuel Bandeira. São exemplos desse treinamento, as contribuições para os periódicos modernistas, como o pioneiro *Klaxon* (1922), que eram sondadas, de início, por meio da correspondência. Pelas cartas, transmitia-se a guarnição que alimentava os mensários de arte moderna em seu “alegre combate”, como escreveu Mário da Silva Brito ainda a propósito da revista paulistana.

Indo ao fundo de tal análise, preservaremos os traços marcantes inerentes a essas três “*persona agens*”, as quais, no movimento de escrita ao outro, acabavam por escreverem a si

próprios. Que nos seja permitido, no entanto, escarafunchar as construções arenosas, movediças, saídas da pena, bem mais recorrentes do que aquelas que a escrita aparente deixa entrever, almejando com essa estratégia, atingir o que Ruth Silviano Brandão definiu como “a vida escrita”, na obra que recebeu esse mesmo título:

O que chamo de vida escrita é a unidade entre escrever e viver e vice-versa, pois a escrita se faz por seus traços de memória marcados, rasurados ou recriados, no tremor ou firmeza das mãos, no pulsar do sangue que faz bater o coração na ponta dos dedos, na superfície das páginas, da tela, da pedra, e onde se possam fazer traços, naquilo que não se lê, o que se torna letra, som ou sulco, marcas dessa escavação penosa que fazemos no real. (Silviano Brandão, 2006, p. 28)

Como apontado por Silviano Brandão, a escrita pulsando entre outros lócus, “naquilo que não se lê”, aproxima-se da espécie de estado-bruto a ser alcançado, situado no nível da intencionalidade de quem escreve, isto é, em momentos nos quais os propósitos implícitos do locutor desdizem o escrito, e por ventura o traem. Paradoxalmente contra e a favor de si, essa espécie de “*mise-en-scène*”, mais tarde reconhecida pelo próprio Mário de Andrade como operadora do cabotinismo em sua personalidade, buscava desbaratar o choque de vetores ideológicos que o contrapunha a Carlos Drummond e a Manuel Bandeira, individualistas resistentes ao engajamento literário proposto pelo amigo. Em seu ensaio intitulado “Do cabotinismo”, no livro *O empalhador de passarinho* (1972), percebemos, voltando os olhos para a correspondência, como esse artifício operou com certo êxito e relativa desfaçatez em vários momentos durante o câmbio de cartas entre ele e os correspondentes: “Até isso do artista sacrificar grande parte da própria espontaneidade e da própria comoção e das próprias ideias em favor das ideias e comoções alheias: cabotinismo” (1972, p. 82-83).

Em alguns momentos, essa estratégia revestia-se com o semblante duro do escritor paulistano frente à objeção por parte dos amigos ao projeto que, em sua concepção buscava atingir a um bem social, como a sistematização do português brasileiro visando à oficialização de uma língua eminentemente nacional. Mas, por vezes, traída pelo próprio individualismo que também assolava Mário, acabava recaindo em uma taxonomia tão particular que exasperava os mais chegados e rechaçava os simpatizantes da proposta. Em seu prefácio ao volume de *Correspondência*, Manuel Bandeira esclarece sua posição com relação ao programa de abasileiramento da língua intentado por Mário: “discordava dele profundamente na sua sistematização, que me parecia indiscretamente pessoal” (Moraes 2001, p. 681).

Não obstante às inúmeras reservas feitas ao projeto, o relativo êxito alcançado por Mário não teria sido tão alardeado sem a ajuda da máscara de cortesia com que o cabotino revestia suas relações pessoais. Epistológrafo por profissão, o escritor respondia aos jovens moços, pretensos escritores, com a mesma atenção que dedicaria a um Machado de Assis, se as amarras do tempo não vetassem tal encontro. Em relação a Carlos Drummond e a Manuel Bandeira essa polidez ganhava tons de uma encenada aproximação repentina, cujos constrangimentos usuais tratavam-se logo de ser dissipados pelo escritor paulistano. Em 1924, já na segunda carta endereçada ao poeta mineiro, esta estratégia pode ser verificada:

A sua carta é simplesmente linda. E tem uma coisa que não sei se você notou. A primeira vinha um pouco de fraque. A segunda era natural que viesse de paletó-saco. Mas fez mais. Veio fumando, de chapéu na cabeça, bateu-me familiarmente nas costas e disse: Te incomoda? Eu tenho uma vaidade. A deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar. (Frota, 2002, p. 46)

