

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos

“EU SOU TREZENTOS”  
ÍNDICES BIOGRÁFICOS E AUTOMODELAGEM NA  
CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

Nathalia de Aguiar Ferreira Campos

“EU SOU TREZENTOS”  
ÍNDICES BIOGRÁFICOS E AUTOMODELAGEM NA  
CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como pré-requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHCM)

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014

A553.Yc-e Campos, Nathalia de Aguiar Ferreira.  
“Eu sou trezentos” [manuscrito] : índices biográficos e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade / Nathalia de Aguiar Ferreira Campos. – 2014.  
174 f., enc.: il., color.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 156-165.

Anexos: 166-174.

1. Andrade, Mário, 1916- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Cartas – Brasileiras – Teses. 3. Identidade (Psicologia) na literatura – Teses. 4. Biografia (como forma literária) – Teses. 5. Narrativa (Retórica) – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.63

## Agradecimentos

Esta dissertação é o ponto de culminância de um interesse de pesquisa que caminha comigo pelo menos desde 2007, quando comecei a Iniciação Científica junto ao Acervo de Escritores Mineiros (AEM), do Centro de Estudos Literários e Culturais (CELEC), durante o curso de graduação em Letras pela Fale-UFMG.

Desde então, estive sob a segura orientação do professor Reinaldo Martiniano Marques, que, tendo me cooptado para o estudo em arquivos literários, foi o grande responsável por me apresentar aos temas da escrita de si e das intimidades dos escritores, que, espero, continuarão a me obsedar. A ele, assim, agradeço antes de todos, com o desejo vivo de emular ao longo de minha trajetória profissional, além de sua competência e seriedade, a humildade e o entusiasmo que o distinguem.

Aos meus pais, Walter e Cida, agradeço, pelo amor incondicional e pela paciência em formar a pessoa que hoje sou, com as conquistas que só seriam possíveis por meio da confiança em mim depositada; a toda a minha família, meu arrimo, em particular aos meus irmãos, Mariana e André, pela cumplicidade e alegre convívio; às amigas de sempre, Bia, Ana Clara, Bruna e Tita, pelas presenças absolutamente imprescindíveis; à nova e grande amiga Ana Amélia Reis, pelos colos, chás e interlocuções nos “recônditos da Adamastor”; à Tânia, por me ensinar a arte de um otimismo não ingênuo; a Ana Lídia e Jaider, por guiarem meus passos pelo insuspeitado dos meus mundos interiores; a todos do Luz, Amor e Caridade, em especial ao Moura, à Cotinha e seus guias, pela oportunidade do trabalho para aqueles que têm tão pouco, mas que nos ajudam a mitigar a nossa própria miséria interior.

A CAPES, pela bolsa de pesquisa que me auxiliou financeiramente durante a pesquisa.

Aos professores e funcionários da Faculdade de Letras da UFMG, em especial ao professor Marcus Vinícius de Freitas, pela generosidade, e à Letícia, da Secretaria do Pós-Lit, pela gentileza e boa vontade.

Ao Pedro, meu maior parceiro, por encher minha vida de novas cores e de amor pleno.

Por fim, ao Deus que me conduz, dentro e fora.

Uma carta não respondida me queima, me deixa impossível de viver, me persegue.  
Afinal das contas uma pessoa não pratica um modo de viver trinta anos, sem que isso se  
encarne nela como um órgão. Eu sinto, eu sei que isso é o que há de melhor, de mais  
instintivo em minha vida-existência!

*Mário de Andrade*

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem  
para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em  
todas.

*Fernando Pessoa*

**Resumo:** Esta dissertação estuda a correspondência pessoal do “epistolomaniaco” Mário de Andrade (1893-1945) segundo princípios da crítica biográfica contemporânea e com base no conceito de *biografema*, formulado por Roland Barthes, o qual permite ler rastros do autor – de sua biografia – em paratextos como o epistolar. Propõe ainda um rastreamento das origens da prática da escrita íntima e dos gêneros ligados à trajetória individual, com destaque para a correspondência pessoal, no contexto de ascensão do individualismo moderno, a partir de meados do século XVIII, na Europa. A conquista das chamadas *narrativas do eu* viabiliza, além da produção de uma memória individual, a narrativa da identidade, em si plural e mutacional, e é ela que, por fim, este trabalho explora, em uma perspectiva transdisciplinar e comparatista, na correspondência de Mário, o qual se constrói frente a seus interlocutores na forma de múltiplas *automodelagens*.

**Palavras-chave:** biografema; narrativa do eu; automodelagem; identidade.

**Abstract:** This dissertation studies Mário de Andrade's (1893-1945) personal correspondence, an "epistolomaniac", according to principles of the contemporary biographical criticism and with basis on the concept of "biografema", formulated by Roland Barthes, which allows us to read author's traces – and their biography's – in paratexts such as the epistolary one. Moreover it is proposed an investigation of the origins of the intimate writing practice and of the genres related to the personal trajectory, in the context of the rise of modern individualism, by the mid- 18<sup>th</sup> century in Europe. The conquest of the so-called *self-narrations* allows besides the production of the individual memory, plural and mutable in itself, the narration of the identity, which finally this study explores in a transdisciplinary and comparative perspective in Mário's correspondence, who presents himself towards his countless interlocutors in multiple *self-fashionings*.

**Keywords:** "biografema"; self-narration; self-fashioning; identity.

## Lista de figuras

Figuras Capítulo 3 .....	102
Figura 1 – About hiding our true face .....	102
Figura 2 – A reprodução proibida.....	155
Figuras Anexos – Imagens de Mário de Andrade e Gustave Flaubert .....	166
Figura 3 – Mário de Andrade, abano e chapéu de palha .....	166
Figura 4 – Mário de Andrade em sua mesa de trabalho .....	167
Figura 5 – Mário de Andrade e alunos do Conservatório.....	167
Figura 6 – Retrato de Mário de Andrade (Candido Portinari, 1937).....	168
Figura 7 – Retrato de Mário de Andrade (Anita Malfatti, 1924) .....	169
Figura 8 – Retrato de Mário de Andrade (Lasar Segall, 1927) .....	170
Figura 9 – Máscara mortuária de Mário de Andrade.....	171
Figura 10 – Gustave Flaubert .....	172
Figura 11 – Máscara mortuária de Gustave Flaubert .....	173
Figura 12 – Fêmea em hábito de cavalaria (Louise Colet).....	174



## Sumário

Introdução.....	11
A crítica biográfica no estudo das correspondências entre escritores .....	11
Divisão metodológica.....	18
Capítulo 1 .....	19
Na linha de fogo entre <i>viver e escrever</i> : os epistológrafos Gustave Flaubert e Mário de Andrade .....	20
1.1 Arranjos biográficos.....	20
1.2 O escrupuloso Gustave Flaubert .....	23
1.3 Mário de Andrade: um homem cindido .....	29
1.4 A relação autor-personagem .....	41
1.4.1 A escrita que mata.....	42
1.4.2 Os biografemas da mãe e do pai na obra literária de Mário de Andrade .....	52
Capítulo 2 .....	69
Breve genealogia do <i>espaço íntimo</i> : as práticas da escrita de si e a ascensão do individualismo moderno .....	69
2.1 Da tirania do <i>público</i> à experiência da intimidade: as origens da escrita de si .....	70
2.2 Dos <i>livres de raison</i> à escrita de foro íntimo .....	78
2.3 A correspondência pessoal e a verdade íntima .....	81
2.4 O escritor e seus fantasmas .....	92
Capítulo 3 .....	102
Eu, trezentos e cinquenta Mários: identidade e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade .....	102
3.1 Inconsciente, imaginário, simbólico .....	105
3.2 A ficção como a verdade de si .....	112
3.3 O imperativo de narrar-se .....	119
3.4 Seduzir ou...seduzir.....	128
3.4.1 O chá do professor .....	129
3.4.2 O mestre tem mestres!.....	131

3.4.3 Mário medalhão .....	138
3.4.4 Modesto, doente e bom .....	144
Conclusão .....	152
Referências .....	156
Bibliografia de Mário de Andrade .....	156
Bibliografia teórico-crítica .....	157
Sites e obras consultadas na internet .....	163
Anexos – Imagens de Mário de Andrade e Gustave Flaubert .....	166

## Introdução

### A crítica biográfica no estudo das correspondências entre escritores

Cada pormenor da vida transforma-se em um fato simbólico e apenas se liga ao poeta sob essa forma.

*Krystyna Pormoska*

Uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos.

*Antonio Candido*

O fenômeno de ascensão das pesquisas em arquivos privados e do trabalho com fontes primárias parece ter atingido hoje o ápice de seu prestígio. De fato, o traço documental, presente em notável parcela das pesquisas contemporâneas em âmbito acadêmico, tem sido visto com simpatia, por apontar o que podem ser novos caminhos para a crítica literária, para além da confortável permanência no reduto dos métodos ortodoxos ou já consagrados pela história.

Eneida Maria de Souza, presentemente uma das estudiosas mais atuantes da crítica biográfica, em artigo de referência na área, “A biografia, um bem de arquivo”,<sup>1</sup> publicado originalmente em 2008 na revista *Alea*, abre seu texto com o seguinte comentário: “A pesquisa em arquivos é uma atividade que não atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura” (SOUZA, 2008, p. 1). Hoje, falando do ponto de vista do ano de 2014, transcorridos pouco mais de cinco anos, arrisco dizer que tal afirmação acena para uma realidade já grandemente transformada, diante, entre outras coisas, da consolidação da preocupação, cultural e política, com a memória, e a necessidade, cada vez mais manifesta, de visitar as margens da antes *sagrada* obra literária.

O deslocamento, aproximadamente a partir da década de 1980, dos chamados “futuros presentes” (desde as esquizofrenias coletivas politicamente impulsionadas do começo do século XX, como o socialismo e o stalinismo na Europa, que prometiam o “homem novo”, pela purificação racial e de classes, ao paradigma norte-americano de modernização) (HUYSSSEN, 2000, p. 9-10) para os “passados presentes” está

---

<sup>1</sup> Republicado, em 2011, na coletânea de ensaios sobre a crítica biográfica *Janelas indiscretas*, pela Editora UFMG.

relacionado não só com o esforço pela preservação de um passado, mas também – e sobretudo – com a necessária busca, pronunciada por Walter Benjamin, por “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), isto é, voltar-se em indagação às lacunas do passado descrito na História Oficial, deixando que falem, para isso, as fraturas e silêncios do discurso oficial, de modo que seja possível reescrevê-la. Ao propor tal empreendimento, o historiador materialista deseja dar voz aos vencidos, excluídos de um processo de enunciação de uma história que registra apenas o triunfo das classes dominantes.

Nesse sentido, o historiador francês Jacques Le Goff reflete sobre o conceito de “amnésia coletiva”, que “é não só uma perturbação no indivíduo (...), mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 1992, p. 421). Ainda mais relevante é sua constatação sobre a memória coletiva quando posta em jogo no contexto da disputa das forças sociais pelo poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1992, p. 422).

Especialmente a partir da década de 1960, com efeito, emergem os novos discursos da memória no bojo das reivindicações identitárias dos oprimidos, que clamam por uma revisão dessa história. As vozes suprimidas frequentemente trazem à tona as memórias em primeira pessoa, recolhidas em depoimentos, entrevistas, correspondências pessoais, diários, manuscritos e datiloscritos, iconografias, entre outros documentos da esfera privada dos sujeitos que, tantas vezes anonimamente, escreveram a grande história de todos nós.

O pesquisador é conduzido, portanto, a um lócus discursivo que é o da experiência – ou da *bio-grafia* –, frequentemente circunstanciada pelo próprio sujeito portador dessas memórias, mas nem sempre. Por vezes, a experiência não está expressa em linguagem, guardada pelos registros textuais, que se pretendem diques de contenção da torrente dos fatos. Muito do que se reconheceria como *memória* escapa, e quando se dispersa pelo que é material, ancora-se nos objetos pessoais, coleções e bibliotecas que pertenceram a esses indivíduos em vida, os quais, rearranjados em espaços museograficamente constituídos, promovem uma encenação dos espaços privados de

tais indivíduos – destacando-se os gabinetes e outros ambientes de criação e reflexão –, com algo de suas intimidades e afinidades eletivas. Naturalmente, o homem cuja existência se deseja fixar e reconstruir em local institucional da memória não será o homem ordinário, mas o homem ilustre, ou cuja identidade é “digna de nota” (RIBEIRO, 1998, p. 35). Contudo, em se tratando dos acervos de artistas e escritores, a valorização de uma memória passada a limpo, para cuja construção o pesquisador é compelido a dirigir sua mirada ao território do *extraoficial* – em que lhe seria possível penetrar a história ‘pela porta dos fundos’ –, oferece a possibilidade de uma vista privilegiada – e problematizada – do contexto sociopolítico e cultural em que um determinado produto artístico ou literário foi produzido, cuja compreensão também se alarga. Comumente, esta está engessada em interpretações historicamente canonizadas que negam radicalmente a relação entre biografia e obra, ou que, quando a admitem, estabelecem entre elas uma causalidade redutora.

Para Ângela Castro Gomes, este é o grande feitiço do arquivo privado:

Por guardar uma documentação pessoal, produzida com a marca da personalidade e *não destinada explicitamente ao espaço público*, ele revelaria seu produtor de forma “verdadeira”: aí ele se mostraria “de fato”, o que seria atestado pela espontaneidade e pela intimidade que marcam boa parte dos registros. A documentação dos arquivos privados permitiria, finalmente e de forma muito particular, dar vida à história, enchendo-a de homens e não de nomes, como numa *histoire événementielle*. Homens que têm a sua história de vida, as suas virtudes e defeitos e que os revelam exatamente nesse tipo de material (GOMES, 1998, p. 125, grifo meu).

O “teatro da memória” (GOMES, 2004, p. 11), no contexto da exposição de um material não destinado, em sua origem, ao escrutínio público, suscita, em pesquisadores e público, o *fetichismo da verdade*. Os arquivos pessoais – e, tratarei, daqui em diante, especificamente dos literários – conduzem, assim, a uma proliferação de significados e imagens atribuídos à vida e à obra de um escritor.

Imprescindível observar que o interesse pelos arquivos pessoais está igualmente relacionado com a afirmação do sujeito moderno ocidental. A “privatização” da sociedade – processo cuja datação é imprecisa, mas cujos indícios já se mostram desde o século XV, durante o Renascimento – é marcada, no século XVIII, pela legitimação do “desejo de registro da memória do homem ‘anônimo’, do indivíduo ‘comum’, cuja vida é composta por acontecimentos cotidianos, mas não menos fundamentais a partir da ótica da produção de si” (GOMES, 2004, p. 13). Nesse contexto, surgem as práticas

da escrita de si – entre elas, as correspondências pessoais – com a “construção de novos códigos de relações sociais de intimidade” (GOMES, 2004, p. 19). Não por acaso, é no século XIX, em que se consolida a ideia de um espaço privado – destacado do público – que ocorrem a institucionalização dos museus e o surgimento do romance moderno.

Também a noção de verdade, por conseguinte, se modifica. De verdade factual, objetiva e testificável, ela passa à fragmentada e plural, por estar forçosamente atrelada à subjetividade e profundidade do indivíduo. O interesse pelo indivíduo nas sociedades modernas é, pois, “contemporâneo à adoção e à divulgação de muitas práticas de ‘adestramento de si’ já existentes (meditações, exames de consciência, memorizações etc.) às quais se incorpora a escrita de si e a ideia de verdade como sinceridade”. Assim, descarta-se a possibilidade de saber ‘o que realmente aconteceu’ e considera-se a de saber dos acontecimentos pelo crivo da subjetividade daquele que enuncia, “o que viu, sentiu e experimentou” (GOMES, 2004, p. 14-15).

Mas voltemos aos arquivos. Certamente, a “aceitação e rotinização” (GOMES, 1998, p. 124) do trabalho com arquivos privados não implica a unanimidade da atração por eles. Não quis, ao repensar a afirmação de Souza, sugerir tal coisa. Entretanto, é o segmento que ainda resiste em reconhecer o lugar das pesquisas com documentos literários, embora não tenha que, necessariamente, eleger essa linha como objeto de seus interesses em nome do frescor e do ineditismo, que incorre em uma postura “retrógrada e conservadora” frente aos horizontes da crítica literária. Trata-se, muitas vezes, de uma recusa em desconstruir os estereótipos da gênese ‘mágica’ da obra, entre outras coisas, dentro de um ainda encastelado culto aos mitos da genialidade e superioridade daquele que cria – e da totalidade nas possibilidades de apreensão de biografia e obra literária. Ademais, ocupar-se dos discursos da vida do escritor, ou homem empírico, implica o retorno, para muitos, infeliz, da malfadada figura do autor, instância da qual já nos julgávamos livres, destituída por Roland Barthes em “A morte do autor”, de 1968, texto causador de enorme estrépito, em grande medida, devido às leituras levianas que ainda hoje recebe. Qual fantasma de autoridade sobre o texto, o autor estaria sendo reentronizado, como num importuno lembrete da certeza de ser possível recuperar uma intencionalidade original, e portanto mais acurada com os ditos *sentidos ocultos* do texto. Conquistas como a autonomia da obra de arte e a superação da hermenêutica romântica estariam, assim, gravemente ameaçadas, o que configuraria um anacronismo completo, um retrocesso.

Antes que quaisquer mal-entendidos habilitem argumentos contrários à revitalização dos interesses pela biografia e pelo processo – falho, lacunar e humanamente exercido – da obra literária, vale introduzir a reflexão de um Roland Barthes que, uma década depois de banir o autor dos domínios do texto, resgata-o, não como o dono do escrito ou *em carne e osso*, mas na forma de resíduo:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino de literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo (BARTHES, 2005, p. XVI).

Este “corpo” estilhaçado do autor que retorna ganha, no vocabulário barthesiano, o nome de *biografema*:

Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!

(...) gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 2005, p. XIV).

O biografema está, pois, sintonizado com a inviabilidade de se recuperar a biografia em sua totalidade e unidade, o que seria equivalente, para o biógrafo e a crítica póstumos, a radiografar ou *fotografar* uma existência, tal como se a memória do fato fosse a expressão rigorosa e literal dele. Para Souza, “o biografema zomba da estrutura fechada da biografia” (SOUZA, 1999, p. 195), o que o valida como uma atitude crítica mais razoável, ao contemplar a precariedade do projeto de *biografar*, e com mais possibilidades de sucesso, uma vez substituída a perspectiva da *reconstrução* pela da *simulação* ou *invenção* da biografia, produzida quando a *verdade* dos fatos já está para sempre perdida. Reescrevê-la, pois, implica inapelavelmente rasurá-la.

Barthes posicionou-se, com tal conceito, frente à fragmentação de *vida e letra*. Ao contrário de lamentá-la, celebra-a, ao considerá-la produtora de um *acervo de instantâneos* – para cunhar uma metáfora também fotográfica –, que pode levar a uma simulação das múltiplas faces de um escritor. *Biografar* seria, assim, seguir uma trilha de índices, ou colecionar sinais, frações de uma potência biográfica e literária, como se a *anima* do sujeito se tivesse neles pulverizado e infiltrado.

Munir-se de tal entendimento é o requisito elementar, no estudo que tenho a intenção de propor, para a entrada em uma das modalidades textuais produzidas na esfera da intimidade em que o sujeito assume a primeira pessoa – a carta. Aqui, ela será focalizada quando praticada pelos escritores, ao se revezarem entre os papéis de remetente e destinatário. A correspondência entre os homens de letras é um manancial único desses signos biografemáticos – estilhaços do homem empírico –, diante do fascinante convite à “invenção de biografias literárias” (SOUZA, 2007, p. 105). Como já assinalado, a visita a essa forma de *escrita de si* conduz a uma proliferação das possibilidades interpretativas, alimentando as fantasias voyeuristas do leitor/pesquisador pós-baudelairiano.

A “epistolomania” – como denominou o escritor modernista Mário de Andrade a compulsão pela troca de cartas – vem à tona, no âmbito da crítica textual e dos estudos literários contemporâneos, como objeto de particular interesse para a abordagem dos temas que envolvem o forjamento das memórias (auto)biográficas dos escritores e a recepção da obra literária como texto aberto, posto em diálogo com os rastros biográficos do sujeito que escreve, no interior de suas páginas íntimas, pelo leitor, cuja autonomia interpretativa é o que constrói as “pontes metafóricas” (SOUZA, 2007, p. 105) entre vida (bio) e obra (grafema).