Em certas ocasiões, esta espécie de modéstia amaneirada suscitava olhares enviesados por parte de seus correspondentes, sempre à espreita, camuflados nas “esquinas” da carta. Perspicaz, o “Mário de sempre<sup>4</sup>” tratava logo de reverter o jogo; virando a mesa, de suspeito passava à mártir, jogando-se aos “leões” da crítica e cumprindo a sina do sacrifício. Acalmados os ânimos, tomava fôlego e desferia novo golpe com as “luvas de pelica” sempre calçadas. Enfim, nos parece evidente, a partir dos trechos anteriormente destacados, que uma leitura crítica da correspondência dos três autores em questão, não possa desconsiderar tais indícios que, num grau mais aprofundado, constituem a própria memória do movimento modernista no Brasil. Lá estão eles, sob o traço da pena, sob a fita da máquina de escrever, às vezes explícitos, tatuados no rosto do “*gauche*”, velados em outros momentos, debaixo do sarcasmo tísico de Manuel Bandeira, mas que não se mostraram, em nenhum dos dois, tão intencionalmente confusos e bifurcados como os vemos em Mário de Andrade por meio de seu cobiçado engajamento artístico.

Portanto, em relação à ambiguidade que o conceito abarca, – pejorativo em algumas acepções – por *cabotinismo*, entendemos diferentemente, a capacidade do escritor em chamar sobre si a atenção alheia, visando a um convencimento do outro. O artista cabotino que nos interessa é, na definição própria de Mário de Andrade, aquele que nunca se esquece de seu público, que consegue prever suas reações e antecipar-se estrategicamente a um possível erro de recepção da obra de arte (1972, p. 78-79). Ser cabotino não é necessariamente adaptar a obra a um ambiente insípido, mas sim saber *produzir o efeito de adaptação* frente às expectativas deste grande outro que é o público; dar ao leitor a sensação de estabilidade, afirmar-se seguro em um terreno, afinal, movediço. Vem bem a calhar a metáfora do conto *Discurso sobre o método* (1989), de Sérgio Sant’Anna, em que o limpador de vidros de um arranha-céu pendura-se do lado de fora da janela para alcançar os espaços exíguos da vidraça, enquanto uma multidão de passantes lá embaixo fantasia sobre a situação o fim desastroso de um suicida. Neste contexto, Mário de Andrade é o vidraceiro consciente do efeito que causa em seus espectadores e, mais que isso, do alcance que esse engodo bem disfarçado tem sobre eles. A seguir, veremos alguns excertos de cartas nos quais os rastros da ironia e do cabotinismo se manifestam de forma mais contundente nas sugestões que o escritor paulistano dava aos amigos no momento da composição.

## II – Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos

“Desculpe esta longuidão de carta. Eu sofro de gigantismo epistolar” (Frota, 2002, p. 52), explicava-se Mário a Drummond em 1924, na carta que digitalizada – o que diminui consideravelmente seu volume se comparada ao manuscrito original – ocupou cinco páginas do volume de *Correspondência*. Com efeito, uma “patologia” pelo excesso. A verborragia do escritor só não era maior que a acuidade semântica à qual ele havia chegado depois de alguns anos de prática literária. Preocupado com a escolha lexical, por mais incipientes que fossem seus detalhes, não admitia que aos outros não atinassem semelhantes cuidados. Em carta a Manuel Bandeira, em fevereiro de 1933, percebemos sua inquietação ao ressaltar o desgaste de certas expressões, antes tratadas a peso de ouro pelos falantes da língua: “A gente falando, a todo momento diz ‘palavra de honra!’ ou ‘juro por Deus’, sem pôr reparo no que está dizendo. É lógico que ninguém está empenhando a honra no que fala nem muito menos tomando a Deus por testemunha de nada, os valores das palavras se gastaram” (Moraes, 2001, p. 551).

---

<sup>4</sup> “Mário de sempre” foi um costumeiro vocativo utilizado por Drummond em suas cartas ao escritor paulistano, como na de 09 de agosto de 1929. Com um significado próximo desse, Manuel Bandeira, por sua vez, na carta de novembro de 1924 e em outras posteriores, chamou-o “*Marioscunque*”, fazendo a junção de seu nome com o advérbio latino, cujo significado pode ser entendido como “sempre o mesmo”, “para todas as horas”.

Destinado por suas máscaras como escrevera à Drummond dias antes de seu falecimento, Mário de Andrade sentia recair sobre si o peso de “ser escola”. O escritor sentia, implicitamente, a depuração técnica atingida pelos anos de exercício literário; se lhe ocorria pedir a opinião dos amigos sobre algum novo verso, escrevia uma longa missiva apontando previamente os “pecados estéticos” cometidos, antecipando assim, o julgamento daqueles que, por sua vez, resumiam-se a sublinhar um ou outro verso desmetrificado, lapso prontamente abrandado pelos elogios subsequentes. Em seus últimos anos de vida, o escritor sentia os agravos de uma espécie de auto-isolamento na “torre de marfim” de sua técnica literária, paradoxalmente ao engajamento artístico-social buscado sem descanso. Cercado pela total incapacidade crítica dos colunistas em analisar-lhe as composições, desabafava com Bandeira: “Vão falar todas as bobagens deste mundo e de mim mesmo, perceber alguma coisa de mim, inda não encontrei um que me contasse pra mim, que me explicasse pros outros, são elogios são insultos, quem me faz crítica nesse país? Crítica verdadeira? Só eu mesmo” (Moraes, 2001, p. 340). Às vezes engrandecido por sua posição privilegiada, e não raro também incomodado por ela, deixava escapar suas pequenas infâmias, momentos nos quais se torna ainda mais evidente a capacidade acurada do cabotino em brincar com as palavras, como nesta carta ao poeta pernambucano, de 1934:

Eu tenho muita técnica, não se discute, e tenho principalmente o que se poderia chamar de inteligência técnica, ou talvez, técnica de inteligência. Quero dizer: aquela esperteza de inteligência que sabe afeiçãoar uma obra de tal forma que ela pareça boa, você me entende? A coisa não é boa nada, mas pela escolha do detalhe, pela habilidade de gradação, pela roupagem exterior, pelo mistério habilmente disposto, parece profundo. Sem ser profundo propriamente. (...) Mas isso apenas poderá servir de engano pros que ignorem o que seja inteligência técnica, que está trabalhando até mesmo antes do poema se escrever, e da obra se fazer. (Moraes, 2001, p. 582)

O escritor paulistano soube utilizar-se largamente de sua “inteligência técnica”, sobretudo no que se refere ao conhecido projeto de sistematização da língua nacional, cujo método suscitou ainda mais desconfiças, a respeito de seu questionável alcance coletivo, caracterizado por Drummond como um “curioso excesso” e por Bandeira como “indiscretamente pessoal”.

Sua proposta nos remete ao próprio surgimento do Modernismo brasileiro, quando a temática nacional, que até então sobrevivia anacronicamente encostada numa espécie de herança romântica, adquire um caráter tanto mais questionador quanto lhe exigia a nova estética, ou seja, traz à tona suas feições singulares, a partir do momento que certos modelos prototípicos do Romantismo, como o do “índio-herói-nacional”, tornam-se temporalmente esclerosados e carregados de afetação, desde uma época em que, digamos, o Brasil disfarçava-se de Brasil. A questão da sistematização da língua nacional com a criação do “português brasileiro”, era vista simultaneamente como uma necessidade e como uma dificuldade. Com efeito, alguns poucos e ousados nomes da literatura nacional atreveram-se a colocar a mão neste “vespeiro”, nenhum deles com maior contundência que Mário de Andrade, servido de seu domínio filológico e lexical impecáveis. Talvez a polêmica que mais tenha enchido páginas nas cartas entre os três amigos seja a da busca de um valor utilitário da Literatura por Mário, através de seus retoques na Língua Portuguesa os quais, para Manuel Bandeira, assimilavam-se mais a uma particularidade do espírito vaidoso que a um engajamento social propriamente dito:

Se você apresentasse a sua sistematização como puramente pessoal – sistematização pessoal literária, vá: eu criticaria o que ela comunica de pesado, tardo, afetado ao

seu estilo, louvando ao mesmo tempo o que ela dá de saboroso, natural, brasileiro. Mas evidentemente, embora você não tenha pretensões de fazedor da língua, você está visando e simpaticamente, muito mais alto. Veja bem que não há má vontade senão amor de minha parte: falei no que há de saboroso, natural, brasileiro no seu novo estilo: tenho pena, uma pena cheia da mais [pura], da mais fraterna ternura brasileira, que não seja sempre assim. A sua sistematização leva às vezes a construções que verdadeiramente me horripilam no que eu tenho de mais brasileiro. (Moraes, 2001, p. 691)

Mário de Andrade, não obstante às críticas oriundas tanto das línguas maledicentes da crítica quanto do espírito indignado dos amigos próximos, continuou seu projeto, para o qual via no campo da criação poética – sua própria e também daqueles com quem se correspondia – um fértil terreno de experimentações. Ali o cirurgião plástico operava em total liberdade; seu trabalho consistia, quase sempre, como nos casos de alguns poemas de Drummond, de uma espécie de limpeza, de retirada da “gordura em acúmulo”. O poeta mineiro submetia os versos à análise de Mário, que por sua vez reduzia-os quase que pela metade, inserindo-lhes as particularidades de sua “nova língua”. Eventualmente despercebido, tomado por angústias maiores, mas quase sempre como um bandeirante a desflorar o “reino das palavras”, Mário e sua pena riscavam a folha, como um bisturi à pele, sem medo e com maquiada despreensão. O cabotino parecia prever, desde as primeiras cartas, que em sem tratando de Carlos Drummond e de Manuel Bandeira suas fichas deveriam ser apostadas muito mais no convencimento que na imposição. Naturalmente inflamado nos modos era, entretanto, quase infalível na arte de acobertar a mente discordante do escrito por trás das palavras mais ternas.