É esse mesmo conjunto epistolar – o de Mário de Andrade (1893-1945) – que merecerá especial foco nesta dissertação. A escolha dele encontra inapelável justificativa em sua assombrosa dimensão e na diversidade de veios que lhe atravessam e sob os quais se pode, portanto, explorá-lo. Ao encarnar como nenhum outro epistológrafo em âmbito brasileiro – e mundial – o ‘complexo do epistolomaniaco’, com seus mais de 1.100 interlocutores, Mário de Andrade *impõe-se*: serviu-se como ninguém das cartas para o autoconhecimento, para a divulgação do projeto estético e político da modernidade – para o qual buscava angariar a adesão de seus contemporâneos –, para a produção de pensamento e crítica e, claro, estabelecimento de camaradagem e amizade,



para ele favorecidas pelas liberdades que um homem de letras encontra na expressão escrita. Ademais, a correspondência pessoal de Mário é um exemplar raro da prática da *automodelagem*, isto é, da construção de si no discurso em função do outro a quem se dirige, segundo os atos de interpretação sobre si mesmo.

Veremos, no estudo dessa correspondência, como será imprescindível o “gesto ficcional” para a reconstrução da narrativa de vida de Mário. Trata-se, como observou Barthes, da combinação de rastros e pistas, para a qual se exige do pesquisador a assunção de que, ao entrar no território da escrita epistolar, ele se coloca com “um pé na verdade ficcional e outro na ficção histórica” (SOUZA, 1999, p. 197), esclarecido que

ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à “verdade” factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta (SOUZA, 2011, p. 11).

O ensaio traz em si a particularidade de um gênero híbrido, viabilizando o cruzamento entre teoria e ficção, ou, mais precisamente, constituindo-se como um local em que os próprios sentidos de uma e de outra estremecem. A dicção ensaística, dessa maneira, revela-se bastante conveniente ao exercício da crítica biográfica, sobretudo quando salvaguarda a margem para a dúvida ou indefinição, isto é, para a experiência do limiar, tanto no que diz respeito a categorias como *verdade e ficção*, quanto por sua natureza transdisciplinar e comparatista, aproximando saberes oriundos de muitas áreas, como literatura, filosofia, arquivologia, psicanálise, entre outras.

Em se tratando de correspondências pessoais, tanto mais ideal configura-se a adoção desse gênero textual, já que a carta define-se, em primeiro plano, pela própria incomodação em uma categoria. Sua natureza é indomesticável, paira à deriva das rígidas taxonomias de gênero: de um lado, ela se impõe como paratexto, que corre em paralelo à obra literária e pode prover chaves de leitura para a última, já que é dotada de considerável carga biográfica; de outro, ela também é retórica, ato de representação, em que o sujeito, em primeira pessoa, urde sua própria identidade.

Logo, o presente estudo, embora enquadrado nos moldes de uma dissertação de mestrado, flertará, aqui e ali, com o tom ensaístico, dado o próprio caráter do objeto abordado. Se a leitura da carta requer a aceitação da indecidibilidade, é preciso reconhecer que ela obedecerá a um movimento pendular entre duas margens: uma experiência de limiar.

Assistir à desmontagem de mais um estereótipo – o das certezas e classificações estanques – é outra demanda ao exercício da crítica biográfica no estudo de correspondências. Da cisão entre, de um lado, situar a carta na zona da enunciação espontânea, destituída de *literatura*, como testemunho, produção, quando muito, de (auto)biografia, e, de outro, no domínio da representação, da manipulação estética e discursiva a serviço da construção de um determinado ‘eu’, passa-se à zona pantanosa do limiar, cuja rigidez cede, para dar lugar a uma metafórica construção de elos entre vida e obra, sendo o leitor o rastreador pelo fractal do texto epistolar. É ele quem, entre as zonas de luz e penumbra, abrirá sendas pelo texto e simulará e ressimulará o homem e a obra.

### Divisão metodológica

Esta dissertação divide-se em três capítulos. O Capítulo 1 apresenta uma primeira vista da natureza do posicionamento do crítico biográfico frente ao objeto das correspondências entre escritores. Elegi, para essa amostra, passagens selecionadas dentro dos conjuntos epistolográficos de Gustave Flaubert e Mário de Andrade, dois ícones da modernidade, que se serviram da prática com furor e dedicação incomuns, fosse para fins mais subjetivos – como a confissão e a autoanálise – ou objetivos – debate intelectual e compartilhamento de detalhes do processo de criação literária. Pretendi, assim, traçar um paralelo entre esses dois comportamentos epistolográficos. Correspondem a essa etapa as seções 1.2 (“O escrupuloso Gustave Flaubert”) e 1.3 (“Mário de Andrade: um homem cindido”). Já a seção 1.4 (“A relação autor-personagem”) pretende ampliar a discussão, sob os vieses da psicanálise e da filosofia, sobre a complexa relação de escritores como Gustave Flaubert e Mário de Andrade com a criação literária, por sua vez, ligada a algumas das motivações para a prática epistolar. Na seção 1.4.2, “Os biografemas de mãe e de pai na obra literária de Mário de Andrade”, por fim, são discutidas as ‘recriações’ das figuras materna e paterna de Mário de Andrade em sua obra literária.

O Capítulo 2 oferece, para um aprofundamento do tema da memória individual e da constituição da identidade nas correspondências, um passeio, do ponto de vista da história social, pelas origens das práticas da escrita de si, no contexto da Europa

renascentista, aproximadamente a partir do século XVI. Veremos como a conquista de um espaço que se pudesse chamar de *privado* é um desdobramento – social – da ascensão do individualismo moderno, fundamental para o nascimento dos direitos sociais e privados, a constituição do dispositivo biográfico e o deslocamento do paradigma de verdade científica para o de verdade individual, a contar do século XVIII e século XX adentro. Esses esclarecimentos ganham mais sentido quando enfim estabelecem ponte lógica com as reflexões do Capítulo 3, que cerca o tema da automodelagem da identidade e da sedução na correspondência de Mário de Andrade, também a partir de pressupostos extraídos dos estudos em psicanálise, filosofia e sociologia.

Como não será difícil verificar, esta dissertação utilizou-se de uma metodologia de caráter comparatista e transdisciplinar, pelas novas contribuições que outras áreas de conhecimento podem fazer para a ampliação do estudo do fenômeno epistolográfico em Mário de Andrade. Assim, ainda quando repisemos aspectos já explorados em outros estudos sobre o tema, novos horizontes poderão ser desvelados.

A seleção do *corpus* das cartas de Mário atendeu ao interesse das problematizações teóricas que desejei fazer. Tracei, portanto, um percurso relativamente livre dentro dessa correspondência, passando por vários interlocutores e me permitindo, por vezes, explorar as mesmas passagens sob perspectivas de análise diferentes. Recortes longos dessas cartas foram algumas vezes feitos para que o texto epistolar pudesse ‘falar’, uma vez que o mergulho nele é o principal empreendimento a que este trabalho pretende convidar. Em outras ocasiões, a citação de trechos mais longos pretende não quebrar o raciocínio do emissor, quando acompanhá-lo se faz especialmente necessário.

Ainda no que diz respeito às cartas, ao citá-las, mantive a ortografia, sintaxe e os modismos linguísticos e expressivos de Mário de Andrade. Tomei a liberdade, contudo, de fazer pequenas inserções (sinalizadas em colchetes) e outras mínimas correções, de concordância nominal e de pontuação, estritamente quando o entendimento poderia estar comprometido.

## CAPÍTULO 1

NA LINHA DE FOGO ENTRE *VIVER E ESCREVER*: OS EPISTOLÓGRAFOS GUSTAVE FLAUBERT E MÁRIO DE ANDRADE

De vez em quando você precisa fazer uma pausa para visitar a si mesmo.

*Audrey Giorgi*

## 1.1 Arranjos biográficos

Paul Ricoeur, em *Teoria da interpretação* (1973), dedicou-se a ponderar acerca importância da fenomenologia do ato de ler, quando se trata de reconhecer o inacabamento do texto literário. O filósofo observa que a história literária, renovada pela estética da recepção, deve incluir a fenomenologia do ato de ler. Em abordagem da leitura como ato individual, o filósofo sustenta ser premissa do texto o seu próprio inacabamento, de modo que a obra passa a oferecer ‘esquemas’ que o receptor é chamado a concretizar, por meio de imagens mentais, que figuram as personagens e acontecimentos narrados. Por mais que essas visões esquemáticas fornecidas pela obra sejam articuladas de maneira clara e sólida, persistirá sempre um grau de abertura, um espaço de indeterminação. Desse modo, o texto pode ser comparado a uma partitura musical, suscetível a diferentes execuções, isto é, múltiplos sentidos. A obra – seu significado – passa a resultar da interação do mundo do texto com o mundo do leitor (RICOEUR, 2013).

De maneira análoga, ousou argumentar que os dados de uma biografia também podem ser arranjos de múltiplas formas – guardadas as devidas proporções, o rigor teórico e o bom-senso –, como em análise combinatória, segundo o leitor que a interpreta. Este é dotado de uma subjetividade, está inserido em uma época e se relaciona de uma determinada maneira com a tradição literária. Entretanto, diferentemente do que acontece com o texto literário – em que as variáveis do vivível estão mais ou menos em aberto –, o texto biográfico, na maioria das vezes, já recebeu fechamento; as possibilidades na existência de um sujeito que já abandonou sua existência corporal se consumaram em um repertório limitado de fatos em sua história pessoal. Com os subsídios que paratextos como as correspondências pessoais oferecem, existem, é claro, limites à faculdade imaginativa ou ficcionalizadora do pesquisador-

leitor (como também os há no ato da interpretação do texto literário), o que não a torna menos desejável – e menos imperiosa.

Nas cartas, será possível encontrar os rastros da biografia para depois entrevê-los, na obra literária, processados pela subjetividade do escritor, associados a outras incontáveis experiências – suas e de outrem –, leituras etc. e manipulados por seu engenho de ficcionista, até, quiçá, transmutarem-se em obra de arte digna. De qualquer forma, a recolha da ‘mancha’ biográfica, a partir de um texto como a carta, guardada toda a prudência, devolve ao texto literário um leitor provocado, antes de qualquer coisa, a pensar e repensar de que forma concebe o processo de criação ficcional e se posiciona diante do traço biográfico na obra.

É inevitável, portanto, a eliminação de categorias como *exterior* e *interior*, *causa* e *efeito*, *anterior* e *posterior* quando se trata de vida e obra artística no exercício da crítica. Biografia e obra não se relacionam mecanicamente, numa dinâmica de causalidade – ‘se vida, então obra’ –, de modo que a obra não pode ser reduzida a um epifenômeno da vida, fotografia servil, mera impressão do vivido (sabe-se que a obra é autônoma e até mesmo se antecipa à própria vida, ao tematizar o vivível, para além da própria experiência do escritor). Essas estão ligadas por uma via de mão dupla, retroalimentam-se em nível sondável somente quando sem a pretensão de encontrar afinidades esquemáticas entre elas, que satisfaçam a ilusão de ser possível *explicar*, terminantemente, o fenômeno literário. A crítica será sempre um esforço de aproximação e oferece, em lugar da busca pela *verdade*, o *simulacro* como solução.

Redesenhado o interesse pela biografia, em que se elimina o *biografismo*, tendência crítica de um século XIX positivista que *explica* a obra pelo homem, busquemos, pois, encontrar o *modus operandi* de uma lúcida crítica biográfica. Silvano Santiago corrobora uma das hipóteses sobre as quais se funda a prática analítica da crítica biográfica – a de que a leitura do texto memorialista e autobiográfico pode ampliar os campos de força interpretativa da obra literária. Nele,

(...) o corpo do próprio autor foi dramatizado enquanto tal por ele mesmo, enriquecendo (...) as leituras que foram feitas dos seus textos ditos ficcionais ou poéticos. Trata-se, ainda, de configurar as aproximações e contradições ideológicas que se tornam salientes quando o texto da ficção e o texto da memória são analisados contrastivamente (SANTIAGO, 1989, p. 167).

Matildes Demétrio dos Santos, em sua tese de doutorado *Ao sol carta é farol*, publicada em livro em 1998, harmoniza-se com esse entendimento, ao afirmar que:

No efeito de leitura das cartas, certas questões rompem, muitas vezes, o limite estreito do discurso epistolar e podem servir até como suporte teórico para a compreensão do que aparece extremamente enigmático na obra literária de um autor. (...) Elas são o *alter ego* do texto literário. (...) Uma só carta pode conter uma ou muitas ideias-núcleos, fornecer pormenores específicos e concretos de imagens imprecisas. O processo é individualizado e o autor particulariza a seu bel-prazer. Por isso, o caminho é extenso, mas faculta ao leitor, especialmente interessado, visualizar mais de perto seu autor predileto, além do faiscar de vidraças e lampiões (SANTOS, 1998, p. 26-27).

Podem-se verificar algumas das potencialidades que o contato com o texto epistolar enseja pôr a descoberto – em especial, o estudo da obra literária – quando diante de ícones literários e históricos como Gustave Flaubert e Mário de Andrade, posicionados em momentos fulcrais da modernidade. Ambos valeram-se largamente da prática epistolográfica no âmbito de suas intimidades: Flaubert, notadamente, compartilha seu “arquivo de criação” (MORAES, 2007a, p. 1), com destaque para *Madame Bovary* (1856), seu mais celebrizado trabalho, e sua vida e criação artística estão jungidas por um fogo que funde seus limites; Mário serve-se como ninguém do ambiente epistolar também para participar detalhes, curiosidades e anedotas de seu processo criativo – embora mais raramente o faça na expectativa de algum *feedback*, fosse comentário ou sugestão de reparo crítico da parte de seu interlocutor sobre o trabalho que exhibe (à exceção de quando se trata de, por exemplo, Manuel Bandeira, ‘mestre’ de Mário, e Carlos Drummond de Andrade, cuja assombrosa maturidade literária revela-se já em tenra idade). Em geral, é Mário quem se coloca como crítico soberano da produção de seus contemporâneos e aproveita o diálogo epistolar para fazer militância artística e política.

Com as ricas particularidades que dão a cada uma dessas correspondências caráter e importância próprias, e sabedores dos caminhos por onde vai a nova crítica biográfica, passemos à vista de sua realização por meio desses exemplos, nas duas seções a seguir. Veremos que o principal ponto de contato entre Flaubert e Mário no que diz respeito à prática escrita de cartas é o entrelaçamento entre a vida e o trabalho, de tal maneira que, na maioria das vezes, parece não haver qualquer separação entre eles.

## 1.2 O escrupuloso Gustave Flaubert

Ele trabalha com uma obstinação feroz, escreve, rasura, recomeça, sobrecarrega as linhas, preenche as margens, traça as palavras transversalmente, e na fadiga de seu cérebro ele chora como um serrador.

*Guy de Maupassant*

Flaubert, marco da literatura – e da arte – ocidental moderna, mantém extensa correspondência com a poeta e amiga<sup>2</sup> Louise Colet. Como dito, pululam nessas cartas valiosas informações sobre o percurso de escrita, ao lado de outros de seus abundantes esforços literários, de *Madame Bovary*: a Louise, Flaubert discorre sobre minúcias de seu romance (das quais, afinal, faz-se a obra de arte realista, governada pela “vertigem da notação”,<sup>3</sup> como definiu Barthes) e desabafa as angústias a que o labor literário o submete. Paralelamente, vai forjando sua por vezes paradoxal concepção de arte. Perto de ser um misantropo completo, Flaubert ostenta – sim, porque parece fazê-lo com certo orgulho – seu desencanto diante de uma sociedade que percebe moralmente apodrecida. A leitura de suas cartas a Louise Colet revela um homem a um tempo salvo e martirizado pela literatura, sem cujo ingrato desafio estaria entregue ao niilismo e veria seus dias passarem em concerto uniforme. A seguir, transcrevo algumas das muitas passagens dessa correspondência que sugerem tais ponderações:

Ninguém mais do que eu tem o sentimento da miséria da vida. Eu não acredito em nada, nem em mim mesmo, o que é raro. Eu faço arte porque isto me diverte, mas não tenho nenhuma fé no belo, não mais do que no resto (FLAUBERT, 1993, p. 30).

(...) Você me fala de trabalho; sim, trabalhe, ame a Arte. De todas as mentiras, é ainda a menos mentirosa. Procure amá-la com um amor exclusivo, ardente, devotado. Assim ela não irá lhe falhar. Só a ideia é eterna e necessária (FLAUBERT, 1993, p. 31).

A noite de domingo me apanhou no meio de uma página que me custou o dia inteiro e que está longe de estar pronta. Vou deixá-la para lhe escrever, e aliás ela vai me ocupar até amanhã à noite; pois frequentemente eu passo várias horas a procurar uma palavra e como tenho muitas para procurar, podia ser que você tivesse que esperar ainda toda a próxima semana se eu fosse esperar até terminar. No entanto, há vários dias que a coisa não vai muito mal, salvo hoje, quando experimentei muita dificuldade. Se você soubesse tudo o que

<sup>2</sup> Sabe-se que Flaubert teve com a poeta Louise Colet (1810-1876) um tórrido caso, que durou aproximadamente seis anos, com um período de ruptura, entre 1849 e 1851, seguido de reconciliação e retomada da correspondência. Esta é também marcada por declarações apaixonadas, evocações de memórias de encontros amorosos e sugestões algo eróticas.

<sup>3</sup> “Vertigem da notação”: vocabulário utilizado por R. Barthes em “O efeito de real” (1971), ensaio no qual o crítico analisa o procedimento descritivo da estética realista, o fenômeno da verossimilhança e as origens da *ekphrasis* na literatura a serviço do “efeito de real”. Para tanto, Barthes tem como ponto de partida a literatura de Flaubert, mais especificamente ao eleger cenas memoráveis de descrição vertiginosa em *Madame Bovary*, como a do barômetro sobre o piano na sala de Mme. Aubain. (BARTHES, 1972, p. 40).

elimino e que joga fora nos meus manuscritos! Eu tenho cento e vinte páginas acabadas; eu escrevi pelo menos quinhentas. Sabe o que é que fiquei fazendo anteontem a tarde inteira? Olhando o campo através dos vidros coloridos; eu tinha necessidade disto para uma página de minha *Bovary* que, acredito, não será das piores (FLAUBERT, 1993, p. 71).

Eu não sou sociável, definitivamente. A visão de meus semelhantes me abate. Isto é bem exato e literal (FLAUBERT, 1993, p. 76).

Eu estou prestes a recopiar, corrigir e rasurar toda a primeira parte de *Bovary*. Os olhos me doem. Eu gostaria de ler com um só golpe de vista estas cento e cinquenta e oito páginas e captá-las em todos os seus detalhes com um só pensamento. (...) Que coisa desgraçada é a prosa! Não termina nunca; tem-se que refazer sempre (FLAUBERT, 1993, p. 77).

(...) Há seis ou oito dias eu faço correções, tenho os nervos irritados. Eu me apresso e seria necessário fazer isto lentamente. Descobrir em todas as frases palavras que devem ser mudadas, consonâncias que devem ser retiradas etc.! é um trabalho árido, longo e no fundo muito humilhante. É aí que ocorrem aquelas pequenas mortificações anteriores (FLAUBERT, 1993, p. 78).

(...) Reflete, reflete antes de escrever. *Tudo depende da concepção*. Este axioma do grande Goethe é o mais simples e o mais maravilhoso resumo de todas as obras de arte possíveis (FLAUBERT, 1993, p. 83, grifos do original).

Saltam nas cartas de Flaubert sentimentos recorrentes de inadequação e tédio, que, podemos dizer, somente encontraram alguma serventia quando canalizados para a criação. A *raison d'être* do escritor é mesmo a literatura, e escrever, para ele – como o foi para tantos –, é menos um imperativo metafísico que uma necessidade orgânica. Como sua correspondência nos dá a ver, Flaubert entrega-se à atividade literária com furor, e muitas vezes, a despeito de si mesmo. Esta, por sua vez, é apresentada como um ‘trabalho de formiga’, em flagrante contraste com a imagem olímpica da obra acabada. Nesta que é uma das etapas inevitáveis da criação literária, o escritor é um peão; menos que um arquiteto, menos que um engenheiro: cada palavra ou solução estilística – tarefa eminentemente braçal – é um tijolo. A obra literária é, pois, revelada como *processo*, culminância de esforços seriados, materializados em versões. Silviano Santiago concorda que as “anotações de leitura, rascunhos, borrões de palavras e frases, acréscimos, resumos, páginas abandonadas, versões negligenciadas etc. etc., todos esses textos fragmentados, nos colocam de imediato no terreno pedregoso em que se misturam lembrança, esquecimento e amnésia” (SANTIAGO, 2003, p. 15). Destaque-se ainda que, no método flaubertiano, o “homem pena” ainda “passa a limpo o produto das reescritas que acabou de fazer, antes de submeter esse próprio passar a limpo a um intenso trabalho de reescrita”. A “bela cópia” é, assim, ela mesma, rascunho. (LEBRAVE, 2003, p. 85).