Em seu intrincado sistema, os galicismos e estrangeirismos de toda casta eram abolidos, o que se verificava, sobretudo com relação aos nomes próprios: em mais de um momento, ao se referir à Anatole France, chamou-o Anatólio; sempre preferiu Osvaldo a Oswald de Andrade, e em pelo uma ocorrência nas cartas traduziu o nome do músico e compositor alemão Johann Sebastian Bach para João Sebastião (!). Do mesmo modo, os excessos do pronome possessivo eram evitados: no lugar de “seu” usava “de você”; às vezes “de mim” substitua “meu”. Também são exemplos as sedimentações da linguagem popular sobre a culta, como na substituição de “italiano” por “intaliano”, de “soube” por “sube”, e no recorrente “poucadinho”, junção das palavras “pouco” e “bocado” observada durante suas andanças pelo norte do Brasil. Observando a necessidade de expandir seus métodos, Mário via nos amigos correspondentes os possíveis propagadores de sua “gramática do português brasileiro”, ensaiada na literatura e praticada nas cartas. Sobre isso, Moraes *apud* Werneck de Castro afirma seu receio de que

“bracejando com lendas e versões variadas, a posteridade venha a imaginar um Mário bonzinho, um mestre sempre sorridente, o clássico ‘amigo dos moços’ a distribuir gotas de sabedoria olímpica para uma juventude apalermada de admiração. Não, nada disso”. (...) Promovia (Werneck de Castro), enfim, a desmontagem de um mito de essência hagiográfica que se lançava para o futuro, e que lhe parecia desabonar tanto o escritor como aqueles que a ele acorriam. Todo o aparato de compreensão da personalidade de Mário baseava-se na assertiva de que, para o escritor, a amizade deveria ser entendida como a expressão de uma “generosidade interessada”. (2007, p. 58-59)

Essa “generosidade interessada” da qual trata Moraes manifestava-se nas situações mais singulares do diálogo com os amigos. Em um desses casos, submetido ao exame de Mário de Andrade, o manuscrito original do poema “Construção” (1930), de Drummond, apresentava quatro ocorrências de artigos indefinidos: em “*um grito*”, “*um foguete*”, “*uma*

*placa*” e em “*um sorveteiro*”: substituídos ou suprimidos por sugestão do escritor paulistano, permaneceu apenas o primeiro deles. Analogamente, em “Pensão familiar” (1930), de Bandeira, a recomendação é que se realize a troca do único artigo indefinido, presente em “*um gatinho*” pelo seu equivalente definido: “‘Um gatinho’ está positivamente errado. Ponha – ‘O gatinho’” (Moraes, 2001, p. 206). Mais experiente que Drummond e senhor absoluto de sua composição, Bandeira ignorou o conselho sem maiores explicações. Para Mário, a classe dos indefinidos era vista como uma contaminação do Português pelo Francês, considerando a recorrência com que aparece, ainda hoje, na língua gálica. Deste modo, insubstituível em terras nacionais, seu uso era ao menos evitado.

Absorto nesta demanda, Mário não enxergava o mérito da criação poética senão por meio daquilo que ela poderia contribuir de verdadeiramente significativo na constituição de um Estado-Nação auto-suficiente em arte e cultura locais. Sua busca pela cristalização de categorias da linguagem ainda à deriva sobre o gosto do público-falante encontrava amparo no que ele denominava de “valores edificantes e utilitários da poesia”. No artigo intitulado “A poesia em 1930”, do livro *Aspectos da literatura brasileira* (1974), o escritor paulistano censurava o que havia, a seu ver, de unicamente censurável em *Alguma Poesia* e em *Libertinagem*, ou seja, o “excessivo individualismo” e a “exasperação egocêntrica” das obras que, ironicamente, melhor representavam a nova fase do Modernismo brasileiro, passados os anos iniciais pós-1922.

Um dos mais incisivos capítulos dessa contenda deu-se em torno da submissão do poema “Nota social”, de Carlos Drummond, à avaliação de Mário. No entanto, sem nos ocuparmos de todas as refações presentes no poema, vamos nos deter na abordagem de seu primeiro verso que, por si só, daria margem a um estudo prolongado. O verso apresenta, desde sua grafia original até a versão contemporânea, a mesma disposição: “*O poeta chega na estação*”. Com base na linguagem formal sabemos que a combinação das preposições “em” e “a” nas situações que indicam deslocamento espacial é configurada como uma inadequação em relação ao padrão culto da língua. Desobrigado desses pormenores, Mário de Andrade considerava a aceitabilidade de construções desse tipo como um evolução natural da linguagem falada agindo sobre a escrita. Por isso, estimando o desligamento de Drummond dos “antigos vícios” escreve-lhe, em 1924, o seguinte elogio: “na estação gostei da regência. Bravo!” (Frota, 2002, p. 75), ao qual Drummond responde de forma inesperada, em 30 de dezembro do mesmo ano:

“O poeta chega *na* estação”. Você gostou da regência... Pois eu não gostei, e agora que peguei o erro, vou emendá-lo. Isto é modo de ver pessoalíssimo: correção ou incorreção gramatical. Sou pela correção. Ainda não posso compreender os seus curiosos excessos. Aceitar tudo o que nos vem do povo é uma tolice que nos leva ao regionalismo. Na primeira esquina do “me deixa” você encontra o Monteiro Lobato ou outro qualquer respeitável aproveitador comercial do Jeca. Há erros lindos, eu sei. Mas que diabo, a cultura!... E poesia é também cultura. (Frota, 2002, p. 82)

Notadamente irritado com a carta do amigo, Mário de Andrade parece utilizar-se de uma espécie de “psicologia reversa” como tentativa de convencimento do poeta itabirano para que este mantivesse a versão original do poema em detrimento do empertigado “*à estação*”. Referindo-se à composição do escritor como uma espécie de “ato falho” freudiano, isto é, um indício eminente de sua aceitação psicológica, subconsciente, do coloquialismo em detrimento da sintaxe canônica, Mário alude à junção indevida das duas preposições como a uma espécie de “*mea culpa*” do inconsciente sobressaindo em relação à meticulosidade do método de Drummond, dizendo:



Foi uma ignomínia a substituição do *na* estação por *à* estação só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repara que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o senhor Carlos Drummond *diz* “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: – Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? E *escreve* o que o senhor Figueiredo manda. E assim o Brasil progride em Constituição anglo-estadunidense, língua franco-lusa e outras alavancas fecundas e legítimas. Veja bem, Drummond, que eu não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar. Mas refugir de certas modalidades nossas e *perfeitamente humanas* como o *chegar na estação* (*aller em ville, arrivare in casa mia, andare in città*) é preconceito muito pouco viril. Quem como você mostrou a coragem de reconhecer a evolução das artes até a atualização delas põe-se com isso em manifesta contradição consigo mesmo. (Frota, 2002, p. 100)

Espantado com os sobressaltos de Mário, Drummond responde-lhe cedendo a razão no caso e atribuindo sua hesitação à técnica ortográfica e à excessiva diligência com que os olhos críticos do jovem moço ainda esquadrihavam as linhas do caderno de poemas então intitulado *Minhas terra tem palmeiras*, que viria a se tornar a primeira obra publicada do escritor, *Alguma Poesia*:

Perdão, Mário, eu não escrevi aquele “chega à estação” em homenagem a Camilo e caterva. Foi um escrúpulo sim, mas inocente. Com um pouco mais de reflexão torno a pôr “chega na estação”. Realmente a razão está com você. Mas, compreende, essas coisas a gente faz só depois de muito observar, e com muita independência. Tímido e inexperiente como sou, acompanho com interesse as suas pesquisas e tentativas no sentido de “estilizar o brasileiro vulgar”; não me meto nelas porque, para mim, ainda é cedo. Não fiz a volta à língua, nem me libertei de toda a carga filológica que todos nós trazemos do grupo escolar. Contudo meus últimos versos já têm relativa liberdade gramatical. (Frota, 2002, p. 108)

Mais experiente e menos afeito aos artifícios de Mário de Andrade, Manuel Bandeira almejava, por sua vez, desarticular o que ele considerava como os “mostrengos” criados por sua sistematização. Para o amigo pernambucano, Mário experimentava a criação da linguagem, como se fizesse uma espécie de “Frankstein” do conto de Shelley, ou seja, uma língua inegavelmente nova, mas constituída de partes desconexas provenientes da bricolagem do linguajar coloquial de inúmeras regiões do Brasil, na tentativa de uma comunhão desproporcional e geograficamente impossível entre elas, dada a extensão territorial do país:

Como o brasileiro diz vou na venda, vou na cidade, dá você para empregar em por a sistematicamente, escrevendo (como nessa sua última carta) Cheguei na incapacidade absoluta de etc. Isso é positivamente errado. O pacto da língua é chegar à incapacidade. Você acabou com a preposição a tão simples tão bonita, tão ágil (nesta carta ela só aparece uma vez em “ao contrário”). Desculpa se falo tão vivamente mas ando aporrinhado com isso. (Moraes, 2001, p. 380)