Ficamos diante, pois, de uma dessacralização da obra de arte como *geração espontânea*, produto da mágica de um gênio. Este, congelado em uma estética que emerge em fins do século XVIII na Alemanha, na figura do poeta-profeta, vate, emissário, antena da raça – passa a ser entendido como sujeito que, movido por uma ideia, dispõe-se ao ânimo de desenvolvê-la numa fração contínua de tempo. Na história da literatura, não nos faltam exemplos de grandes ideias malogradas em seu desenvolvimento, não obstante terem sido produto de mentes ditas ‘geniais’, como parece ser o caso do romance *Quatro pessoas* (1938), de Mário de Andrade, que posteriormente merecerá comentário. No caso em tela – *Madame Bovary* –, ao contrário, o fôlego do trabalho ofusca o brilhantismo da ideia, que poderia ter permanecido apenas ‘um bom argumento’.

Mais uma vez evoco Santiago em “Com quantos paus se faz uma canoa” (2003) – texto em que se propõe a comentar a presença do avesso da obra literária, este ‘campo minado’, no interior dos arquivos –, quando o crítico indaga sobre o *gênio*. Após elencar os pontos de vista de titãs como Goethe, Stendhal e Valéry, sua hipótese encontra síntese na assertiva: “Ninguém manufatura uma canoa sem ‘um ininterrupto exercício’” (SANTIAGO, 2003, p. 17). Logo, sua compreensão da obra literária dá-se nos termos de uma associação equilibrada entre o sopro criativo e a disciplina do trabalho.

Tal conclusão faz recordar um texto crítico de Mário de Andrade (escritor de cuja correspondência será abordada mais detidamente a seguir), intitulado “Dona Flor”, publicada no *Diário de notícias* do Rio de Janeiro em 1940. Nele, o escritor declara ser o gênero epistolar “uma espécie de violão da literatura” (MORAES, 1997, p. 185). Com esta colocação, Mário – um epistológrafo compulsivo, cuja correspondência, além de vasta, é das mais ricas entre os acervos de escritores brasileiros – define a carta segundo sua nobre potencialidade de oferecer aos homens de letras um lugar em que podem exercitar suas habilidades, aperfeiçoar sua técnica e, sobretudo, refletir sobre o fazer literário. A imagem lúdica do instrumento musical, em cujo planger de cordas o escritor educa suas mãos e persegue o apuro estético, sugere uma situação de descontração, ensaio, preparação. Na concepção de Mário, a carta estaria ‘em segundo plano’, como um exercício que os iniciantes em letras deveriam praticar antes de se aventurarem no ‘piano’ da criação literária. Assim, o violão – brejeiro e popular – estaria para a carta, enquanto o piano – austero e erudito – para a literatura.

A carta, nesse sentido, além de proporcionar o contato com aquilo que, de certa forma, o autor convenientemente “esqueceu”, ou que não pôde comunicar a seu leitor no momento em que entregou a obra sob a forma de um produto comercializável (SANTIAGO, 2003, p. 15), serve também, ao escritor, como mais um terreno de exercício da escrita e do estilo, além do rascunho propriamente literário. Este “canteiro de obras” (MORAES, 2007a, p. 1), na feliz expressão de Marcos Antonio de Moraes, constitui, tradicionalmente, objeto da crítica genética, que se ocupa do processo de gestação da obra literária antes de encontrar sua forma madura. O interesse pelas ‘pegadas’ do caminho – que levam ao estabelecimento do chamado *prototexto* – passa a ser também da crítica biográfica quando os movimentos da criação se cruzam com o cotidiano e a relidade pessoal do escritor.

Dando seguimento à análise da correspondência entre Flaubert e Louise Colet, voltemos à temática do tédio na vida e na obra do escritor. Para isso, recorramos à citação de mais um excerto de carta de 26 de agosto de 1846:

É uma atenção doce a que tens de me mandar cada manhã o relato do dia anterior. Por mais uniforme que seja a tua vida sempre tens ao menos algo dela para me contar. Mas a minha é um lago, um charco estagnado que nada agita e onde nada surge. Cada dia se parece com a véspera. Posso dizer o que faria daqui a um mês, daqui a um ano. E encaro isto não só como sensato, mas como feliz. Assim quase nunca tenho algo a te contar. Não recebo nenhuma visita, não tenho em Rouen nenhum amigo. Nada de fora penetra em mim. Não há urso branco em seu pedaço de gelo no polo que viva em mais profundo esquecimento da terra. Minha natureza me leva desmesuradamente a isto, e em segundo lugar para chegar aí nisto coloquei Arte. Cavei minha toca e nela permaneço tendo o cuidado que nela se mantenha sempre a mesma temperatura. O que me ensinariam estes tão falados jornais que queres tanto me ver tomar de manhã com uma fatia de pão com manteiga e uma xícara de café com leite? O que me importa o que eles dizem? Sou pouco curioso pelas notícias, a política me entendia, o folhetim me envenena. Tudo isto me embrutece ou me irrita. (...) Sim, sinto um enjoo profundo pelo jornal, isto é, pelo passageiro, pelo que é importante hoje e pelo que não o será amanhã. (...)

E agora que já descarreguei meu coração, pois são várias vezes que voltamos a este assunto que não queres compreender, falemos de nós e beijemo-nos suavemente, longamente, nos dois lábios (FLAUBERT, 2013).

Aqui, Flaubert faz a crônica de sua existência, vazia de ação externa, assolada pelo tédio, o mal do sujeito moderno. Nada no cotidiano ordinário de seu tempo parece justificar a atenção do homem que, embora recluso (estado que, até certo ponto, saúda e acolhe voluntariamente), existe no mundo.

Coloca-se aquele que é um dos grandes arquétipos do homem que escreve: o ser de exceção, solitário e *blasé*, a “flor de estufa”,<sup>4</sup> que não encontra paridade e identidade com o meio que o cerca – para Flaubert, uma burguesia decadente, que ele denunciaria em sua literatura por meio de um fino libelo.

É o que se verifica em *Madame Bovary*. Obra capital sobre o tédio e a ociosidade, retrata a influência perniciosa das literaturas sentimentais sobre a mente pueril de uma mulher criada no campo, ‘injetada’ no cotidiano provinciano de uma cidadezinha que dificilmente satisfaria suas afetações. Ela anseia por romper as convenções sociais em que está emparedada e transportar-se para o “imenso país da felicidade e das paixões” (FLAUBERT, 1979, p. 48) que encontra em suas leituras. Porque escasseiam alternativas de vida interessante, ela entrega-se ao adultério – expediente que se revela absolutamente improfícuo (e ele seria completamente risível, não conduziria a um fim tão trágico). Cito agora dois trechos do romance em que se lê a problemática sobre a qual a personagem se constrói:

Assinou a *Corbeille*, jornal de senhoras, e o *Silfo dos Salões*. Devorava, sem perder uma palavra, todas as notícias das primeiras representações, das corridas e das sessões de gala, interessando-se pela estreia de uma cantora e pela abertura de uma casa de modas. Estava a par do último figurino, sabia o endereço dos melhores costureiros e quais os dias de passeio ou de ópera. Estudou, em Eugênio Sue, descrições de mobiliário; leu Balzac e George Sand, procurando satisfações imaginárias para os seus apetites pessoais. Até para a mesa levava o livro, do qual ia virando as folhas, enquanto Charles comia e conversava. (...)

Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos. Acaso não necessita o amor, como certas plantas, terreno preparado, temperatura especial? Os suspiros ao luar, os abraços prolongados, as lágrimas que correm pelas mãos que se abandonam, todas as fibras da carne e as lágrimas da ternura não se podiam separar, pois, do balcão dos grandes castelos cheios de ociosidade, dos toucadores de cortinas de seda e tapetes muito espessos, de jardineiras carregadas de flores, de um leito sobre um estrado, nem da cintilação das pedras preciosas e das agulhetas das librés (FLAUBERT, 1979, p. 47-48).

Vemos, pois, como o espírito que atravessa a vida do homem empírico – de tédio e inadequação, recusa da realidade, expresso no desejo de escapismo pela fantasia – transplanta-se em sua obra literária, nas motivações que o levam à escrita e nas

---

<sup>4</sup> Expressão de Fernando Pessoa – pela *persona* do semi-heterônimo Bernardo de Carvalho – no 103º fragmento da versão do *Livro do Desassossego*, p. 131, organizada por Richard Zenith (Cia. das Letras, 2004).

temáticas que favorece. Pode-se ainda afirmar que a peripécia romanesca passa a suplementar a ausência de ação na vida do homem Gustave, que respirava o que no momento o ocupava na escrita:

Ontem tive que me levantar antes das seis horas para andar até três léguas daqui, até o campo, ao enterro de Fauvel, este primo de minha mãe, do qual já lhe falei, que morreu na África. Eu engoli duas missas, uma na catedral de Rouen, depois outra lá em Pissy. Nesta manhã, fui a um comício agrícola, do qual voltei morto de fadiga e de tédio. Eu tinha necessidade de ver uma destas ineptas cerimônias rústicas para minha *Bovary*, na segunda parte. (...) (FLAUBERT, 1993, p. 76).

Por fim, por ocasião do compartilhamento do decurso da escrita do romance na correspondência entre Flaubert e Louise Colet, a estudiosa Brigitte Diaz afirma:

Contemporâneas da redação de *Madame Bovary*, as cartas de Flaubert à Louise Colet não serão percebidas como um “simple discurso de acompanhamento biográfico”, revelando incidentalmente os episódios da longa gestação da obra. Elas aparecerão, bem ao contrário, como um “documento” essencial sobre a gênese deste livro, um tipo de ‘laboratório do trabalho do escritor’ (...) e devemos participar *a posteriori* não somente da gênese, do amadurecimento, mas também da recepção da obra” (DIAZ, 2000, p. 49-50, trad. minha).<sup>5</sup>

Tal colocação põe ênfase, mais uma vez, na possibilidade, por meio da carta, de se estar em contato com o ‘diário de bordo’ de um escritor em aberta aventura pelas sendas da criação, bem como reitera a importância da cooperação intelectual entre os missivistas, em que Louise atuará, para Flaubert, como leitora privilegiada e primeira crítica. A carta mostra-se, assim, como o exercício de afinidades, para além de afetivas, intelectuais, em que os afins, em analogia espiritual, correspondem-se, conjugando os verbos *viver e escrever*.

A partir da leitura do trecho citado da correspondência de Flaubert, e em conformidade com o posicionamento de Diaz, a importância da presença da crônica da desinteressante vida do escritor, em suas cartas, não se limita à satisfação da curiosidade dos leitores comuns, ou ao delírio dos biografistas mais ferrenhos, sobre a biografia de um homem enrustido e ranzinza que escreveu uma obra-prima. Antes, tal importância está em como a experiência biográfica de Flaubert relaciona-se com aspectos que fazem

---

<sup>5</sup> “Contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary*, les lettres de Flaubert à Louise Colet ne sauraient être perçues comme un ‘simple discours d’accompagnement biographique’, révélant incidemment quelques épisodes de la longue gestation de l’ouvrage. Elles apparaissent bien au contraire comme un ‘document’ essentiel sur la genèse de ce livre, une sorte de ‘laboratoire de son travail’ (...) et nous font participer *a posteriori* non seulement à la genèse, à la maturation, mais aussi à la réception de l’oeuvre” (DIAZ, 2000, p. 49-50).

o espírito da obra *Madame Bovary*, o que apura a apreensão do mesmo, além de ampliar o impacto que produz nos leitores de tempos e gerações diversas. No outro gume da faca, o espírito da obra, por sua vez, retroalimenta a *grife autoral* – alvo do folclore e do culto *voyeur*, uma vez que aciona a fantasia sobre quem foi o homem *por trás da obra*, a mão que a escreveu e animou – e, por que não, o próprio escritor – homem de fato, cujas agruras e aleluias existenciais lhe são devolvidas pela obra, sublimadas ou potencializadas, mas sempre modificadas, de alguma forma e em algum grau. Esta é, na prática, a dinâmica da via de mão dupla a que aludi na abertura deste capítulo. Se fosse possível esquematizá-la, ela poderia ser visualizada como:

ESCRITOR → OBRA → AUTOR

OBRA → AUTOR → ESCRITOR

Simplificadamente, isso significa dizer que o *homem* comete a *obra*, que, por sua vez, conjura a existência de um *autor* e de uma assinatura; uma vez escrita, essa mesma *obra* reage, remetendo novamente a este *autor* celebrizado, que modifica o *homem que escreve* (escritor) e desperta o interesse em sua biografia/esfera privada, com o qual o ciclo recomeça.

### 1.3 Mário de Andrade: um homem cindido

Pra meu espírito mais vale lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima.

*Mário de Andrade em carta a Otávio Dias Leite*

És entre nós o único temperamento integralmente e harmoniosamente moderno. Todos nós outros somos mais ou menos adesistas; assimilamos o pensamento e a técnica moderna, e artistas que sobretudo somos, demos à nossa arte mais essa maneira de ser. Terias certamente falhado, se tivesses nascido na geração de Bilac. Creio firmemente que estás vivendo a época da tua alma.

*Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade*

Mário de Andrade, por seu turno, serviu-se como ninguém do ensejo epistolar para se ‘confessar’, comunicar seu apreço e admiração por aqueles a quem falava, atuar como crítico e formador de opinião, além de ampliar e fortalecer sua rede de relações. Salta aos olhos nessa correspondência, por detrás das motivações para a manutenção

dessas relações, o aspecto político da *philia*, do qual se ocupou Jacques Derrida, para quem esta vai além da ‘fraternidade’. Eneida Maria de Souza define-a, a propósito das relações epistolares de Mário, como um “pacto de cumplicidade marcado tanto pela amizade desinteressada e pelo elo amoroso quanto por uma ligação comprometida por interesses pessoais e políticos” (SOUZA, 1999, p. 194). Para a estudiosa, é imprescindível ter em vista o momento político e cultural então vivido no Brasil pela intelectualidade da qual Mário de Andrade era ponta de lança, situado entre as décadas de 1920 e 1940, quando era urgente discutir o projeto de nação encabeçado pela vanguarda, que pretendia contribuir para formar um caráter brasileiro e dar, à arte e à literatura brasileiras, feição própria. Mário, como baluarte dessa empresa, toma a peito a necessidade de modernizar de fato o Brasil, para assim inscrevê-lo no rol das nações civilizadas, e essa militância é firmemente praticada em sua correspondência, para ele, também um lugar de manifesto. Nesse sentido, Mário também encara como missão a orientação de jovens escritores dentro dos paradigmas estéticos que professava, o que se coloca como um dos grandes impulsos à troca de cartas.

Além disso, no que respeita o lugar dos chamados *homens de contemplação* na esfera pública, não é exagero afirmar que os escritores equilibram-se, como malabaristas, entre salvaguardar a liberdade da escrita e as dificuldades de sobrevivência em um país onde as alternativas de trabalho para os homens de letras, sobretudo para aqueles sem diplomação superior, minguavam. Eram poucos os que podiam ostentar o título de “homens sem profissão”, como Oswald de Andrade, que, tendo herdado vasta fortuna do pai, grande especulador urbano e vereador, pôde dedicar-se por inteiro à literatura e ao projeto vanguardista brasileiro de que foi protagonista. Os chamados “primos pobres”, protótipo encarnado, como nenhum outro, por Mário de Andrade, herdeiros de fortunas dilapidadas que conservaram de sua origem ilustre apenas o sobrenome, viam-se obrigados a exercer atividade remunerada no “mercado de trabalho intelectual” (MICELI, 1979, p. 118), em que seu rico capital cultural podia ser aproveitado: na vida acadêmica, no jornalismo ou no funcionalismo público. A cooptação dos segmentos da elite pensante pelas esferas do poder perpassa toda a história da intelectualidade brasileira na modernidade e tem exemplos proeminentes pelas décadas de 1930 e 1940: Carlos Drummond de Andrade é chefe de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação; Mário de Andrade dirige o Departamento de Cultura do Município de São Paulo e integra o Partido Democrático;

Graciliano Ramos, Erico Verissimo, Gilberto Freyre e Cecília Meireles escrevem para publicações governamentais durante o Estado Novo de Vargas; Otto Lara Rezende e Rubem Braga, para os grandes jornais do Rio de Janeiro.

Para obter uma ocupação remunerada e satisfazer a necessidade do ganha-pão, era, pois, indispensável travar e fortalecer relações dentro do segmento intelectual e além dele – também dentro do segmento político –, o que levou muitos homens de letras à burocratização ou a uma sempre incômoda proximidade com o aparelho do Estado. A esse respeito, a observação de Sérgio Miceli, citado por Santiago, é ainda importante: “Os intelectuais acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de ‘construção institucional’, em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia” (SANTIAGO, 1989, p. 166).

Tal proximidade, a que é difícil escapar, cria para o escritor a delicada problemática das concessões ideológicas: a aceitação de um cargo oficial pode significar trair convicções pessoais – entre políticas e morais – e, sobretudo, o desvirtuamento da tarefa do escritor, que assume um papel que não é o de escrever, portanto antinatural. Exemplo disso é o próprio Mário, ao aceitar a proposta do então prefeito de São Paulo, Fábio Prado, em 1935, para dirigir o recém-criado Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Para Silviano Santiago, o homem que já havia se “suicidado” na década de 1920 por praticar a chamada “arte de ação”, o faz mais uma vez (SANTIAGO, 1989, p. 171).

Nas cartas de Mário, pois, temos uma vista desse Brasil em construção à época – aspecto de fundamental importância na literatura marioandradina –, já que a ‘tese’, ou a necessidade de explicar e pensar o Brasil, é uma constante em sua escrita. Assim, ao se colocar no terreno franco da literatura – entendida como arte ficcional –, Mário não se destitui de um projeto. O compromisso, ou a busca por dar uma função útil para a manifestação artística, é evidentemente demasiado forte, mesmo quando o ficcionista entra em cena.

Para Mário de Andrade, a arte é social, combativa e participante por excelência, e fugir a essa responsabilidade põe em dúvida a dignidade, seriedade e moralidade do artista. Podemos lembrar de carta do escritor a Enrico Bianco, um então jovem pintor italiano que auxiliara Portinari na composição dos murais e painéis do Ministério da Educação e Saúde, no Rio. É uma exposição de Bianco em São Paulo, em 1942, que dá

a Mário a ocasião de uma inflamada preleção sobre o tema, em tom de ‘puxão de orelha’:

Ora, você me aparece com uma exposição só preocupada com problemas estéticos de arte. Isso provocou em mim, aliás em nós, o grupo dos que comigo nos interessamos pela sua arte, um grande desinteresse inicial e uma desilusão. Aliás esta confiança não vai sem alguma censura. Eu reconheço, posso reconhecer pessoalmente os direitos de sua mocidade e os vícios da sua formação. Mas me parece que não deixa de haver uma tal ou qual insensibilidade, em você não buscar apreender os ventos que sopram, ficar assim desrespeitosamente seccionado dos imensos crimes e sofrimentos humanos, fazendo uma arte de forma alguma reflete, nem que seja sem querer, o drama humano que você também está vivendo.

Veja bem, B.: eu não exijo que você faça arte de combate. E muito menos que vá pôr uma bomba debaixo de Hitler ou de quem você quiser. A bem dizer, não existe uma arte de combate. Mas si não existe uma “arte de combate”, toda arte é essencialmente combativa por definição. Pois que ela nunca foi um exclusivo problema de beleza; a beleza não é sinão o elemento transpositor de que a arte se serve pra funcionar dentro da vida humana coletiva. Eu não nego que existam exemplares e mesmo pequenas fases de arte (pequenas, note bem) que cuidam da realização exclusiva da beleza e da técnica estética, porém mesmo essas manifestações foram participantes, foram derrotistas, foram não-conformistas, foram anti-acadêmicas, foram sociais (ANDRADE, 1995, p. 11).

É imprescindível assinalar, a respeito da neófito arte *brasileira* – e pensemos em especial na literatura – que esta ainda reclama maturidade estética e, sobretudo, a consolidação de um caráter próprio, que só poderá nascer em uma situação de independência das pressões externas por explicar e pensar o Brasil, suas contradições e arestas. A bem da verdade, diante de um país tão jovem, inteiramente por fazer, que ainda claudicava na superação do estatuto colonial (e a modernidade é, ainda nos dias de hoje, um projeto longe da conclusão), como reivindicar uma literatura com clareza de seu papel, segura e livre?

Reforça tal compreensão o pensamento do Machado de Assis crítico, em seu memorável texto “Instinto de nacionalidade” (1873). Nele, o escritor denuncia a pouca prática de gêneros como filosofia, linguística, crítica histórica e alta política no Brasil, com, de outro lado, o farto cultivo do romance e da poesia lírica (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 136), uma assimetria possivelmente reveladora da escassez de lugares de reflexão no país a respeito de temas formadores da cultura, em que está incluído o próprio Brasil.<sup>6</sup> Assim, argumento que restava ao romance – estimado no Brasil como a

---

<sup>6</sup> Vale também ressaltar, aqui, que as chamadas disciplinas científicas ainda não possuíam, à época referida, limites tão nítidos. Academicamente, os saberes estavam mais intercambiados entre si e



forma literária por excelência, ou a própria literatura – a tarefa de meditar sobre o país, refletir a respeito de sua formação histórica, conjecturar os rumos futuros, além de apontar as feridas da sociedade.

Para Silviano Santiago, a necessidade de pensar o Brasil, de formar a identidade nacional e corrigir a realidade estorva a liberdade literária:

O escritor dos anos 1930, ao menosprezar os argumentos da interpretação modernista como sendo orientados pelo *éthos* cultural e ao fazer intervir a análise marxista na compreensão do processo histórico brasileiro, necessariamente pequena e tardia da imensa História da humanidade – o escritor dos anos 1930, repito, volta ao caminho trilhado por uma política universalista radical, agora culturalmente centrada no materialismo histórico. A essa análise recorre ele tanto para a avaliação do passado nacional, quanto para avançar um ideário utópico que deve pôr fim à injustiça econômica e social no país e no mundo. A produção artística deixa de ser fermento inaugural do multiculturalismo, a serviço da especulação política e da subversão estética, e passa a vir atrelada à crítica da estrutura econômica da sociedade (na época inspirada pelo realismo, soprado de todos os lados da América Latina pelos congressos de literatura de inspiração soviética). *Ao se impor como teleológica*, a estética de fundamento marxista reprime a imaginação do escritor e, ao mesmo tempo, aguça e redireciona radicalmente o seu olhar para o espetáculo miserável da realidade brasileira (...). Afirma Antonio Candido que, na literatura dos anos 1930, “é marcante a preponderância do problema sobre o personagem” (SANTIAGO, 2004, p. 30-31. grifos meus).

A recusa por dar as costas à realidade – prender-se às questiúnculas do estilo e da forma artística – está expressa em projetos como *Macunaíma* e *Quatro pessoas*, exemplares do hábito da tese. A respeito deles, Mário fez muitas alusões em sua correspondência pessoal, por vezes, mal contendo seu entusiasmo diante dos ‘filhos’ em gestação. É onde a leitura póstuma de suas cartas é de grande valia para estimarmos o que pode ter sido seu percurso criativo nas duas obras, dilatarmos nossas concepções – como receptores – e, algumas vezes, repensá-las frente aos horizontes de interpretação disponíveis. Seremos participados do contexto histórico, político, cultural e literário em que foram produzidas, dos ‘gatilhos’ que levaram à sua escrita e dos propósitos do escritor para as mesmas – a partir do estudo de sua correspondência pessoal –, ademais, reacende o interesse pela literatura de Mário de Andrade.

Embora esta afirmação possa gerar alguma surpresa, a expressão do escritor em Mário – e escritor somente, dando repouso às inúmeras outras facetas deste “intelectual total” (MICELI, 1979, p. 25) – ainda hoje tem pouco espaço em relação às outras.

---

influenciavam-se mutuamente. As ‘incumbências’ de uma ou outra disciplina, desse modo, ainda se confundem.

Trata-se, consideravelmente em maior escala, do formador do pensamento moderno no Brasil, do múltiplo intelectual Mário de Andrade – crítico literário, ensaísta, cronista, pesquisador, folclorista, musicólogo, professor e autoridade estética entre seus contemporâneos – do que de sua obra propriamente literária. A dispersão de Mário em muitos domínios e atividades parece dispersar também a crítica póstuma que vem abordá-lo.

É em primeiro lugar pela obra literária que se abordam, por exemplo, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, dois dos mais proeminentes interlocutores epistolares de Mário, e em cuja galeria este certamente gostaria de ver-se inscrito. Mário, precisamente por ter acumulado tantas funções e ambições – em cujo centro está a formação do Brasil moderno –, sacrificou muito de sua atenção sobre sua obra *literária*, fato que parece ter moldado o enfoque que até hoje normalmente recebe. Conclui-se, com base nisso, que a obra *literária* de Mário de Andrade ainda reclama ser lida, o que não pretende sugerir sua desvinculação do momento histórico em que foi produzida, mas que seja encarada como fonte de interesse por si mesma.

Passemos à análise das duas referidas obras de Mário – a primeira, certamente a mais apreciada e emblemática, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) – e a segunda, pouco conhecida – *Quatro pessoas* (1938) –, que revelam uma ficção marioandradiana tímida, isto é, não desobrigada da necessidade de ‘provar uma tese’, levanta um voo que se poderia dizer ‘rasante’, a despeito do esforço de um aplicado Mário.

No caso de *Macunaíma*, guardada sua importância para a literatura brasileira (pela sintonia com a renovação estética empreendida pelas vanguardas e a serviço da consolidação do estatuto da modernidade no Brasil a partir de uma tomada de consciência da ausência de um caráter na cultura e no homem brasileiro, representada no personagem Macunaíma), vê-se que o livro não existe como ficção independente – ou “caso inventado”, nas palavras de Mário. Assim, dificilmente pode ser lido de forma descontextualizada, sem evocar os muito particulares caminhos da formação histórica, social e cultural do Brasil. No processo de composição, Mário procedeu de modo a criar uma mistura de elementos culturais tipicamente brasileiros, ou seja, ligados às muitas e diversas tradições populares que povoam o celeiro cultural brasileiro, as quais ficaram silenciadas sob as tradições do homem branco. Para lograr o que pretendia com a obra,

Mário se serve das inúmeras viagens que fez pelo Brasil, conforme o projeto modernista de desvendá-lo.

Em carta de 1 de março de 1927 a Luís da Câmara Cascudo, o escritor assim explica o empreendimento:

Não sei se te contei ou não mas em dezembro estive na fazenda dum tio e...escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se *Macunaíma*. É um herói taulipangue bastante cômico. (...) Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caráter quase sempre lendário porém como lenda de índio e negro. O livro quase que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção. (...) Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraçar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotizar pro resto do Brasil (ANDRADE, 2010a, p. 123).

Trata-se, como definiu o próprio Mário, de uma coletânea de lendas e costumes brasileiros, o que dá a estrutura de uma rapsódia, e não de um romance, como ainda hoje é erroneamente referido. A escolha de tal gênero, ao lado da intenção confessa em sublinhar um aspecto brasileiro, significativamente revela um voltar-se da obra para fora, em que a invenção literária – embora naturalmente ela não possa ser negada, já que existe uma manipulação criativa na maneira como os traços culturais são arranjados – parece não ser a tônica, nem mesmo a prioridade. Do ponto de vista da criação, *Macunaíma* é exemplar da obra comprometida com a representação – e demonstração, de forma satirizada – da realidade, caso interessante do excesso de projeto, do vezo de explicar e teorizar a realidade, sem afirmação da independência criativa da literatura em mergulhar em seu próprio mundo – e buscar outros.

*Quatro pessoas*, por sua vez, é um romance – ou, a bem dizer, um projeto de romance – bastante sugestivo da dificuldade de levar a bom termo a intenção de produzir uma verdadeira obra de ficção. Em 1938, Mário pede demissão da chefia do Departamento de Cultura de São Paulo e se muda para o Rio de Janeiro, onde assume o cargo de professor na Universidade do Distrito Federal. É quando dá início à escrita do livro – proposta de “estudar por meio de dois amigos íntimos a doutrina de Maraño<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Gregório Maraño y Posadillo (1887-1960) foi um médico, cientista, historiador, filósofo e escritor espanhol que estudou largamente as teorias psicosssexuais de Freud (BIOGRAFIAS Y VIDAS, 2013).

sobre ser o verdadeiro macho o que se fixa em amar uma fêmea só” (ANDRADE, 1985, p. 35). O texto, que se constrói em torno de quatro personagens – dois casais –, nasce como um projeto de uma espécie de romance psicológico, no aparente intento de usar o fluxo de consciência como procedimento romanescos, ou mesmo de criar uma narrativa com um narrador em onisciência que ‘não fosse o próprio Mário’. O resultado, como se pode verificar à medida que progredimos na leitura do texto, é um meio do caminho entre os dois processos: a análise psicológica não consegue abandonar a superfície; as personagens não têm voz, o que fica evidente na carência de diálogos; o narrador onisciente não se decide entre ficar ou abandonar o texto e não é uma instância textual, mas parece ser o próprio mal disfarçado Mário de Andrade a falar, com o brasileirismo linguístico por que se celebrizou, presente tanto nos textos literários quanto em sua correspondência. É provável que o próprio Mário estivesse ciente de tais problemas, já que abandonou a escrita do romance em 1943. Nas passagens do romance transcritas a seguir, é possível ter uma amostra da pouca expressão nas falas das personagens, um dos problemas mencionados:<sup>8</sup>

Deixou os braços desalentado, num gesto de juvenildade graciosa, vagamente feminina. Abaixou o rosto para o lado, num desamparo infeliz, um daqueles seus gestos instintivos, sem nenhum cálculo, (...) Confessou:  
— Eu gosto muito dela, sim... (...)

— Maria, o que ‘ocê tem! você está cansada, não!...e segurou-a pelos braços lhe soerguendo um bocado o busto, que ela largara sobre as ancas, acentuando ainda mais a sua incorreção de mulher um bocado baixa (ANDRADE, 1985, p. 78 e 80).

Pela leitura da correspondência de Mário, é possível acompanhar seu progresso na escrita do romance, até o esmorecimento total do projeto. O escritor partilha, em especial com Oneyda Alvarenga, informações sobre a obra inconclusa, quando do sopro inicial de sua criação. Em carta de 19 de março de 1939, Mário diz estar “com um romance engatilhado faz duas semanas” e mostra-se ansioso por levá-lo a cabo, sem, contudo, encontrar tempo para fazê-lo. Vejamos:

---

Autor de *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda* (1940), Marañón sustenta, a propósito da sexualidade masculina, que “o homem normal, viril, é aquele que resolve sua sexualidade em um só amor, uma só mulher”. Aquele que não se acomoda à monogamia, portanto, está, como Don Juan em busca de sua própria definição (ALMEIDA, 1985, p. 13). Tal tese encontra-se, à época da escrita do romance, muitíssimo em voga.

<sup>8</sup> Para uma melhor perspectiva das ressalvas feitas ao romance de Mário, ver a edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida (1985), na qual consta, além do romance anotado, o projeto ou esquema original de Mário de Andrade para a obra.

Oneida, recebi hoje o embrulho das conferências e a nova carta. Já tinha recebido a outra, sim, mas ficara até agora sem resposta por causa do trabalho. Hoje mesmo passei estudando a tese do (...) pro concurso de Folclore que principia amanhã e de que sou um dos examinadores. (...) Acabei ontem uma das minhas reformas pedidas pelo Capanema, mas não irei descansar. Dia 10 próximo principiam as aulas da Universidade e confesso que é com melancolia que vejo se aproximar essa caceteação. (...) Depois agora tenho muito mais trabalho, com pelo menos dois artigos a escrever por semana, e um deles de crítica literária, pro *Diário de Notícias*, o que me obriga e ler muito. A vida continua encarcerada, como se vê, mas com uma leve esperança de melhorar financeiramente, pois estou em véspera de pagar minhas dívidas, com que venho há quase um ano me esgrimindo. Como é pau dever!

(...) estou com um romance engatilhado faz duas semanas e não acho jeito de o principiar, tal o trabalho. E me parece pena porque gosto dele. Mas quem jamais não achou lindo o filho que vai nascer! E é só. Pretendia escrever só de um lado do papel, pois estou aproveitando esta noite e a guarda dominical do Senhor pra dar conta de uma coluna de cartas (...) (ALVARENGA, 1983, p. 182-183).

O trecho dá a ver a realidade de um Mário polímato, em alguma medida obrigado a sê-lo pela necessidade do “arame” para viver, mas também escolhendo de bom grado (e com algum inconfessado prazer, embora diga o contrário) o desempenho de funções diversas, por meio das quais lhe foi possível colocar em exercício uma versatilidade que, ao que tudo indica, ser-lhe-ia difícil de conter. É o retrato do intelectual modernista, que nos relembra da “urgência em realizar o balanço do projeto estético e político do Modernismo, a par de evidentes contradições assumidas pelo intelectual, dividido entre um projeto coletivo de cultura e o individualismo artístico” (SOUZA, 1999, p. 193), aspecto flagrante na carta referida. Nela, Mário menciona ter terminado “as reformas pedidas pelo Capanema”, numa referência ao pedido que lhe fez o então ministro da Educação e da Saúde, Gustavo Capanema, em 1936, para que elaborasse um anteprojeto de lei para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. Mário, naturalmente, não foi o único a tomar parte na esfera política. Outros intelectuais como Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos e Rodrigo Mello Franco Andrade colaboraram como consultores, formuladores ou defensores de propostas educativas de programas do governo. Entre esses nomes, destaca-se ainda o de Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete de Capanema durante todo o período de sua gestão (1934-1945).

O insucesso do romance pode estar ligado, portanto, entre outras coisas, com a dificuldade do escritor – em virtude do sem número de atividades que acumulava – de encontrar disponibilidade de tempo para imersão de que a escrita do texto romanesco necessita (veja-se o exemplo de Flaubert). Esse desejo – o de escrever um romance, ou

coisa que o valha, aparentemente, não era exclusivo de Mário. Outros poetas, como Manuel Bandeira, também o manifestaram. A atração dos modernos para a prosa, de maneira geral, pode ter-se dado em virtude do desejo de desconstruir o monólito sagrado em que a poesia havia sido convertida, para que a comunicabilidade e a maleabilidade da língua pudessem ser resgatadas. O afã modernista por devolver à língua portuguesa o seu brasileirismo, a brejeirice e a espontaneidade e pela destituição do tema poético nobre, o aproxima do prosaísmo, da fluidez e naturalidade características da forma prosaica. Esta, por sua vez, guarda uma relação direta com o discurso, a oralidade, a fala corredia, atravessada por erros e descontinuidades.

Para Mário, a gestão do tempo, pois, parece ser a diferença essencial entre a produção de poesia e da prosa romanesca. A arte poética acontece normalmente de forma amiudada – poema a poema –, espaçada, e em função dos “estados poéticos”, isto é, momentos de epifania ou de impregnação de uma experiência:

Se me perguntassem como, quando surge a poesia em mim, eu teria que responder que de qualquer maneira. Só de uma maneira não: jamais decidi que ia escrever uma poesia agora ou depois do jantar (...) já fiz poemas andando na rua, a pé, andando de bonde, de trem, de automóvel (...). A maioria dos meus poemas é “de memória” provocados por experiências já passadas (...). Mas também já fiz muito poema em que o estado-de-poesia se dava durante a experiência (...). Às vezes entre a primeira e a versão definitiva são mais dois poemas irmãos que o mesmo poema. (...) Eu tenho estados poéticos, da maioria dos quais não sou responsável (ANDRADE, 2010b, p. 185).

Também o próprio conto, ao lado de outras formas curtas em prosa, como a crônica e o ensaio, com maior frequência, depende apenas de um momento, o que torna seu eventual descarte menos ‘grave’. Já o romance exige uma continuidade de tempo maior, e o ideal é que os intervalos em sua confecção não sejam longos; do contrário, perde-se o fio da meada, e a cadência do texto pode ser comprometida. No trecho citado a seguir, Mário de Andrade medita sobre o tema, a propósito da progressão de *Quatro pessoas*, e corrobora essa visão:

Oneida

Estou com preguiça de escrever à máquina mais hoje. Bati máquina o dia inteiro e avancei inesperadamente doze páginas no meu romance que não há meios de avançar, tempo não chega. Estou apenas na p. 27, tipo ofício, datilografado, isto é, pra aí umas 50 páginas de impressão. Acabei o I capítulo. Não sei se estará bom, é uma coisa louca, uma análise psicológica feroz. Duvido que alguém aguente e, o pior, duvido que seja qualquer coisa de bom. Mas é desses livros que o melhor, se acabar, é não pedir a opinião de ninguém, ou publicar ou destruir, mas por conta própria, sem me garantir de

ninguém. Estou numa inquietação horrível, e isso ainda maltrata mais o avanço do livro, porque quando penso em escrever me sinto sem força, *sem coragem pra perder tempo com uma possível borracheira longa. Um poema, até um conto, ainda a gente não se inquieta de escrever e jogar fora, mas um romance inteirinho, é horrível, minha amiga* (ALVARENGA, 1983, p. 191, grifos meus).

Num primeiro momento, a ingenuidade nos leva a crer ter escapado a Mário a clarividência sobre suas limitações como ficcionista, e essa passa a ser, para nós, a sua ‘pequena tragédia’. Entretanto, trechos como o transcrito a seguir, extraído da crônica “Começo de crítica”, publicada na coluna “Vida literária”, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 5 de março de 1939, contrariam nossas expectativas, ao mostrar um Mário duramente lúcido:

É certo que, como já acentuaram amigos meus e críticos, a parte da ficção da minha obra se prejudicou bastante pelos utilitarismos em que voluntariamente a escravizei, as teses que pretendi provar, os problemas que repus na ordem do dia. Às vezes, nos momentos de fraqueza ou vaidade, me umedece por causa disso um certo limo de melancolia, mas logo retomo a ordem que me enrija o espírito e o prejuízo não dói mais. Tenho muito consciente conhecimento das minhas forças para saber que não me condena à glória nenhuma espécie de fatalidade. Por mais livre que fosse a minha ficção, jamais ela alcançaria as alturas de um Murilo Mendes, de um Manuel Bandeira, de um Lins do Rego, Raquel de Queirós ou Amando Fontes (...). Nem sequer uma longa paciência me faria alcançar as alturas desses e outros grandes. Mas em compensação tenho a forte alegria de reconhecer que meus livros de ficção tiveram sempre o efeito que lhes dei por destino. Só me decepcionaram um bocado certos virtuosismos de má morte, como o romance do “Rola Moça”, o “Acalanto do seringueiro” e poucos mais, obras de sentimentalismo fácil que uma honestidade mais atenta não me permitiria publicar. (...)

Outra obra que me deu desgostos foi o *Macunaíma*. Sinto que tive nas mãos o material de uma obra-prima e o estraguei. Fazendo obra sistematicamente de experimentação, jurei no princípio de minha vida literária jamais não me queixar das incompreensões alheias. Acho ridículos os incompreendidos. Mas, por uma só vez, me seja permitido afirmar que esse livro foi, no geral, apreciado por uma feridora incompreensão. Embora graciosa porém não complacentemente tratado, *Macunaíma* é uma sátira irritada, por muitas vezes feroz. Mas brasileiro não compreende sátira, em vez, acha engraçado (ANDRADE, 1993, p. 12).

O texto, que inaugura a contribuição de Mário de Andrade para o *Diário de Notícias* carioca, em 1939, na coluna até então ocupada pelo escritor mineiro Rosário Fusco, tem sabor de antecipado epitáfio. Nele, Mário passa a limpo episódios incômodos, dignos de esclarecimento, em sua trajetória literária e pessoal, como sua adesão ao Partido Democrático (segundo Mário, ocorrida mais por pressão dos amigos que por vontade espontânea) e divaga sobre temas como Deus e a importância das obras de arte para a existência humana.

O que nos interessa de perto e merece comentário na crônica, no entanto, como já referido, diz respeito à sua autocrítica como escritor de literatura, sobretudo como ficcionista. A consciência demonstrada por Mário sobre seu cacoete de produzir pensamento e fazer tese, tendo o texto literário como pretexto, chega a ser desconcertante.<sup>9</sup> Ele destaca *Macunaíma* como uma de suas experiências literárias mais frustrantes, já que a recepção da obra foi, segundo ele, marcada pela incompreensão. Deliberadamente um trabalho de experimentação, *Macunaíma* pretendeu satirizar a falta de ‘caráter’, isto é, de identidade da nação brasileira, constituindo-se um autêntico exemplar da ‘obra de tese’. Para Mário, o ‘recado’, contudo, perdeu-se nas entrelinhas.

Não se pode deixar de anotar, ainda, o espanto que Mário causa em seu leitor, sobretudo póstumo, ao afirmar a inferioridade de sua ficção – ainda que ela tivesse gozado da liberdade necessária para seu desenvolvimento – em relação a nomes como Murilo Mendes, José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Se pura retórica – *captatio benevolentiae* para angariar a simpatia do leitor – de um Mário sedutor, ainda assim, estamos diante de um dado, que, recolhido em um dos textos de sua obra como cronista, dá força à hipótese que vem sendo explorada nesta seção.