Cercado pelos amigos que divergiam de sua opinião e pela crítica nem um pouco preocupada em dissimular as afrontas que lhe fazia, ao “Mário de sempre” não restava outra saída a não ser o emprego do bom e velho “cabotismo”, como justificativa e validação do projeto mal recebido. Deste modo, respondia a Drummond, em novembro de 1924: “A minha vaidade hoje é de ser transitório. Estraçalho a minha obra. Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu pra este monstro mole e indeciso que ainda é o Brasil” (Frota, 2002, p. 51). A resposta a Manuel Bandeira, sempre radical em suas colocações, carecia de uma encenação mais bem construída, a do sacrifício não nos moldes de um engajamento em prol do social, mas sim aquele proveniente das necessidades incontornáveis do corpo, isto é, a mudança da estrutura linguística nacional como uma fatalidade do “ser brasileiro”: “A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não é língua, não é sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só isso” (Moraes, 2001, p. 182).

A efetivação dessas estratégias reforça nossa perspectiva de análise da “*persona*” poética do escritor paulistano, prevalecendo a impressão de que ele tencionava atingir a uma espécie de “co-autoria ideológica na obra de seus correspondentes”, esta, por sua vez, manifestada e implicitamente permitida na troca das missivas, aos moldes do que Bakhtin afirmara em *Estética da criação verbal* (2006, p. 141): “o fato de que o outro não foi inventado por mim para uso interesseiro mas é uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida (como a força axiológica da mãe que me determina na infância) confere-lhe **autoridade** e o torna autor interiormente compreensível de minha vida”.

Enfim, “influência” ou “resultância análoga”, “interesse pessoal” ou “força axiológica”, o fato é que jamais poderemos precisar em que dosagem operou o cabotismo de Mário de Andrade, a ponto de indicar em suas missivas uma gradação exata entre o começo do literal e o término do figurado. Por isso, será pertinente optarmos pela definição de Maciel (2010, p. 92) que sugere uma delimitação performática do discurso de Mário, na qual a “capacidade de pensar contra si próprio” resulta numa “multiplicação disparatada de dicções e cacoes que avança ao lado da necessidade de confeccionar a máscara mais adequada a cada situação específica, coisa que resulta por vezes numa cisão aparentemente inconciliável entre duas angulações de um mesmo rosto”.

### III – “Quero ser entendido”: Mário de Andrade, a bomba e o lago

Vimos, portanto, que o desconhecimento de certas estratégias retóricas nem sempre convencionais, como o cabotismo andradino, faz com que o outro, como uma autoridade ratificada em minha vida, separado de mim pelas fronteiras geográficas e tornado próximo pela pulsão de escrita da carta recebida, esteja apto a sancionar minhas atitudes e me condicionar segundo a sua vontade. A prática social em que se caracteriza a correspondência fundamenta-se na total possibilidade de escolha do indivíduo. Uma das faces em questão dá o lance inicial, mas o sucesso desse diálogo depende da resposta do interlocutor. A frieza da escrita e a palavra mal utilizada propiciarão o afastamento do remetente primário, cuja consequência natural é a perda do contato. Por outro lado, se a resposta é providencial, tocante, amigável, a missiva se propagará, será refletida pelo destinatário, atuará sobre ele até se sedimentar em sua memória como uma lembrança entrecortada, que se reatualiza pela velocidade de um carteiro. Apenas nesse último caso, poderá se dizer que houve uma correspondência. Silviano Santiago afirma que

Na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro. Ao querer instigar e provocar o outro, à espera de reação, de preferência uma resposta, o missivista retroage primeiro sobre si mesmo, porque o chute inicial da

correspondência pressupõe o exercício de certo *egoísmo abnegado*, se me for permitido o paradoxo. Antes de tudo, o missivista procura um correspondente que possa causar efeito benéfico. A carta-resposta tem a aparência de tônico, calmante ou vermífugo. (2006, p. 65)

Por vezes, de fato um calmante para o espírito, mas, em outros momentos um “banho de água fria” nas expectativas do interlocutor. Mensageiras de um “prazer safado”, como escrevera Manuel Bandeira a Mário, ou de uma “comoção terrível”, deste para Drummond, não importa; quem escreve uma carta espera resposta, mesmo que ela venha esfolando os brios de seu destinatário ou ao contrário, “de charuto na boca e batendo-lhe familiarmente nas costas”. A missiva não respondida surte pior efeito do que a escrita de forma indelicada, pois nesse último caso há, pelo menos, a manifestação do anti-partidarismo, a inconsonância das ideias, o que não pode ser previsto no caso de uma abstenção.