A associação entre a leitura do texto epistolar de Mário e de outros paratextos – como a crônica citada – fertiliza sensivelmente a simulação da personalidade do escritor pelo crítico biográfico. Entendamos a crônica como paratexto, nessa circunstância, já que, sobretudo quando praticada no espaço periodístico por escritores já consagrados, ela é tanto mais fluida e permissiva, admitindo-se ser atravessada por elementos da autobiografia do escritor. Muitas vezes, uma divagação concernente a aspectos de sua obra ou trajetória literária, que o ocupam no presente ou se referem a um passado, é propriamente o tema em discussão no interior do texto, como é o caso da já citada crônica.

Fica visto, sobretudo, de que forma a leitura da correspondência pessoal e de outros dos paratextos de Mário de Andrade pode despertar o interesse por recantos pouco explorados de sua obra literária – a que serve de exemplo o falhado *Quatro*

---

<sup>9</sup> Sobre os prejuízos dessa preocupação sistemática e excessiva, que naturalmente se justifica dentro da contingência histórica e cultural em que se insere Mário de Andrade, o escritor Isaac Bashevis Singer sintetiza: “A busca da mensagem fez muitos escritores esquecerem que contar histórias é a *raison d’être* da prosa artística” (SINGER, 2004, p. 16).



*pessoas* –, e, quando explorados, ainda passíveis de revisão, como no caso de *Macunaíma*.

Finalmente, as hipóteses discutidas nas duas seções anteriores (1.2 e 1.3) – possíveis iluminações sobre os produtos literários dos escritores analisados – são pequenas amostras da rica contribuição que o estudo das correspondências pessoais dos escritores pode oferecer à crítica literária contemporânea, esteja ela conscientemente interessada na biografia ou não.

#### 1.4 A relação autor-personagem

Proponho agora a ampliação do espectro de nossa análise à luz de uma compreensão advinda dos estudos psicanalíticos sobre a interpenetração entre escritor e obra literária. Esse é um horizonte interpretativo bastante fecundo para a leitura do produto literário – embora seu aparelho teórico ainda seja proporcionalmente pouco empregado nas pesquisas –, se entendermos que o “estilo é a marca do sujeito no discurso” (COMPAGNON, 2001, p. 165-194). A profundidade da implicação deste sujeito em sua escrita, na maioria das vezes, é por ele mesmo ignorada, de modo que o ponto de vista da psicanálise oferece caminhos para o rastreamento dos *biografemas* que escapam àquele que toma a pena.

##### 1.4.1 A escrita que mata

Onde há perigo, ali também cresce o que salva.

*Hölderlin*

Passada a fase da “psicanálise selvagem” do texto literário, quando se colocavam os personagens no divã, cada vez mais se buscam os meandros da linguagem, as bordas da escrita, naquilo que irrompe do inconsciente e diz dele e de seu funcionamento.

*Ruth Silviano Brandão*

Retomando o objeto até então sob exame – a presença do teor biográfico-memorialista na epistolografia de Gustave Flaubert e de Mário de Andrade como substrato para estudos críticos de viés biográfico –, apresento o ponto de vista de Sérgio Scotti sobre a *escrita de si*, por ele concebida não só como referente aos textos da intimidade, ou nos quais fala um eu confesso, mas como o próprio fenômeno da escrita

literária, em que o sujeito *se escreve* e *se inscreve* e que constitui o veículo de sua afirmação como ser vivente (para além de autor):

Creio que a “escrita de si” pode ser entendida tanto no sentido de que a escrita, ela mesma, participa do processo de constituição do sujeito, quanto no processo de escrita, o sujeito, ele mesmo, se revela. (...) A escrita de si, nesta acepção, indica que o si mesmo não encontra outra realização senão na escrita mesma e até mesmo para além da condição de autor” (SCOTTI, 2010, p. 2 e 6).

Tal compreensão se delinea no bojo da tese defendida por Scotti em “O estilo como escrita de si e o objeto *a* em Flaubert” (2010), estudo em que especula sobre a imbricação entre o autor Flaubert e a personagem de Emma Bovary. Parte, assim, da bombástica e controvertida máxima proferida pelo escritor em defesa própria à acusação de “ofensa à moral pública e à religião” com a publicação de *Madame Bovary*: “Emma Bovary sou eu, por mim mesmo.” Mais do que o veredicto sobre o significado *real* dessa afirmação e uma garantia daquilo que ela subsidia concluir sobre a natureza da criação literária de Flaubert e de sua relação com sua mais discutida personagem – uma representação dele mesmo? –, Scotti elenca as possibilidades de interpretação que se colocam imediatamente à leitura da frase:

“Emma Bovary sou eu, por mim mesmo”. Tal afirmação pode ser considerada como uma forma de defesa, no contexto do processo por ofensa à moral pública e à religião que foi movido contra ele e seu editor, mas, por outro lado, pode ser entendida também como a afirmação de uma autoria. Mais do que isso, tal afirmação poderia ser entendida ao pé da letra e que Gustave Flaubert era, efetivamente, ele mesmo, Madame Bovary. O que nos remete a uma identificação absoluta e radical entre o escritor e a personagem (...) Pelo que sabemos dos dados biográficos de Flaubert, ele não se confundia com sua personagem. O que aponta para a possibilidade de que o sentido mais provável fosse o de que *Madame Bovary* fosse tão somente um produto imaginário da criação literária de seu autor (...) (SCOTTI, 2010, p. 2).

As hipóteses apresentadas, provocadas por Scotti, são, obviamente, sofismas, que nos conduzem propositadamente ao erro da já comentada polarização crítica: de um lado, estabelecer-se a coincidência perfeita entre autor e personagem, este, um ventríloquo daquele; de outro, negar qualquer vinculação entre eles, a partir da constatação, embasada pelos dados disponíveis sobre a biografia do autor, de que sua personagem não é, naquilo pelo que aquele se faz primeiro reconhecer, seu arremedo.

A postura adequada do crítico – à qual Scotti, em seu texto, faz apologia quando pensa a escrita literária como a escrita de si – é aceitar a articulação entre texto e

extratexto – percebendo os laivos bovarianos na existência biográfica de Flaubert e a importância vital da escrita para sua afirmação como ser no mundo, sem, entretanto, ignorar o enigmático fenômeno da criação artística, impossível de ser circunscrito aos limites estreitos da mera experiência do indivíduo mortal que escreve.

Sobre a continuidade da substância humana do escritor em sua obra, reverberam alguns trechos da correspondência do escritor, novamente com Louise Colet:

(...) Ainda tenho bastante coração para alimentar todas minhas obras. Não, eu não tenho saudade de minha juventude. Eu me entediava atrozmente! Sonhava com o suicídio. Devorava-me com todas as espécies possíveis de melancolia. Minha doença de nervos me fez bem; transportou tudo para o elemento físico e me deixou com a cabeça mais fria e me fez conhecer depois curiosos fenômenos psicológicos dos quais ninguém tem ideia, ou melhor, que ninguém sentiu. Eu me vingarei, utilizando um livro (o tal romance metafísico, com suas aparições, de que já lhe falei).<sup>10</sup> Mas como se trata de um tema que *me dá medo*, em termos de saúde, é preciso esperar que eu fique bem longe dessas impressões para poder retê-las facticiamente, idealmente e, portanto, sem perigo para mim e para a obra! (FLAUBERT, 1993, p. 104).

Nessa passagem, a obra é apresentada segundo sua *faceta terapêutica*, que possibilita ao sujeito uma espécie de ‘desforra’, por meio da potência transfiguradora da escrita, sobre o trauma existencial da moléstia de nervos<sup>11</sup> que o maltratou. Tão grande é a impressão dessa vivência em Flaubert, porém, que este sustenta a necessidade do distanciamento temporal dela para que lhe fosse possível manipulá-la ficcionalmente, de modo que ele e obra estivessem a salvo de seus efeitos nocivos: para Flaubert, no que diz respeito à sua sanidade mental, e para a obra, à sua consistência ficcional.

Num primeiro momento, podemos entender o *livro*<sup>12</sup> dentro do campo semântico do ‘livrar-se’, do poder ‘exorcista’ da obra de arte – conceituado por Freud como “sublimação”, isto é, a canalização de uma energia psíquica advinda dos impulsos inferiores (entre elas, a sexual) do ser para outros veículos de expressão. A tarefa da sublimação, assim, consistiria “em reorientar os objetivos pulsionais, de maneira que eludam a frustração do mundo externo” (FREUD, 1996, p. 87), e cada um deve

<sup>10</sup> Alusão ao projeto *La Spirale*, romance metafísico não concretizado, assim resumido a Louise Colet em 27 de dezembro de 1852: “(...) um homem, à força de pensar, chega a ter alucinações, ao fim das quais o fantasma de um amigo seu lhe aparece como se fosse uma espécie de conclusão (ideal, absoluta) de certas premissas (mundanas, tangíveis) (...)” (FLAUBERT, 1993, p. 93).

<sup>11</sup> Em 1844, Flaubert é diagnosticado com “histeria-epilética” durante uma viagem à Pont-l’Evêque com o irmão, Achille. Nas crises, o escritor chegava a sofrer de alucinações e perdas de consciência. Após severo tratamento, obtém melhora. A enfermidade nervosa só voltaria a atormentá-lo no fim da vida.

<sup>12</sup> Aqui referido de forma ampla, mas, na carta citada, aludido como o projeto não concretizado de Flaubert *La Spirale*.

encontrar a sua própria forma de empreendê-la, seja através de atividades artísticas, religiosas, políticas etc.: “todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo” (FREUD, 1996, p. 91).

Contudo, o medo reverencial expresso por Flaubert em relação às consequências desastrosas de uma exploração literária imprudente do mal que o afetava permite ver o livro também como o ‘implicar-se’, ou a maldição. O *livro*, assim, converte-se num símbolo da “escrevivência”<sup>13</sup> – ou biografema.

Essa constatação do escritor – a de que a escrita tem não só o poder de depurar como também de (re)contaminar – remete a uma outra passagem de sua correspondência com Colet ainda do período de criação de *Bovary*:

(...) Este livro [*Madame Bovary*], no ponto em que estou, me tortura de tal modo (e se eu achasse uma palavra mais forte, eu a empregaria) que eu fico às vezes doente *fisicamente*. Há três semanas que tenho com frequência dores de fazer desmaiar. De outras vezes, são opressões, ou melhor, vontade de vomitar na mesa. Tudo me desgosta. Acho que hoje me teria enforcado com delícia, se o orgulho não me tivesse impedido. É certo que às vezes sou tentado a mandar tudo se foder, e a *Bovary* em primeiro lugar. Que santa ideia maldita eu tive em apanhar um tema semelhante! Ah! Eu bem que os conheci, os *pavores* da Arte! (FLAUBERT, 1993, p. 128).

Vemos, mais uma vez, e agora com maior força, como a criação artística devolve o autor, para sua vida comezinha, totalmente alterado, em estado de perturbação emocional e física que, ao que parece, culminaria sem dificuldades na experiência radical do autoextermínio. Freud adverte, relativo à promessa de salvação pela escrita, pela qual o artista ‘escapa’ temporariamente, que “o método não proporciona uma proteção completa contra o sofrimento. Não cria uma armadura impenetrável contra as investidas do destino e, habitualmente, falha quando a fonte de sofrimento é o próprio corpo da pessoa” (FREUD, 1996, p. 87). Desse modo, “a suave narcose a que a arte nos induz não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões, das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real” (FREUD, 1996, p. 88).

A propósito de uma ampliação da teoria freudiana sobre a sublimação através da criação artística, a estudiosa e professora de psicologia Ana Cecília Carvalho<sup>14</sup> chama a

<sup>13</sup> A expressão foi cunhada pela escritora mineira Conceição Evaristo para referir-se ao entrelaçamento entre a vivência e escrita.

<sup>14</sup> O trabalho de Carvalho funda-se em um estudo da relação entre as experiências do suicídio e da escrita literária de autoras como Sylvia Plath, Ana Cristina Cesar e Florbela Espanca. Primeiro apresentado como

atenção para a potência intoxicante, quando não mortífera, da escrita literária, em que lutam “forças construtivas e destrutivas”, que encaminham, muitas vezes, para “uma situação na qual se presente uma espécie de ‘toxidez’ na escrita, aspecto que aponta para a perda da função defensiva da escrita” (CARVALHO, 1999, p. 25).

Revela-se, assim, pelo contato com o texto epistolar, iluminado pela ótica psicanalítica, mais uma dimensão dessa escrita, que, até então, significava apenas cura e redenção. Ela é, também, moléstia e danação. No caso de Flaubert, o flerte perene com o autoaniquilamento não leva à consumação do ato, mas é capaz de minar o escritor pouco a pouco e frequentemente se agudiza durante os períodos mais intensos de escrita, como vemos nas passagens citadas de sua correspondência.

A mesma escrita que pode, então, operar a cura, pela possibilidade de “dar corpo” à fantasia (FREUD, 1996, p. 87), é responsável pela ativação ou reativação da ferida (CARVALHO, 1999). Como nos versos de Torquato Neto, o escritor define-se, assim, como “escorpião encravado na sua própria ferida / não escapa / só escapo pela porta da saída” (ANDRADE, 2002, p. 189). Isso significa que a mesma escrita que o salva, que o escritor procura como forma de elaboração daquilo que o adocece internamente, atua também – e paradoxalmente – como agente adoecedor, e o tratamento é, mais uma vez, o próprio escrever, num círculo vicioso. Analogia perfeita encontra-se na fabricação do antídoto para a picada de cobra a partir do seu próprio veneno.

Nesse diapasão, tomemos o vocábulo *phármakon*, explorado por Jacques Derrida em *A farmácia de Platão* (1972), segundo a ambiguidade de sua significação – remédio e veneno. O termo aparece no diálogo platônico *Fedro*, em que Sócrates pretende provar a superioridade da palavra falada sobre a escrita. Derrida recupera no livro, pois, o mito egípcio de Theuth, que acreditava ser a escrita um tônico da memória e da sabedoria, e assim apresenta os benefícios da escrita ao rei Tamos. Este, contudo, discorda:

Engenhosíssimo Theuth, um homem é capaz de criar os fundamentos de uma arte, mas outro deve julgar que parte de dano e de utilidade possui para quantos dela vão fazer uso. Ora tu neste momento como pai da escrita que és, por lhe queres bem, apontas-lhe efeitos contrários àqueles que ela manifesta. É que essa descoberta provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados

na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão recordações. Por conseguinte, não conseguiste um remédio para a memória, mas para a recordação. Aos estudiosos oferece a aparência da sabedoria e não a verdade, já que, recebendo, graças a ti, grande quantidade de conhecimentos, sem necessidade de instrução, considerar-se-ão muito sabedores, quando são ignorantes na sua maior parte e, além disso, de trato difícil, por terem a aparência de sábios e não o serem verdadeiramente (POLITEIA, 2013, p. 1).

O *phámarkon*, como possibilidade de fixação da linguagem, representa a “morte da fala viva e das histórias ligadas à memória pessoal dos indivíduos”. Utilizando-se o texto escrito como auxiliar da memória, a escrita na verdade implica a redução da capacidade de reter os fatos pela memória (LOTTERMAN, 2008, p. 3).

“Repetição morta” – apartada da memória viva (DERRIDA, 2005, p. 86) –, portanto, a escritura guarda relação com a morte, sendo regida por Thot, mestre da escritura e organizador da morte, responsável pela duração da vida dos deuses e dos homens, encarregado do protocolo funerário e da limpeza do morto (DERRIDA, 2005, p. 36-37):

Contrária à vida, a escritura – ou, se preferimos, o *phármakon* – apenas desloca e até mesmo irrita o mal. Tal será, no seu esquema lógico, a objeção do rei à escritura: sob pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz (DERRIDA, 2005, p. 47).

Por outro lado, a escrita é o que permite recuperar as marcas da fala viva na ausência do pai-autor,<sup>15</sup> o que a torna paradoxal em essência:

Eles [os *túpoi*, as marcas] o representarão, mesmo que ele os esqueça, eles levarão sua fala, mesmo que ele não esteja mais lá para animá-los. Mesmo que esteja morto, e só um *phármakon* pode deter um tal poder sobre a morte, sem dúvida, mas também em conluio com ela. O *phármakon* e a escritura são, pois, sempre uma questão de vida ou de morte (DERRIDA, 2005, p. 52).

Aos sentidos negativos previstos por Platão para o *phármakon* acrescenta-se o de obstáculo à ordem discursiva e, ao mesmo tempo, único meio de se chegar a ela. Assim, ele é compreendido como impureza, parasita, “inessencial e, no entanto, nocivo à essência de um excedente que não se deveria ter acrescentado à plenitude impenetrada por dentro” (DERRIDA, 2005, p. 77). Tal plenitude, por sua vez, representa o que ao *phármakon* “não se deveria ter acrescentado, parasitando-o, assim, literalmente: letra

---

<sup>15</sup> Essa ausência do pai-autor é, para Derrida, traço da palavra escrita. Na fala viva, ou na oralidade, ele é concreto e imediato.

instalando-se no interior de um organismo vivo para lhe tomar seu alimento e confundir a pura audibilidade de uma voz” (DERRIDA, 2005, p. 77). Paradoxalmente, a expulsão do parasita só se viabiliza pelo recurso à própria palavra escrita, ou *lógos*: “A cura pelo *lógos*, o exorcismo, a catarse anularão, pois, o excedente. Mas esta anulação, sendo de natureza terapêutica, deve apelar àquilo mesmo que ela expulsa e ao excesso que ela põe fora” (DERRIDA, 2005, p. 77).

Inúmeros outros escritores também se referiram à escrita literária nos termos de uma maldição, látego, peçonha ou, até mesmo, possessão. Clarice Lispector definiu com exatidão e simplicidade o paradoxo dessa experiência: “[Escrever] é uma maldição. Mas uma maldição que salva” (LISPECTOR, 1999, p. 134). Bem afim é a definição de Truman Capote no prefácio de seu *Música para camaleões* (1980):

Comecei a escrever quando tinha oito anos, inesperadamente, sem a inspiração de um modelo. Não conhecia ninguém que escrevesse. Na realidade, conhecia apenas quem lesse. O fato era que só quatro coisas me interessavam: ler, ir ao cinema, sapatear e desenhar. *Assim, um dia, comecei a escrever, sem saber que havia me algemado, por toda a vida, a um nobre, mas desapiadado amo. Quando Deus nos dá um dom, ao mesmo tempo nos entrega um chicote, e este tem por finalidade única o autoflagelamento* (CAPOTE, 1994, p. 5. trad. minha, grifos meus).

Atingimos, pois, o ponto em que a escrita se redefine: de escolhida ela passa a escolhadora daqueles que se dedicarão a servi-la. Não obstante seu temperamento tirânico, o escritor pode ou não aceitar o chamamento, ciente dos riscos que uma e outra opção implicam. Desse modo, a escrita pesa como um anátema sobre aqueles a que nomeia, os quais

assistem num pavor à geração daquilo que os deforma. Tornados monstruosos como velhos inchados pela gota, paralíticos, rebentam finalmente em pedaços de texto que exalam purulência, vomitam sobre a cama as suas personagens, *livram-se*, por uns tempos, da doença que em breve recomeça a sua incubação. (...)

Por outro lado, há situações de trégua entre a maligna criatura e o paciente, trégua precária, mediação continuada de forças e defesas, dança, ensaios, avanços e recuos de parte a parte (CORREIA, 2000, p. 173, grifo meu).

Diante desse quadro – em que a escrita é, sem risco de exagero, um cruciante tormento psicofísico –, paradoxalmente, escrever só se torna preferível a não escrever porque este é ainda mais insuportável, por traduzir um estado que contraria completamente a natureza do escritor e a índole voluntariosa da escrita. Sem a escrita, ele está entregue a um mundo do qual é apenas um dissonante desvalido, destituído de sua única potência (também sua impotência):

Eu por mim espero apenas que nenhuma vacina venha a trazer-me a paz e libertar-me. Sou dependente da toxina das palavras e espero sempre, saturada, ansiosa, pela visitação dos personagens, como esperamos pela chegada dos que amamos mas que nos vão alvoroçar a casa. O mundo da razão é que me assusta – se a ele me limitasse, endoidecia (CORREIA, 2000, p. 182).

É com base nessas reflexões sobre a ambivalência e a profundidade da experiência da escrita literária, e novamente cercando nosso objeto primeiro – a correspondência pessoal de Mário de Andrade –, que finalmente chegamos ao ponto desejado da argumentação: qual relação pode ser estabelecida entre a experiência da escrita literária e o afã com que muitos escritores recorrem à troca de cartas, especialmente entre si, que partilham o ofício?

Uma das hipóteses possíveis é a de que a plataforma epistolar, como *escrita de si* em que, diferentemente da *escrita de si* no texto literário, o escritor fala mais conscientemente como ‘eu’ e em que o interlocutor tem rosto e nome, se presta para o escritor, sujeito remetente, à busca tanto pela ‘escuta’ do texto literário, como do texto de sua vida. O ouvido do outro, destinatário, análogo ao do analista, também se representa pela escrita – uma vez que se constrói a partir dela no diálogo epistolar –, ainda que esse outro esteja em silêncio e se defina por uma espécie de ‘ausência presente’. Tal qual o analisando que, no divã, olha a parede branca, o remetente olha a página branca, e assim trava consigo o colóquio interior que lhe dirigirá pelos meandros de si mesmo.

Dessa forma, a escrita de cartas, entre outras coisas – no caso daquele que escreve, ou que é ‘escolhido’ pela escrita literária –, poderia ser por ele vista como uma ocasião de ordenação das emoções que fervilham dele para a escrita literária – e de volta. Ao encontrar no diálogo epistolar uma ocasião para se dobrar sobre os aspectos que compõem o seu ‘si mesmo’ – o que, em se tratando do escritor, inclui também a própria escrita literária a que se dedica –, o sujeito se refaz da dispersão e corrosão provocadas pela literariedade (COSTA, 2010, p. 2), (re)estrutura seu eu fragilizado.

Além disso, sabe-se que o ofício criativo impõe ao sujeito uma situação de isolamento, porém incompatível com a natureza gregária do ser humano, que se traduz na demanda fundamental do outro. Para Marguerite Duras, a sagrada solidão da escrita é

(...) uma solidão sem a qual o texto não se produz, ou então a gente se acaba, exangue, de tanto procurar o que escrever. Sem sangue, o autor não reconhece mais o seu texto. E acima de tudo é necessário que ele nunca seja



ditado a qualquer secretária, por mais hábil que ela possa ser, e que nessa fase o texto nunca seja mostrado a um editor.

É sempre necessária uma separação da pessoa que escreve livros em relação às pessoas que a rodeiam. É uma solidão. É a solidão do autor, a solidão da escrita. Para começar, o autor se pergunta que silêncio é esse ao redor de si. E praticamente em cada passo que ele dá no interior de uma casa, e em todas as horas do dia, em todas as do lado de fora como as lâmpadas acesas do lado de dentro. Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita.

(...)

A solidão também quer dizer isso: ou a morte, ou o livro ((DURAS, 1994, p. 14-15 e 18).

Essa solidão – sem a qual a escrita não é possível – soma-se ainda, no escritor, à solidão fundamental em que cada indivíduo está encerrado, uma incomunicabilidade primeira que nos separa, e contra a qual a própria linguagem trapaceia, na tentativa de minimizá-la.

Nesse sentido, escrever cartas, para o homem de letras, é a pulsão pela restituição dessa comunicabilidade impossível da forma como lhe é mais natural: com palavras. Assim, em seu elemento, caneta em punho, ele faz a aproximação com seu outro, elegendo aquele que lhe corresponde, pela busca, inerente à condição humana, do espelhamento.

Novamente, consideremos a vivência da prática epistolográfica por Mário de Andrade. O tema da sedução por meio do diálogo epistolar e de outras questões pertinentes à sua dinâmica, como a ausência física do interlocutor (que parece tanto mais conveniente entre os correspondentes intelectuais) e a identidade como narrativa no interior dessa escrita receberão devido aprofundamento nos capítulos seguintes desta dissertação. Por ora, contentemo-nos em enquadrar o escritor brasileiro como o modelo disto que, mais do que um gosto, colocou-se para ele como uma necessidade, seja pelas questões objetivas e relacionadas ao contexto histórico-cultural, já anteriormente abordadas – o estabelecimento de uma rede de relações por razões de ordem prática, como a demanda por trabalho remunerado; a discussão do projeto estético moderno e, em consonância com ele, a orientação dos jovens escritores e artistas –, seja pelas de natureza subjetiva, que podemos apenas sondar e entrever nas linhas de suas cartas, como a já dissecada experiência da solidão a que obriga a escrita; a necessidade de *posar* para seu interlocutor e congelar suas imagens para uma posteridade que, muito provavelmente, Mário sabia que viria a revolver seu conjunto epistolográfico, entre outras.

Em carta à escritora mineira Henriqueta Lisboa, Mário exprime resumidamente um dos proveitos por ele tirados da interlocução epistolar:

Desculpe, Henriqueta, eu estar me confessando assim diante de você, mas eu creio que já lhe falei uma feita que a minha amizade não tem nada de confortável. Às vezes eu me aproveito dos meus amigos pra pôr certas coisas bem a limpo, porque escrevendo eu parece que consigo penetrar mais fundo em mim. A escrita visual me obriga a uma lógica mais inflexível. Pelo menos mais nítida. Você deve estar muito machucada com esta carta mas pra mim foi bom. (...)

Me escreva por favor, não me abandone (ANDRADE, 2010b, p. 240-242).

A Guilherme de Figueiredo também sugere algo semelhante: “Guilherme, lhe escrevo pra descansar (meu Deus! como estou escrevendo microscópico, é a minha alma) pra me expandir, pra me queixar” (ANDRADE, 1989, p. 153).

Merece particular atenção a ênfase dada pelo escritor às vantagens, para si, da conversação por escrito: ao dar a materialidade da palavra a seus sentimentos e ideias, numa espécie de higiene mental, ele é capaz de enxergá-los mais concretamente e arranca, de dentro de si mesmo, aquilo que o consome ou mobiliza. A escrita epistolar tem, pois, a função de dar legibilidade ao que vai no íntimo do sujeito, que tantas vezes lhe parece nebuloso e ameaçador. A concepção de Mário apresentada na carta recrudescer, pois, a definição do gênero anteriormente feita no que respeita à sua importância para a escuta de si mesmo e para a auto-ordenação. O ‘amigo’, por sua vez, é o anteparo das revelações que emergem dentro do ensejo epistolar. Por fim, a súplica pela resposta do interlocutor reforça ser a prática epistolar um grito contra a solidão, que, como já comentado, tem para o escritor dupla faceta: a solidão fundante de *ser humano* e a solidão decorrente da experiência da escrita.

Michel Foucault nos lembra ainda, em *A escrita de si* (1983), que o cuidado de si – pelas “abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e a escrita do outro” (QUEIROZ, 2007, p. 43) – remonta à Antiguidade Clássica, o qual veremos ser resgatado com a ascensão do individualismo moderno a partir do século XVIII, com a conquista dos espaços da intimidade e conseqüentemente das atividades ligadas à introspecção, à indagação de si e à constituição de uma memória individual pelos suportes escritos. Nesse sentido, o filósofo exalta a prática das *hypomnemata* (notas) – cadernos pessoais com a “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 131) – e a da correspondência como “gênero da

consolação” (FOUCAULT, 1992, p. 137), por permitir uma expansão da alma e por “atenuar os efeitos da solidão” (FOUCAULT, 1992, p. 131):

Escrever [cartas] é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face.

Por meio da missiva, abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*) (FOUCAULT, 1992, p. 135-136).

Mas Mário vai ainda mais longe. Mais que consolação, a vivência epistolar é por ele definida como nada menos que um “modo de viver”, uma validação de sua existência, de seu valor:

Uma carta não respondida me queima, me deixa impossível de viver, me persegue. (...) *Afinal de contas uma pessoa não pratica um modo de viver trinta anos, sem que isso se encarne nele como um órgão. Não há dúvida: eu sei que é um desejo de perfeição humana, uma aspiração à amizade mais pura e mais desinteressada que me leva a tudo isso. É uma fatalidade. Idiota como todas as fatalidades. Mas que se converteu num exercício constante de superação, de aperfeiçoamento pessoal e de desimpedida fraternidade humana. Desimpedida de tudo o que não seja pura e simples fraternidade. Está claro, e isso prova decisivo, está claro que se alguém me procura isso me agrada, que dezenas de frases, na fala ou nas cartas, dizendo que eu acertei, que eu auxiliei, protestos de gratidão, elogios mesmo os bastante cegos às minhas obras: tudo isso me agrada, tudo isso me enche [de] vaidade e eu não sou melhor que ninguém. Mas é insuspeitável como tudo isso vem, bate em mim, acarícia e cai. Dois minutos depois não ficou nada. E toca a me inquietar, a procurar (...)* (ANDRADE, 2010b, p. 305-306, grifos meus).

Ressalta, aqui, uma espécie de tentativa por justificar por que o ciclo da correspondência é, para Mário, interminável: a demanda por essa prática de fraternidade pura, pela presença do outro, pelas carícias, avais e outras consagrações que vêm de seus interlocutores é insaciável e renova-se, quase de imediato, com a mesma intensidade.

Por fim, embora a produção literária e artística de Mário de Andrade não revele, ao que sugerem as leituras de sua correspondência e o estudo de sua subjetividade e trajetória como escritor, uma experiência tão dramática de desorganização do eu – induzidora, até, mesmo, do autoextermínio –, como no caso já analisado de Gustave

Flaubert, para justificar, por esse motivo, o recurso à escrita epistolar, não há sombra de dúvida sobre os imensos benefícios que Mário tirou dela. A hipótese central para justificá-la que por ora pretendo defender relaciona-se à obsessão de Mário pela espetacularização de si mesmo, para além do desejo de se conhecer e ao outro. Ao posar para seu interlocutor epistolar, Mário ostenta a consciência sobre sua própria importância para a história cultural e literária do Brasil e, nessa modelagem de si, dilui-se sua “subjetividade no meio de outros eus que a formam”, o que “contribui para a criação de um *tópos* imaginário de constituição do sujeito” (SOUZA, 1999, p. 207). Suas cartas passam a colocar-se, assim, em uma de suas faces, como o triunfo de um ser de linguagem, aspecto que será aprofundado, como já dito, no Capítulo 3 desta dissertação.

#### 1.4.2 Os biografemas da mãe e do pai na obra literária de Mário de Andrade

De maneira a levar o aporte psicanalítico a uma camada mais funda dentro da correspondência de Mário de Andrade, tomemos a carta de 22 de janeiro de 1943 (cujo trecho foi citado no item anterior) do escritor à mineira, também escritora, Henriqueta Lisboa como ponto de partida para uma discussão sobre a presença dos biografemas da mãe e do pai na literatura marioandradiana. Espero, com isso, oferecer mais um exemplo da operação de rastreamento do biografema barthesiano no texto epistolar. A escolha dos referidos biografemas justifica-se segundo a persistência da memória dos pais nas cartas de Mário de Andrade e seu aproveitamento, de forma confessa, em muitos de seus textos literários. Explorarei, por ora, o assomo dessas figuras biografemáticas nos contos “O peru de Natal”, “Vestida de preto” e “Tempo da camisolinha”, reunidos em *Contos novos* (1947), de publicação póstuma.

Passemos, então, à carta:

Fiquei assombrado, fiquei desta vez francamente invejoso vendo você enumerar as qualidades boas de seus pais. Deus me livre duvidar delas, Henriqueta, como você não duvidaria nunca das qualidades de minha mãe, si a visse. Mas o que se passa comigo chega a ser difícil de analisar. Porque esta clarividência gelada com que eu me permito ver dentro de mim os defeitinhos dos meus pais! Porque esta tendência mesmo pra exagerar êsses defeitos, ai eu soffro tanto com eles! No entanto eu sou suficientemente realista pra compreender e aceitar a fragilidade dos seres humanos. Talvez seja um caso errado de adoração, eu seja um idólatra de pais ideais. Meu pai foi positivamente um homem estupendo, chegando mesmo a uma excepcionalidade do ser que, por exemplo, minha mãe não tem. *Mas é estranhíssimo: eu nunca pude “perdoar” (é bem o termo!) meu pai! E não se*

*trata não de nenhum complexo de Édipo, sobre isto tenho mais que me analisado. Jamais senti por minha mãe nenhum amor confucionista, nem mesmo fui filho mimado. Desde muito cedo minha mãe e eu nos tornamos muito amigos, muito camaradas um do outro (...) É uma companheira excelente, uma companheira maternal. Nunca a fiz sofrer demasiado, às vezes lhe conto meus casos horríveis, mas sem nenhum sadismo, pois que outras vezes a poupo e, sem mentir, oculto pela sem-razão de revelar. (...) Se não posso “perdoar” meu pai é nele mesmo e por mim. A raiva que tenho dele sem querer deriva em grande parte do excesso de dignidade em que ele me respeitou. Meu pai deve ter sofrido muito, principalmente com seu complexo de inferioridade. Mas foi de uma honestidade, de uma bondade, de uma dignidade, de uma sobriedade admiráveis. Mas, você quer imaginar incongruência maior! As memórias vão se falsificando e de repente quando ponho reparo em mim porque me sinto em plena infância, o pai que estou me acreditando ter tido é pouco menos que um monstro! (...) O mais assustador é que, com frequência, sobretudo meus contos na primeira pessoa que ando fazendo ultimamente, eu boto pedaços de meu pai no reconto. Isto é: pretendo, no ato da criação, estar me utilizando de dados me fornecidos pela psicologia de meu pai. Pois é tudo mentira, Henriqueta, nenhum daqueles elementos e casos são tirados da vida de meu pai, talqual ele e ela foram, mas exclusivamente de mim.*

Aliás esta deformação involuntária só principiou depois da morte dele, depois que ele não estava mais presente pra se defender. Enquanto ele era vivo não sucedia isso. Eu apenas tinha pra com ele a mesma falsa clarividência exacerbada que tenho diante de minha mãe. Minha mãe é muito boa senhora e maravilhosa mãe. Destas nossas mães ainda pouco clarividentes a respeito da educação de filhos e netos mas inteiramente devotada a eles e que numa vida inteira de sacrifícios e preocupações jamais sequer esboçou um gesto de impaciência. Tem seus defeitinhos, está claro, é um bocado rabugenta, tem a mania de antipatizar com certas pessoas e se utiliza de uma justiça por decretos-leis que jamais teve a menor aparência com a justiça. Embora possa coincidir com esta. Mas tudo isso não tem a menor importância e jamais com isso ela fez mal a ninguém. (...)

Estou quase convencido que a minha impiedade pra com os meus pais deriva de uma idolatria que tende a idealizar os seres. Decerto eu não amo os meus pais com verdadeiro amor filial. Este amor tem de ser outra coisa: tem de não ver, tem de especialmente não ver porque deve fazer parte da sua dignidade não se arrogar sequer o direito de perdoar nem de esquecer. De fato pra amar um pai não é preciso perdoar um ou outro defeito que ele tenha. (...) Tenho observado filhos assim e sempre senti uma recusada inveja deles. Agora não posso mais me negar esta inveja – porque estou no ponto de reconhecer que nunca soube amar meus pais. É doloroso (ANDRADE, 2010b, p. 239-241, grifos meus).

Na carta, surpreendemos um Mário de Andrade aparentemente em desabrida confissão sobre sua relação com a mãe e o pai, manobrando sobre eles – e sobre si – uma lupa psicológica. Nessa que é carta escrita dois anos antes de sua morte, há um Mário que fala à flor da pele, passa a limpo a sua origem, torturado pela dura descoberta da imperfeição e humanidade de seus pais, levado, diante de sua necessidade de ‘perdoá-los’, a questionar a genuinidade de seu amor filial.

Nesse momento, Mário desenha as personalidades do pai e da mãe aos seus olhos de filho e nomeia em quais sentimentos está a tônica de sua relação com um e outro. A carta citada é resposta a uma carta de Henriqueta Lisboa em que ela atribui seu

“equilíbrio poético” a uma combinação entre as virtudes herdadas de mãe e de pai, respectivamente, “fé, esperança e caridade” e “prudência, justiça, temperança e fortaleza”. Dentro de si, Henriqueta relata “percebê-los tão diferentes (...), pensar como Papai e sentir como Mamãe” (ANDRADE, 2010b, p. 237-238). O agradável quadro pintado pela escritora, dentro da qual convivem em harmonia os elementos materno e paterno (que são também feminino e masculino) e que traz à baila apenas a face nobre do caráter dos pais, deflagra em Mário a reflexão sobre os seus.

O tom de desabafo se mostra quando o edifício de sua idolatria pelos pais vem abaixo – como é natural que aconteça com todo filho –, dando lugar à realidade humana, contraditória e assimétrica do ser.

A mãe é esboçada com os contornos da *mater dolorosa*, inteiramente devotada aos filhos e ao lar, com “defeizinhos” que, aqui e ali, despontam, mas que estão longe de modificar substancialmente o juízo do filho sobre ela: uma mãe talhada para seu papel. A nota dominante na relação de Mário com ela – ainda viva à época em que a carta foi escrita – é, pois, a de deferência, admiração e, mais importante, *identificação*, já que Mário não se contém em ressaltar a amizade e cumplicidade que o une à mãe.

Já o pai é curiosamente definido *por oposição à mãe*. Ao declará-lo “homem estupendo” – o que soa como um esforço por fazer-lhe uma justiça tardia –, oponho-o à mãe, que, para ele, jamais teria a alegada “excepcionalidade” do pai (a qual não sabemos a que se refere). Ao empregar adjetivos que mal disfarçam neutralidade e comedimento para, supostamente, fazer uma descrição elogiosa do pai – como “honesto”, “bom”, “digno” e, sobretudo, “sóbrio” –, podemos perceber um flagrante contraste com as escolhas vocabulares no que diz respeito à mãe, as quais recebem sempre forma superlativa – “excelente”, “muito boa”, “maravilhosa”, e mesmo “maternal”, que sugere acolhimento, calor e afeto (afinal, *ser mãe* nem sempre implica *ser maternal*). Na relação de Mário com o pai, pois, estabelece-se uma reserva, e uma reprimida ‘raiva’ subsiste no filho. Embora nos seja difícil sondar, do ponto de vista factual e biográfico, de onde procede tal sentimento – Mário parece se esquivar em dar maiores detalhes –, na carta, o escritor insinua que sua dificuldade em perdoar o pai advém de um “excesso de dignidade” no tratamento deste para consigo, o que pode sugerir a distância cordial e o rigor com que os pais tradicionalmente tratavam seus filhos homens, sobretudo nos séculos passados. Essa atitude, por sua vez, difere notadamente da atitude da mãe – extremosa e abnegada.

Tal relação com o pai apresenta-se, assim, como o ‘problema’, a sombra dolorosa de um passado mal resolvido. Como seria de se esperar, a maturidade e complacência com que o sujeito vai sendo premiado com o passar dos anos, necessárias a uma penetração psicológica mais vertical naqueles seres humanos que nos deram a vida física, vêm, para Mário de Andrade, apenas quando o pai já está morto. Essa inviabilidade da relação entre pai e filho é, em parte, determinada pela cultura e, em parte, pela própria natureza psíquica do homem, que, segundo Freud, ao erotizar o corpo da mãe, é levado a uma identificação edipiana com ela, de maneira que o pai passa a ser visto, em nível inconsciente, como empecilho à realização desse amor.

Mas certamente o aspecto da carta citada que estremece as fibras do crítico biográfico – aquilo que, por ora, nos interessa –, como ponto de culminância da digressão de Mário sobre os pais, é a suposta revelação do escritor de “botar pedaços” do pai em suas personagens, ou de “dados fornecidos pela psicologia” de seu referencial masculino doméstico, sobretudo nos contos em primeira pessoa.

Como já dito, se a relação problemática constatada é a que se estabelece entre pai e filho, poderíamos argumentar ter sido, pois, para Mário, mais natural a necessidade de representar o pai literariamente, ou melhor, que o impacto dessa experiência tenha sido maior e mais desafiador, de forma que invadiu a escrita literária.

Essa suposta ‘revelação’, naturalmente, deve ser lida com cautela. Não se trata de dizer que o pai biográfico de Mário de Andrade é o pai personagem da ficção, mas que nela despontam estilhaços, traços – biografemas – recolhidos, pelo escritor, consciente e inconscientemente, da personagem da vida de fato. O mesmo, assim, se aplicaria à mãe, como poderemos ver na análise dos contos a seguir, e a outros membros da parentela do Mário biográfico, como os irmãos Maria e Carlos, com cujos nomes o escritor batiza várias de suas personagens de ficção.<sup>16</sup>

Sem a pretensão de ser possível, como disse Barthes, juntar, com o diário íntimo em mãos, a pessoa e a obra (BARTHES, 2004, p. 58), Eneida M. de Souza, mais uma vez, sugere:

Seguindo parâmetros referentes à crítica biográfica, é necessário distinguir e condensar os polos da arte e da vida, através da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. (...) Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta

---

<sup>16</sup> Vejamos o caso mesmo do já comentado *Quatro pessoas*.

a um fato vivenciado pelo autor, é preciso distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção (SOUZA, 2010b, p. 26-27).