Ignorar o escrito alheio é ofensa grave, à qual Mário se gabava de nunca incidir. Escrevera a Drummond em seu primeiro contato: “de mim não desespere nunca. Eu sempre respondo aos amigos. Às vezes demoro um pouco, mas nunca por desleixo ou esquecimento” (Frota, 2002, p. 46). Manuel Bandeira asseverou-lhe a afirmação ao dizer, em seu prefácio à *Correspondência* que “Mário de Andrade escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta” (Moraes, 2001, p. 681). Em um nível mais aprofundado, escrever ao outro é admitir sua existência, é conferir-lhe o mérito de ser lembrado, atribuir-lhe moradia nos espaços exíguos da memória e solicitar-lhe, ao mesmo tempo, procedimento similar. Escrever é tornar próximo, compactuar, aos moldes do que Bergson trata longamente em seu *Matéria e memória*:

O poder conferido às consciências individuais de se manifestar por atos exige a formação de zonas materiais distintas que correspondem respectivamente a corpos vivos: neste sentido, meu próprio corpo e, por analogia com ele, os outros corpos vivos são os que tenho melhores condições de distinguir na continuidade do universo. Mas uma vez constituído e distinguido esse corpo, as necessidades que ele experimenta o levam a distinguir e a constituir outros. No mais humilde dos seres vivos, a nutrição exige uma busca, depois um contato, e finalmente uma série de esforços convergindo para um centro: este centro irá tornar-se justamente o objeto independente que deve servir de alimento. Seja qual for a natureza da matéria, pode-se afirmar que a vida estabelecerá nela já uma primeira descontinuidade, exprimindo a dualidade da necessidade e do que deve servir para satisfazê-la. Mas a necessidade de se alimentar não é única. Outras organizam-se em torno dela, todas tendo por objeto a conservação do indivíduo ou da espécie: ora, cada uma dessas necessidades leva a distinguir, ao lado de nosso próprio corpo, corpos independentes dele, dos quais devemos nos aproximar ou fugir. (1999, p. 232-233)

Assim como salienta Bergson, pode-se atribuir às cartas, no nosso caso, o centro comum que me liga ao outro e o estatuto de “nutriente” que nos sustenta a ambos. Alimento meu interlocutor assumindo com ele o compromisso de uma resposta, ao mesmo tempo em que sou alimentado pelo que recebo de seu intermédio, prefigurando, deste modo, a descontinuidade dos sujeitos à qual Bergson opõe a impossibilidade de auto-suficiência. A interrupção desse contato desnuda a relação de proximidade que juntos, construímos no decorrer de nosso contato. A minha aproximação ou a fuga de meu correspondente dependerá dessa relação mútua de troca, cuja constância submete-se a alguns fatores, isto é, se nessa convivência locutor e interlocutor se desnudam por completo, se mantêm suas arestas

intuindo certo afastamento seguro ou se, como no caso de Mário de Andrade, camufla as relações conforme a pertinência da situação:

Sei muito bem a repugnância que nos dá, a nós – poetas de nós, qualquer concessão feita aos outros. E essa concessão é necessária, entretanto. É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobre tudo isso. QUERO SER ENTENDIDO. Porque se é verdade que Deus me deu alguma coisa de superior, é num desejo que os outros beneficiem dessa coisa. Não me atrai a volúpia de ser só. Aceito o que me dão e dou-me em troca. (Moraes, 2001, p. 101)

O desejo de Mário, expresso pelo seu “Quero ser entendido”, talvez represente o momento de maior sinceridade despretensiosa saída da pena do escritor. Esse anseio ganha ainda contornos singulares se, para satisfazê-lo, ao invés de procurarmos tomar o partido de uma ou outra máscara do artista, passamos a encarar a todas elas como ângulos de uma única face, isto é, como pedaços axiológicos de si, intransferíveis, a despeito da relação insidiosa que eles encenam. Sabemos que os esforços presentes no tratamento documental do gênero epistolar esbarram nas trincheiras da relação pessoal, terreno no qual o “eu” enunciador não passa de uma gradação contingente, o que implica dizer, afinal, que a máscara é o próprio contrato discursivo, consciente de sua multiplicidade, posto que constantemente mutável segundo as particularidades do interlocutor. Sobre isso, Moraes afirma que

O pesquisador da literatura sabe das dificuldades que a carta, enquanto gênero testemunhal, apresenta quando utilizada como instrumento da construção biográfica e da interpretação. Intui, observando as contradições sempre presentes em um conjunto de cartas, em seu imanente caráter fragmentário, que não pode ser ingênuo. A carta atualiza-se invariavelmente como *persona* e discurso narcísico. E a verdade que eventualmente contém – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é datada, cambiante, e prenhe de idiosincrasias. (2007, p. 116)