Ora, o conteúdo da carta de Mário, na qual ele ‘confessa’ caracterizar suas personagens de ficção com elementos fornecidos pelo caráter do pai, impele ao estabelecimento de uma correlação possível entre o dado biográfico e a narrativa ficcional, ainda que tal correlação possa ter sido, para o ficcionista, até mesmo produto da intromissão de seu inconsciente. É sumamente importante, ainda, a conclusão de Mário a respeito da referida confissão: “Pois é tudo mentira, Henriqueta, nenhum daqueles elementos e casos são tirados da vida de meu pai, talqual ele e ela foram, mas exclusivamente de mim” (ANDRADE, 2010b, p. 240). Assim, para ele está claro que, se algo de sua vida serve de matéria à sua ficção, esse algo não está pronto nas personagens de sua vida real, mas é processado por sua subjetividade e manipulado pela faculdade imaginativa e pela linguagem. Podemos dizer também que o fenômeno da ficcionalização começa pelo mecanismo da memória, que ‘edita’ fatos e pessoas, remodelando-os. O produto disso já não corresponde mais ao que *foi de fato* – já que o fato está, segundo a máxima nietzschiana, para sempre perdido e rasurado, fadado eternamente a ser alvo da reconstrução – e das armadilhas – da memória individual.

De volta à discussão sobre os biografemas de pai e de mãe, o primeiro dos textos literários de Mário de Andrade que, cristalizado no repertório da memória de leitor, emerge quando da leitura da carta citada, é o conto “O peru de Natal”. Nele, a relação pai e filho está particularmente problematizada. Narra-se o episódio do Natal de uma família que acaba de perder seu patriarca e, cedendo ao capricho do filho “doido”, resolve saborear seu primeiro peru na ocasião festiva, sem a presença dos parentes numerosos e esfomeados.

A personalidade do pai, central na narrativa, revela um homem frio, “cinzento”, “de um bom errado”, sem mínimo talento para gozar a vida. Falta à sua natureza, portanto, um “aproveitamento da vida, aquele gosto pelas felicidades materiais, um vinho bom, uma estação de águas, aquisição de geladeira (...)” (ANDRADE, 1993, p. 75). A família, então, após a morte daquele que encarnava a rígida lei, desfruta pela primeira vez de um prazer inofensivo, na qual o filho introduz, “por seu discurso, um novo texto”, a “possibilidade de sentir sabor, que sabemos, é etimologicamente saber e, nesse caso, saber das alegrias do corpo” (BRANDÃO, 1993, p. 55-56).



A mãe, por sua vez, é pintada como a referência irretocável do amor, da submissão e compreensão, e com ela o filho tem irrestrita cumplicidade. A cena em que este serve o peru à mãe sublinha a identificação com o elemento materno:

— Eu que sirvo!

“É louco mesmo!” pois por que havia de servir, se sempre mamãe servira naquela casa! Entre risos, os grandes pratos cheios foram passados pra mim e principiei uma distribuição heroica, enquanto mandava meu mano servir a cerveja. Tomei conta logo dum pedaço admirável da “casca”, cheio de gordura e pus no prato. E depois vastas fatias brancas. A voz severizada de mamãe cortou o espaço angustiado com que todos aspiravam pela sua parte no peru:

— Se lembre de seus manos, Juca!

Quando ela havia de imaginar, a pobre! que aquele era o prato dela, da Mãe, da minha amiga maltratada, que sabia da Rose, que sabia dos meus crimes, a que eu só lembrava de comunicar o que fazia sofrer! O prato ficou sublime (ANDRADE, 1993, p. 78).

A essa ‘Mãe’ com ‘M’ maiúsculo, pois, cabe ‘o mais gordo pedaço’ do amor filial, que brota espontânea e contundentemente, bem ao contrário do amor pelo pai, o qual o filho afirma ter sido sempre marcado mais pelo instinto e pela obrigação que pela espontaneidade (ANDRADE, 1993, p. 75). O peru morto, do ponto de vista psicanalítico, pode ser lido simbolicamente como o falo castrado, destituindo o poder da instância paterna. Ainda assim, a presença censora do pai se faz como um vulto opaco, instaurando entre os presentes à mesa um sentimento de culpa – como interpreta Vanessa Nahas Riaviz em seu estudo sobre os rastros freudianos na obra de Mário de Andrade (2003) –, até ser reduzida e completamente vencida, “deixando aflorar a paixão entre mãe e filhos”, que saboreiam o peru com uma “sensualidade” jamais antes experimentada (RIAVIZ, 2003, p. 73).

Para Ruth Silviano Brandão, ainda, a ceia do conto reencena a refeição totêmica, aludida por Freud em *Totem e tabu* (1913), ritual dos tempos pré-históricos em que cada um dos membros de um clã ingere um pedaço do *totem* – animal que simboliza “o poder ilimitado do pai primevo” (FREUD, 1996, p. 151), o acumulador de todas as fêmeas, que, portanto, se deseja destituir. Uma vez devorado o animal, abate-se compulsório luto sobre os participantes, aos quais, contudo, rapidamente são permitidas as “demonstrações de regozijo festivo”, e “todos os instintos são liberados” (FREUD, 1976, p. 168). Desse modo, a ceia do conto de Mário, promovida pelo filho transgressor, não o liberta de ter de se submeter à lei que o impede de possuir todas as mulheres (no caso, a mãe, a irmã, as tias), mas cria uma nova ordem, com novas leis, “ainda que tão rígidas quanto as anteriores”. Em suma, o banquete natalino do conto é

“comunhão, misturada com um remorso logo vencido e é instauração de alegria, pelo estabelecimento de novos princípios” (BRANDÃO, 1993, p. 52).

Impossível não remeter os traços das personalidades do pai e da mãe do conto àqueles aludidos dos pais biográficos de Mário na carta citada. De um lado, o pai comedido e rigoroso, a quem se ama mais por força das convenções – e a quem pouco se conhece, já que a relação não se aprofunda –; de outro, a mãe “amiga” (o que pode sugerir até mesmo amante), complacente e amorosa.

No conto “Vestida de preto”, Juca (novamente o mesmo personagem) narra a experiência do primeiro amor – por uma prima, Maria (“segundo”, depois do amor pela mãe), e já de início adverte:

Minha impressão é que tenho amado sempre. Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava a nossa casa. *Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos* (ANDRADE, 1993, p. 23, grifos meus).

A advertência faz ecoar, imediatamente, algumas linhas da carta referida à Henriqueta Lisboa:

Mas é estranhíssimo: eu nunca pude “perdoar” (é bem o termo!) meu pai! E não se trata não de nenhum complexo de Édipo, sobre isto tenho mais que me analisado. Jamais senti por minha mãe nenhum amor confucionista, nem mesmo fui filho mimado. Desde muito cedo minha mãe e eu nos tornamos muito amigos, muito camaradas um do outro, e jamais sequer a imagem dela veio me perturbar em meus erros, em meus amores, nada (ANDRADE, 2010b, p. 239).

Segundo Riaviz, Mário era um aplicado leitor de Freud (este, como o escritor, um forjador do espírito moderno), e a psicanálise, ciência que emerge no início do século XX como veículo de fragorosas descobertas sobre dimensões até então ignoradas da mente humana, estava fortemente presente no pensamento da época. Entre os intelectuais e artistas, sobretudo, o impacto das ideias freudianas se faz sentir nas linguagens e preocupações das vanguardas, com destaque para o surrealismo. Surgido em meados nos anos de 1920, o movimento apregoava a *fotografia do inconsciente* por meio da expressão artística, isto é, que esta deveria obedecer a uma dinâmica de

automatismo psíquico, isenta, assim, de lógica, artifício, racionalização e, até mesmo, de moral.<sup>17</sup>

Mário está, de certo, muito bem familiarizado com os conceitos de Freud – particularmente com o Complexo de Édipo. Este, formulado por Freud, corresponde a uma fase que eclode entre os 3 e 5 anos de idade, nomeada “fálica”, quando a criança já descobriu seu órgão genital: da ilusão da indiferenciação, passa à investigação do próprio corpo e do corpo alheio. No caso do menino, toma-se conhecimento da função do pênis na união sexual de seus pais (KUSNETZOFF, 1987, p. 53) e experimenta-se o sentimento de amor incondicional pela mãe, cujo corpo inaugura a experiência da erotização do sexo oposto – que corresponderia a um dos aspectos positivos do Complexo, os quais, para Freud, estariam representados pela libido –, acompanhado pelo de hostilidade em relação ao pai, possuidor da mãe na relação conjugal – que corresponderia a um dos aspectos negativos (KUSNETZOFF, 1987, p. 63). Tal complexo teria suas raízes na ilusão que tem o bebê de possuir proteção e amor total, além de todos os cuidados normalmente assumidos pela mãe, devido à frágil condição em que a criança vem ao mundo. Aproximadamente a partir dos 3 anos, no entanto, ela é chamada a tomar parte na realidade cultural comum, pela assimilação de condutas que a habilitam à inserção no mundo civilizado, como a do controle dos esfíncteres.

A vivência desse complexo, para Freud, é de vital importância, uma vez que é por meio dela que a criança faz sua diferenciação, enquanto sujeito, de seus pais. Na vivência truncada do Complexo de Édipo – se há uma inversão de papéis de pai e mãe entre o casal, falta de afetividade do pai para com a mãe etc. –, o sujeito tornar-se candidato à neurose e até mesmo à psicose, no caso de uma inabilidade em penetrar na ordem cultural e civilizada.

Trata-se de um conceito fundante da psicanálise, hoje já em grande medida relativizado. Contemporaneamente, entende-se que o Complexo de Édipo não é algo a ser superado e que se encerra:

---

<sup>17</sup> Mário rejeitou contundentemente o rótulo de surrealista, ou “sobrerrealista”, como preferia. De fato, o movimento repercutiu num circuito muito restrito do modernismo brasileiro, tendo merecido críticas abertas de nomes como Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade. Este, em *A escrava que não é Isaura* (1923), largo ensaio teórico-doutrinário sobre poesia, esclarece: “A inspiração é que é subconsciente, não a criação. (...) A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas lirismo não é poesia” (ANDRADE, 1980, p. 243).

(...) esta é uma visão ingênua, mecanicista e filosoficamente idealista. Seria o mesmo que o sujeito amputasse uma parte de seu corpo (sendo que, obviamente, esta parte antigamente era menor e estava ligada a outras funções adequadas, na época, à idade cronológica), e pretendesse negar as consequências disto. Será possível separar a história da mão da própria mão? (KUSNETZOFF, 1987, p. 66).

Hoje mais amplamente entendido como “estrutura central e alicerçadora da personalidade humana”, a dinâmica edipiana segue interferindo na vida do sujeito, que passa a assumir diferentes papéis em cada momento que vivencia (KUSNETZOFF, 1987, p. 63).

Mas voltemos ao trecho citado da carta de Mário. O Complexo de Édipo nela aludido era, pois, tomado como “matriz de verdade” (RIAVIZ, 2003, p. 72) pelos intelectuais à época, especialmente os modernistas, obcecadamente atentos a todos os esforços, no âmbito da cultura, por uma renovação do pensamento. Isso nos leva a pensar que as frequentes remissões de Mário à teoria freudiana, em particular, a edípica, em muitos de seus textos literários, para além de evidenciarem a relação do escritor com seus pais biográficos, correspondem a um gosto da época. Até mesmo o mecanismo da negação, compreendido por Freud como defesa do sujeito contra conteúdos inconscientes com os quais não deseja se confrontar – por nele despertarem medo, vergonha ou culpa –, está presente na carta referida e no introito do conto “Vestida de preto”, também citado anteriormente. Para Riaviz, é possível ler a referência a esse mecanismo também como uma ironia de Mário, ‘brincando’ com o discurso daquele que está em posição de negação.

Seja como for, a identificação do Mário de Andrade biográfico com a mãe, ao lado de uma cordial relação com o pai, é uma hipótese forte, que não deve ser excluída mesmo mediante a sabida adesão do escritor à moda freudiana e o lado ‘impostor’ de Mário de Andrade, que consiste na tônica de seu texto epistolar, mais dominante, portanto, que as dimensões biográfica e ‘ingênua’. Sob outra perspectiva, a própria confiança nas ideias de Freud e o entusiasmo pela psicanálise podem ser lidos como índices biografemáticos, por revelarem o impacto que as leituras e interesses do homem tiveram em seu trabalho criativo. O levantamento da presença dessa referência na obra marioandradiana também permite ler o escritor como produto de sua época, inscrito em um tempo-espaço, o que nos leva a penetrar sua obra literária em contexto – a grandeza

que internamente ela possui e os paradigmas culturais que externamente a circunscrevem.<sup>18</sup>

Além da mãe, o elogio aos tipos femininos que encarnam a *persona* maternal se patenteia em textos como o já explorado “O peru de Natal”. O filho Juca, indignado com o sacrifício da mãe, da tia e da irmã (esta última uma figura cuja presença no texto nos faz lembrar da irmã de Mário de Andrade) em prepararem uma ceia a ser rapidamente devorada pela malfadada “parentagem”, toma-lhes as dores, irrompendo num reconfortante desabafo. O desejo de que desfrutasse somente a família, naquela ceia, de um peru, é legítimo e irretorquível:

E descarreguei minha gelada indiferença pela nossa parentagem infinita, dizque vinda de bandeirantes, que bem me importa! Era mesmo o momento pra desenvolver minha teoria de doido, coitado, não perdi a ocasião. Me deu de sopetão uma ternura imensa por mamãe e titia, minhas duas mães, três com minha irmã, as três mães que sempre me divinizaram a vida. Era sempre aquilo: vinha aniversário de alguém e só então faziam peru naquela casa. Peru era prato de festa: uma imundície de parentes já preparados pela tradição, invadiam a casa por causa do peru, das empadinhas e dos doces. Minhas três mães, três dias antes já não sabiam da vida senão trabalhar, trabalhar no preparo de doces e frios finíssimos de bem feitos, a parentagem devorava tudo e ainda levava embrulhinhos pros que não tinham podido vir. As minhas três mães mal podiam de exaustas. Do peru, só no enterro dos ossos, no dia seguinte, é que mamãe com titia provavam num naco de perna, vago, escuro, perdido no arroz alvo. E isso mesmo era mamãe quem servia, catava tudo pro velho e pros filhos. Na verdade ninguém sabia de fato o que era peru em nossa casa, peru resto de festa (ANDRADE, 1993, p. 76).

Essa identificação com a mãe e com os tipos femininos pode guardar relação, inclusive, com a controvertida sexualidade de Mário de Andrade (homossexual, heterossexual mal realizado, pansexual, assexuado?).<sup>19</sup> O escritor viveu toda a sua vida na companhia de mulheres: as numerosas alunas do Conservatório, a mãe, a irmã, Maria de Lourdes, e a tia, Ana Francisca, não tendo, contudo, jamais ‘contraído matrimônio’, como era natural para um homem de sua época e como fizeram a maioria de seus pares epistolares, com exceção de Manuel Bandeira. O último, embora tenha se mantido solteiro como Mário, era sua polaridade em matéria de mulheres: se Mário as reverenciava como ‘divinas’ (segundo os moldes da relação com figura materna), Bandeira as preferia no nível da terra e era, à boca pequena, propriamente um tipo

<sup>18</sup> O gosto de Mário pela psicanálise freudiana pode, novamente, estar relacionado a seu gosto pelas teorias e sua comprovação no espaço ficcional.

<sup>19</sup> A sexualidade de Mário continua a ser objeto de muita discussão. Autores como João Luiz Lafetá, em *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade* (1986), buscaram, na poética de Mário e por um viés também psicanalítico, figuras de sua intimidade relativas à expressão do amor e da sexualidade.

‘mulherengo’ pouco confiável. No sobrado da rua Lopes Chaves, onde Mário residiu a maior parte de sua vida, morava ainda a empregada, Sebastiana, para fechar o ‘time’ feminino que coordenava a rotina rigorosa da casa – quase interiorana –, com horários certos para as refeições e comemorações dos dias santos.

Em 23 de agosto de 1925, escreve, em carta a Drummond: “Carlos, dear (...) Tenho uma bastante longa prática de mulheres. Na minha casa, na minha enorme família fora de casa, nas minhas alunas, das que me amaram, da que amei e me amou e que por culpa minha anda casada com outro” (ANDRADE, 2002, p. 141). A identidade *da mulher* – o singular destaca-se em meio aos plurais do trecho, marcando a existência única de uma mulher amada – não se sabe ao certo, embora se especule sobre uma certa Maria, prima de Mário. No conto “Vestida de preto”, há uma possível pista:

Maria foi o meu primeiro amor. Não havia nada entre nós, está claro, ela como eu nos seus cinco anos apenas, mas não sei que divina melancolia nos tomava, se acaso nos achávamos juntos e sozinhos. A voz baixava de tom, e principalmente as palavras é que se tornavam mais raras, muito simples. Uma ternura imensa, firme e reconhecida, não exigindo nenhum gesto. Aquilo aliás durava pouco, porque logo a criançada chegava. Mas tínhamos então uma raiva impensada dos manos e dos primos, sempre exteriorizada em palavras ou modos de irritação. Amor apenas sensível naquele instinto de estarmos sós (ANDRADE, 1993, p. 23).

Sobre ‘as que amaram Mário’, inevitável lembrar de Anita Malfatti e Henriqueta Lisboa. Se a primeira chegou a declarar-se a ele, em carta – à qual significativamente Mário respondeu com o silêncio, tão contrário à sua habitual ‘tagarelice’ –, a segunda viveu um amor inconfessado pelo ‘mestre’, velado sob as composturas epistolares naturais a dois intelectuais separados por gênero, espaço e posição dentro da era literária em que viveram. O traço da ausência – sobre o qual nos fala Eneida Maria de Souza em seu ensaio “A dona ausente” – talvez se faça sentir na correspondência entre Mário e Henriqueta como em nenhuma outra das travadas pelo escritor paulista. Os encontros entre os dois foram, ao longo de suas vidas, raros e superficiais, de maneira que sua relação permaneceu no plano incorpóreo – em que reinou a construção de si pela linguagem –, imerso numa sempre promessa de deixar de sê-lo. Desse modo, “a distância física aproxima, reiterando o desejo pelo inalcançável e o prazer pela posse real” (SOUZA, 2010b, p. 28).

Vale a pena evocar mais uma vez o trecho da carta a Drummond, em que Mário marca a significativa distinção no tratamento entre o ‘amigo’ e a ‘amiga’:

Carlos,  
 Tantas, tantas coisas. Estou esperando neste momento a Henriqueta Lisboa que vem almoçar aqui em casa. Quando você viria?... Aliás, penso que você eu não convidava pra almoçar aqui em casa, como nunca convidei o Manuel. Prefiro mostrar os milagres de São Paulo, as boates francesas, os mosqueiros italianos. Mas a Henriqueta é tão tênue, tem tamanhas restrições na comida que prefiro assim. *Você eu queria que primeiro dissesse bom-dia a mamãe, e depois vínhamos pra esta sala de trabalho, gosto dela, sabe, é o meu retrato alindado, como os dos fotógrafos, parece comigo mas é cem vezes mais bonita. Mas não é feita para inglês ver, se vive nela, e ficávamos assim no largado que-fazer da intimidade* (ANDRADE, 2002, p. 539, grifos meus).

Com suas interlocutoras femininas, Mário guarda essa mesma *mise en scène* de amizade fraterna, justificada, é provável, em grande parte pelas convenções da época – que ainda punha homens e mulheres em lados distintos – e pela natureza – fortemente intelectual – das motivações marioandradianas ao produzir sua correspondência. Em outra dimensão, contudo, emerge o que se assemelha a uma dificuldade, da parte do escritor, em desconstruir uma intangibilidade sagrada da figura feminina, desprendendo-se, assim, da demonstração quase obcecada dos gozos do intelecto. Isso significa dizer que na correspondência de Mário há uma idealização das relações de amizade, de forma que transbordam sentimentos de afinidade e fraternidade enfatizadas reiteradamente como ‘espirituais’, o que, diante das interlocutoras femininas, representa uma ‘dessexualização’, um temor reverencial verificado no hábito de colocá-las num ‘altar’, tratá-las com um amor explicitamente fraternal, que, algumas vezes, chega a sugerir uma busca pela ‘mãe’. Destaco tal elemento nas cartas com Henriqueta Lisboa, a quem Mário chama repetidamente “maninha”, “irmãzinha de caridade” – o superlativo da negação de qualquer traço sexual no interesse da relação – etc. Mais mãe que irmã é como Henriqueta é vista por Mário em carta de 17 de outubro de 1942: “mas é seu carinho que me vem, seu coração compreensivo, seus ombros piedosos que impiedosamente escolhi pra descansar” (ANDRADE, 2010b, p. 229). A Anita Malfatti, mesmo na aparente informalidade, um tratamento que teme qualquer traço de sensualidade: “Anitoca do coração”.