Nossa intenção foi trabalhar com o discurso de Mário de Andrade considerando, sobretudo, a variação de sua *persona* poética multifacetada, bem como o fim comum para o qual ela converge, a saber, a efetivação das estratégias de convencimento tanto no exercício de refacção literária quanto no arrebanhamento de partidários de seu ideário modernista prônação. Favorável a essas estratégias, encontra-se a possibilidade do escritor de se desdizer, de negar o escrito, atribuir-lhe significados distintos, de colocar-se sob o papel do “sujeito mal interpretado”, esquivar-se enfim de todas as maneiras, fazendo jus ao caráter cambiante da carta. Sabendo dessa instabilidade, muitos pesquisadores tenderem a relegar sua importância a uma marginalidade sobre a qual a eminência do gênero literário lançou sombra. Colunistas de jornais e críticos de literatura, sobretudo no início do século XX ignoraram, por falta de acesso a tais fontes ou por menosprezo de seu conteúdo, que muito do que se vê hoje publicado nas edições mais luxuosas das obras de grande parte de nossos autores, originou-se da escrita destes textos de “segunda ordem”, afinal, numa época de poucos recursos tecnológicos, as cartas constituíam-se como um dos mais eficientes meios de comunicação.

Nossa abordagem procurou revolver essa hierarquização implícita entre gêneros, especificamente da obra literária sobre a carta, com uma hipótese bastante próxima dos pressupostos da crítica genética ao determinar que, do mesmo modo que um adulto guarda suas lembranças da infância, a origem de uma obra ainda é a própria obra, mesmo que esta, por sua vez, em muito se diferencie daquilo que de início foi planejado pelo artista, ainda que

o reflexo deste espelho da criação mostre uma imagem turvada pelo tempo. Segundo Willemart, “nenhuma obra será completa já que sempre se pode encontrar uma carta, um inédito num colecionador que desfará a unidade da obra. (...) Portanto, o conceito de texto muda na sua dimensão e na sua fixidez. O texto de um autor inclui texto publicado, notas, rascunhos, correspondência, etc., além de ser profundamente instável” (2005, p. 13).

Este movimento comum a certos escritores, de adiamento da composição, de retorno aos originais abandonados em uma gaveta empoeirada, de interferência na obra de seu interlocutor é apontado Louis Hay (2007, p. 20-21) como pertencente ao exercício de elaboração da memória, que tece para o escrito uma espécie de “vida imaginária”, lançando-o numa eterna descontinuidade, processo do qual não se pode destacar o começo ou o fim precisos do texto, nem mesmo um corpo unitário ou delimitado que o circunscreva. *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, são “filhos” dessa incerteza alicerçada na modernidade, nascidos no espaço informal da correspondência, de onde ramificaram-se, adquirindo força própria, muito em decorrência desta espécie de “escrita à quatro mãos”, proporcionada por Mário em sua eterna deriva entre a serenidade e a corrosão crítica.

Manuel Bandeira foi o primeiro a identificar esta peculiaridade do escritor na ocasião da publicação de *Pauliceia desvairada*. A “bomba” e o “lago” foram metáforas utilizadas pelo amigo pernambucano na caracterização da obra recém-lançada em 1922: “Teu livro é uma bomba. Senti-o. Teu livro é um lago. Também” (Moraes, 2001, p. 74). Estas duas palavras, pertencentes a campos semânticos tão remotos e aparentemente impossíveis de serem conjugadas em uma relação comparativa, designam respectivamente, “um artefato explosivo” ou, em sentido figurado, “algum acontecimento inesperado” e “uma extensão de água cercada de terras”, vocábulo ao qual poderíamos acrescentar a característica da calma, da placidez. Ora, para muito além de *Pauliceia*, a *bomba* e o *lago* são o próprio Mário de Andrade. Em algumas ocasiões, cáustico, destruidor, em outras plácido, sereno. A junção dessas duas perspectivas resulta no cabotismo, componente maior da sagacidade andradina. Inextricáveis na caracterização do escritor, a eficiência da metáfora depende ainda de seu hibridismo. Mário de Andrade é uma bomba *no* lago: explode no fundo, devasta-o, para conservar na superfície os círculos concêntricos de seu alcance retórico.

#### IV – Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **O alegre combate de Klaxon**. Introdução à Revista Klaxon. In: KLAXON, MENSÁRIO DE ARTE MODERNA. São Paulo, 1922.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: O que é um autor? Trad. A. R. Rosa. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

FROTA, Lélia Coelho (org.). **Carlos e Mário: correspondências**. São Paulo: Bem-te-vi, 2002.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MACIEL, Emílio. **Dialética do negaceio: *Bildung* e cabotinismo na correspondência de Drummond e Mário de Andrade**. In: *Revista Aletria*. v. 20. n. 2. Maio/Agosto, 2010.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. – 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2001.

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

SANT'ANNA, Sérgio. **Discurso sobre o método**. In: *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. **A vida escrita**. In: *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 23-33.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WILLEMART, Philippe. **Crítica genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005.