O amor feminino modelar para Mário permaneceu sendo, pois, o materno. A imagem arquetípica da mãe – como a única, entre todas as mulheres na vida de um homem, capaz de uma compreensão e acolhimento exemplares – é evocada no poema “Mãe”, publicado em *A costela de grão-cão*, de 1926:

Existirem mães,

Isso é um caso sério.  
 Afirmam que a mãe  
 Atrapalha tudo.  
 É fato, ela prende  
 Os erros da gente,  
 E era bem melhor  
 Não existir mãe.  
 Mas em todo caso  
 Quando a vida está  
 Mais dura, mais vida,  
 Ninguém como a mãe  
 Para aguentar a gente  
 Escondendo a cara  
 Entre os joelhos dela  
 – O que você tem?...  
 Ela bem que sabe  
 Porém a pergunta  
 É pra disfarçar  
 Você mente muito,  
 Ela faz que aceita,  
 E a desgraça vira  
 Mistério pra dois.  
 Não vê que uma amante  
 Nem outra mulher  
 Entende a verdade  
 Que a gente confessa  
 Por trás das mentiras!  
 Só mesmo uma mãe...  
 Só mesmo essa dona  
 Que a-pesar-de ter  
 A cara raivosa  
 Do filho entre os seios  
 Marcando-lhe a carne,  
 Sentindo-lhe os cheiros,  
 Permanece virgem,  
 E o filho também...  
 Oh virgens, perdi-vos,  
 Pra terdes o direito  
 A essa virgindade  
 Que só as mães têm!  
 (ANDRADE, 1955, p. 331-332)

Novamente, os vestígios do discurso freudiano aparecem, pela alusão ao corpo da mãe, o primeiro corpo feminino a ser erotizado pelo filho (“A cara raivosa/Do filho entre os seios/Marcando-lhe a carne/sentido-lhe os cheiros,/Permanece virgem,/E o filho também”), e pela apresentação da figura materna como matriz dos transtornos neuróticos, já que sua função é, portanto, dupla, “biológica e erógena” (KUSNETZOFF, 1987, p. 67). Salta aos olhos também, em particular, a imagem da mãe confidente, ouvinte exemplar, cujo amor pelo filho permanece inalterado mesmo diante das mais terríveis confissões que este lhe faz, sabedora daquilo que o aflige antes mesmo que ele próprio seja capaz de articulá-lo. Esse dom materno – a compreensão clarividente –,



mais uma vez, remete à descrição que Mário de Andrade faz de sua relação com a mãe na referida carta à Henriqueta Lisboa.

O refúgio na segurança do colo materno é mais uma vez figurado na crônica “Calor”, de 1939. Trata-se do período em que Mário está estabelecido no Rio de Janeiro, onde exerce o cargo de diretor do Instituto de Artes na então Universidade do Distrito Federal, hoje Universidade Estadual do Rio de Janeiro. O escritor define seu período de permanência na cidade, que abrange os anos de 1938 a 1942, como “exílio”, em que o paulista inveterado sente-se injetado em elemento estranho. O calor e a sensualidade da capital carioca agridem a disciplina paulista do ‘animal de cultura’ Mário de Andrade.

A propósito das altas temperaturas que castigam a cidade do carnaval, Mário divaga sobre a angústia do habitante dos trópicos e rememora seus piores episódios em matéria de calor. O mais dramático parece ser o vivido em Iquitos, no Peru, em que o escritor, acompanhado de grupo não identificado, deveria receber, no Palácio do Governo Peruano, “retribuição oficial da visita oficial”, solenidade para a qual era necessário que vestissem “linho mais escanhado”. O calor, entretanto, não dava trégua, e Mário recorre a um banho frio nas águas do Amazonas. A tarefa de enxugar o corpo revela-se impossível:

(...) verifiquei apavorado que não havia nenhuma possibilidade de me enxugar. Nem bem enxugava de um lado, que o outro chovia em suores inesgotáveis, que calor! Foi então que sentei na cama da cabina e tive, palavra de honra, tive, aos trinta e muitos anos daquela existência sêca, uma sensação degradante: vontade de chorar.

Nesse instante, surge, então, a demanda pela mãe:

Me nasceu uma vontade manhosa de chorar, de chamar por Mamãe, me esconder no seio dela e me queixar, me queixar muito, contar que não aguentava mais, que aquele calor estava insuportável, desgraçado, maldito! Enquanto ela docemente enxugaria as minhas lágrimas, murmurando: “Tenha paciência, meu filho, o calor é assim mesmo”... Si não chorei foi de vergonha dos espelhos. Porém jamais me percebi mais diminuído em mim, mais afastado das bonitas forças da dignidade (ANDRADE, 1963, p. 268-269).

Frente ao sofrimento por algo tão banal e, paradoxalmente, tão inelutável, a mãe é a única capaz de restituir algum conforto ao sujeito. A experiência de Mário relembra-nos de que, no contexto da dor, sobretudo quando se trata daquilo que a vontade não

pode modificar, voltamos à condição da criança em sua fase pré-linguística, em que o choro é seu único meio de comunicação, e a mãe, ao ouvi-lo, é a única capaz de decodificá-lo e remediá-lo.

Por fim, o conto “Tempo da camisolinha” parece sintetizar a dinâmica edípica no que diz respeito à experiência da passagem do mundo ordenado, isto é, do “paraíso infantil” e da “indiferenciação sexual” (RIAVIZ, 2003, p. 72) para a ordem da cultura e das diferenças sexuais. Na narrativa, os pesados cachos que envaideciam o menino são brutalmente sentenciados à tesoura pelo pai implacável, que encarna a lei: “É preciso cortar os cabelos desse menino” (ANDRADE, 1993, p. 107). Contra a decisão da lei, a mãe nada pode:

Olhei de lado, de outro, procurando apoio, um jeito de fugir daquela ordem, muito aflito. Prefiri o instinto e fixei os olhos lacrimosos em mamãe. Ela tentou me olhar compassiva, mas me lembro como se fosse hoje, não aguentou meus últimos olhos de inocência perfeita, baixou os dela, oscilando entre a piedade por mim e a razão possível de que estivesse no mando do chefe. (...) As camisolinhas, ela as conservaria ainda por mais de ano, até que acabassem feitas trapos (ANDRADE, 1993, p. 107).

As camisolinhas brancas, por sua vez, cuidadosamente engomadas pela mãe, são símbolo da inocência infantil e do doce tempo anterior à inscrição na realidade comum a que Freud se refere. A decisão por cortar os cabelos da criança alegoriza a intervenção paterna, que, com a ameaça da castração, “separa o menino de sua mãe”. Assim, “para preservar o falo o menino abdica da mãe, identificando-se a traços paternos” (RIAVIZ, 2003, p. 72):

O que não pude esquecer, e é minha recordação mais antiga, foi, dentre as brincadeiras que faziam comigo para me desemburrar da tristeza em que ficara por me terem cortado os cabelos, alguém, não sei quem, uma voz masculina falando: “Você ficou um homem, assim!” Ora eu tinha três anos, fui tomado de pavor. Veio um medo lancinante de já ter ficado homem naquele tamaninho, um medo medonho, e recomecei a chorar (ANDRADE, 1993, p. 106).

A afirmação de sua condição sexual se manifesta simbolicamente na ocasião em que o personagem exhibe seu pênis, numa atitude de desforra, à imagem de Nossa Senhora do Carmo:

Pois um dia, não sei o que deu me de repente, o desígnio explodiu, nem pensei: largo correndo os meus brinquedos com o barro, barafusto porta

adentro, vou primeiro espiar onde mamãe estava. Não estava. Fora passear com a ama da Mariazinha nova. Então podia! Entrei na sala da frente, solene, com uma coragem desenvolta, heroica, de quem perde tudo mas se quer liberto. Olhei francamente, com ódio, a minha madrinha santa, eu bem sabia, era santa, com os doces olhos se rindo pra mim. Levanto quanto pude a camisola e empinando a barriguinha, mostrei tudo pra ela. “Tó! que eu dizia, olhe! olhe bem! tó! olhe bastante mesmo!” E empinava a barriguinha quase de me quebrar pra trás (ANDRADE, 1993, p. 109).

Como observa Telê Ancona Lopes (1984), nesse conto, em particular, Mário resgata o período em que a família residiu em Santos, para onde se mudou depois que a mãe, Maria Luísa, adoece, abalada pela morte da filha recém-nascida Maria Augusta, em 1891. Maria Luísa é acometida de paralisia geral, para a qual prescrevem-se banhos de mar e remédios especiais, e mostra progressiva melhora. Dois anos depois, a família volta a São Paulo, onde nasce Mário:

(..) foi dentro ainda das camisolinhas que parti com os meus pra Santos, aproveitar as férias do Totó sempre fraquinho, em junho. Havia aliás outra razão mais tristonha pra essa vilegiatura aparentemente festiva de férias. Me viera uma irmãzinha aumentar a família e parece que o parto fora desastroso, não sei direito... Sei que mamãe ficara quase dois meses de cama, paralítica, e só principiara mesmo a andar premida pelas obrigações da casa e dos filhos. Mas andava mal, se encostando nos móveis, se arrastando, com dores insuportáveis na voz, sentindo puxões nos músculos das pernas e um desânimo vasto. (...) Diante da iminência de algum desastre maior, papai fizera um esforço espantoso para o seu ser que só imaginava a existência no trabalho sem recreio, todo assombrado com os progressos financeiros que fazia e a subida de classe. Resolvera aceitar o conselho do médico, se dera férias também, e levava mamãe aos receitados banhos de mar (ANDRADE, 1993, p. 108).

Explorou-se, neste item, a presença dos biografemas de mãe e pai nos escritos literários de Mário de Andrade, mais uma vez, aceitando como provocação conteúdos que atravessam o texto epistolar do escritor, e com recurso a noções da psicanálise. Tal ciência, em voga à época de Mário, foi particularmente apreciada pelos intelectuais e artistas, que nela viam o alvorecer de um novo paradigma cultural. Leitor dedicado da obra de Freud, e sempre atento a todos os movimentos da cultura no sentido da renovação, Mário de Andrade desenvolve aquele que é um dos primeiros conceitos da ciência psicanalítica em sua literatura – o Complexo de Édipo. Ao lado disso, muitas das características com que descreve seus pais biográficos em suas cartas – como visto na carta para Henriqueta Lisboa – aparecem incorporadas a suas personagens, notadamente nos contos como os que foram anteriormente estudados, “Vestida de

preto”, “O peru de Natal” e “Tempo da camisolinha”, em que o mesmo personagem – Juca – apresenta os dilemas e prazeres da experiência de se ter um pai e uma mãe.

## CAPÍTULO 2

BREVE GENEALOGIA DO *ESPAÇO ÍNTIMO*: AS PRÁTICAS DA ESCRITA DE SI E A  
ASCENSÃO DO INDIVIDUALISMO MODERNO

Life... is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.

*W. Shakespeare*

O Capítulo 2 apresentará, à primeira vista, uma quebra com a direção tomada pela proposta de estudo desta dissertação no Capítulo 1. Explico, entretanto, a razão de ser deste segundo momento na pesquisa, o qual fortalecerá o caráter transdisciplinar da mesma e será etapa indispensável às reflexões reservadas para o Capítulo 3, que cercará o fenômeno de automodelagem nas cartas de Mário de Andrade.

Ofereço, neste capítulo, uma perspectiva da história social de maneira a situar o tema da escrita de si e da produção da memória individual. Para tanto, e sem me pretender exaustiva na historiografia da correspondência, farei um passeio pelas origens dessa prática – primeiro, com a ascensão da noção de *espaço privado* aproximadamente a partir do século XVI, no contexto do Renascimento –, até o século XX, em que a escrita autorreferencial na forma como hoje a conhecemos se propaga. Proponho ainda, em seguida, uma reflexão sobre as origens históricas do interesse pela biografia e a constituição do dispositivo biográfico, o qual tem seu apogeu no contexto do Iluminismo francês, no século XVIII, com a proliferação das imagens públicas do escritor, as quais, paradoxalmente, gozam “de um caráter extremamente privado” (MARQUES, 2012, p. 64).

Para essa primeira etapa do estudo, tomarei como base as reflexões contidas em *História da vida privada*, volume 3 (1991), que se ocupa do período compreendido entre o Renascimento e o Iluminismo (indo até as rupturas praticadas por Jean-Jacques Rousseau) no que respeita à configuração de um espaço que, por oposição ao público, é privado e à ascensão do indivíduo moderno, que, ao postular para si uma identidade singular por meio de práticas culturais no bojo de sua intimidade, afirma sua existência para além da tirania do público. Para uma compreensão dos processos políticos criadores do cenário que possibilitou o florescimento deste que, antes de ser *social*, tem existência *individual*, usarei a leitura de Louis Dumont em *O individualismo* (1983). Já para pensar o interesse histórico na dimensão privada do escritor e a produção de suas

imagens, ventiladas publicamente (fantasmas), busco respaldo na tese de Jean-Claude Bonet em “Le fantasme de l’écrivain” [O fantasma do escritor] (1985).

## 2.1 Da tirania do *público* à experiência da intimidade: as origens da escrita de si

É comum, ao falarmos em “carta”, pensarmos, de imediato, na escrita em situação de intimidade (e, na maioria das vezes, de afetividade) – o que pode nos conduzir ao erro de dar por óbvia a presença de tal estatuto nessa prática. No imaginário social contemporâneo, escrever cartas estaria associado ao passado – a estados de lirismo e contemplação –, costume já dado como quase extinto, ou transfigurado nas modernas formas de comunicação rápida e informal, como o *e-mail*.

Desfazer o equívoco dessa associação fácil – carta e esfera íntima – pede uma visita ao passado, mais precisamente ao Renascimento europeu, aproximadamente no século XVI. Nesse contexto histórico, percebe-se que a noção de *esfera privada* inexistente – até que comece a ganhar fraco esboço –, assim como a carta concebida como modalidade da *escrita de si*, ou do registro individual em que a subjetividade é livre para falar e em que há uma preocupação consciente em se constituir uma memória de si. Quando se fala em valorização da memória individual, uma conquista visível a partir do século XVIII, faz-se referência ao homem *comum* – e não mais apenas ao herói público ou à nação. A afirmação, pelo indivíduo, de uma identidade singular, com “valor distintivo” do todo social, será reflexo de um “contrato político-social que reconhece todos os indivíduos como livres e iguais”, fundamental para alçá-los à condição de “modernos” (GOMES, 2004, p. 12).

Embora o recuo histórico atinja um ponto razoavelmente preciso, é importante que se diga que o conceito de intimidade, ou, de maneira mais abrangente, de *privado*, tem uma origem pantanosa. A demarcação do período situado entre os séculos XV e XVI para a manifestação dos primeiros movimentos no sentido da constituição de um espaço controlado pela entidade individual é, como é natural do empreendimento da escrita da história, aproximada. Consensual entre os historiadores como marco político da consolidação do individualismo moderno é o século XVIII, pós-Revolução Francesa, o qual, como observa Habermas, é, não por acaso, o século das cartas, o que revela avidez pelo estabelecimento de relações ditas “puramente humanas” (SANTOS, 1998, p. 42), isto é, baseadas no corpo a corpo entre o mais essencialmente individual.

Philippe Ariès, em *História da vida privada*, ciente das dificuldades de rastreamento histórico da noção do íntimo, abre a jornada de investigação questionando se fazê-lo é mesmo possível. Para Orest Ranum, “na história do eu e do íntimo, tudo ou quase tudo ainda está por fazer”, e se não é possível “reconstituir a reflexão interior”, devem-se “recensar os espaços e objetos em que ela normalmente se encarnou” (RANUM, 1991, p. 211-212).

Para uma arqueologia dos espaços da intimidade, é necessário observar que as sociedades europeias dos séculos XVI ao XVIII têm em comum o fato de massacrarem o indivíduo com as exigências dos comportamentos “familiares, comunitários, cívicos e rurais”. As instituições política e religiosa o reclamam sem dispensa, de forma que é preciso “procurar o íntimo além dos comportamentos codificados e das palavras” (RANUM, 1991, p. 211), tarefa que nos leva, como já dito, aos espaços e objetos a que o indivíduo associou o íntimo de seu ser.

Os primeiros sinais, do ponto de vista da história social, da vivência dessa intimidade, verificada nos espaços e objetos, surgem no século XVI, em que a retratação de cenas íntimas vai abrindo caminho pelo repertório dos temas da composição pictórica, da literatura e da dramaturgia. A atmosfera íntima, presente nos *tópoi* domésticos – alcovas, cozinhas, jardins (estes da preferência dos conúbios e momentos românticos) –, invade as representações de maneira definitiva, seguindo a tendência humanista. O empenho do indivíduo na interiorização e a redefinição da relação com o divino – há uma aproximação entre o homem e Deus, que passa a ser encarado de um modo também mais familiar, íntimo (RANUM, 1991, p. 241), sendo que sua natureza ganha contornos mais suaves e paternais, contrariamente ao Deus despótico e irascível da época medieval – são fortemente expressos nas representações artísticas. Além disso, a prática do autorretrato ganha vigor, até impor-se, mais tarde, como gênero. Este guardará similaridades com as modalidades da escrita de si, já que o pintor “pode registrar seus pensamentos íntimos”, concentrado “no rosto e no olhar, como se expressassem todo o seu eu” (RANUM, 1991, p. 213). Os autorretratos e retratos serão, ademais, bem como as cartas, as autobiografias, os diários, as memórias e os livros com conteúdos proibidos, “objetos-relíquia”, tanto quanto, por exemplo, pentes, joias, lenços, pequenos espelhos e outros pequenos artefatos materiais da *toilette*, ícones da intimidade que detêm valor afetivo por remeterem às experiências e aos sujeitos (RANUM, 1991, p. 213). Todos esses objetos serão valorizados como guardadores da

memória individual, alvo de grande fetiche, sobretudo quando se relacionam à intimidade mais inconfessável – desejos amorosos, experiências extraconjugais, assuntos de família, crimes, divagações filosóficas:

A palavra “lembrança” adquire até um duplo sentido, indicando um fato da memória e/ou um objeto banal – uma fita ou um pente da amada –, ou um presente que expressa a identidade de quem o dá ou de quem o recebe. É pela troca de lembranças que o eu se torna o outro e vice-versa. Todas as lembranças são intimidades únicas, porém quase sempre a sociedade as reconhece como tais. O segredo é isso, uma lembrança que podendo ser decifrada por outrem, é zelosamente guardada (RANUM, 1991, p. 235).

Verificamos, assim, ser possível recensear as intimidades sob as seguintes rubricas: a dos “lugares privilegiados, propícios às relações com o outro; a dos objetos-relíquia, dotados do poder de lembrar os amores e as amizades; e a dos registros da existência íntima conservados pela imagem ou pela escrita” (RANUM, 1991, p. 213).

Para salvaguardar tais objetos da curiosidade exterior, o indivíduo os abriga em espaços como o *gabinete*. A incorporação desse refúgio da intimidade à arquitetura das habitações de elite a partir do século XVI amplia o sentido da palavra *gabinete* (em inglês, *studie, cabinet, closet*), bem como de *biblioteca* e *escritório*, que, nas diferentes línguas europeias, até então, designavam peças de mobília – mesas de estudo e escrita –, passando a indicar também o “apartamento de caráter privado” (RANUM, 1991, p. 214), em que o dono pode estar a sós consigo mesmo. Em nome da defesa do direito à intimidade, além de criar um ambiente exclusivamente a ela dedicado, o indivíduo chegará ao excesso: apelará às gavetas a chave, escrínios, cofres e demais meios de assegurar a inviolabilidade de seus segredos,<sup>20</sup> e o acesso ao próprio gabinete normalmente será vedado aos demais moradores da casa, sobretudo às mulheres. De outro lado, é comum que o patriarca – ou senhor da casa – conduza os indivíduos do sexo masculino a seu gabinete para discussão de assuntos de seu interesse:

Refúgio do dono da casa, o gabinete às vezes tem portas sólidas, providas de fechaduras e ferrolhos. A leitura, a contabilidade e a oração não exigem grande mobiliário, bastam uma mesinha e uma cadeira. Entre os menos ricos, o gabinete é substituído por escrivaninhas e por pequenas caixas ou cofres onde se guardam cartas, papéis, contas. A decoração das escrivaninhas é

<sup>20</sup> *Closet* (*clausum, clos, closed, fechado*), ou gabinete, será um termo cada vez mais usual no século XVII. Em *Rei Lear*, de Shakespeare, expressa-se a “razão de ser” do *closet*: “*I have locked the letter in the closet*” [Tranquei a carta em meu gabinete]. Ou seja, o propósito era o de ocultamento, proteção de um segredo (RANUM, 1991, p. 231).



individualizada por iniciais, brasões e divisas. Como na cela ou na ermida, os nichos na parede do gabinete abrigam os livros. Os ratos não podem alcançá-los.

(...)

As cartas de amor também podem ser guardadas no gabinete, sobretudo se são objetos-reliquia de uma intimidade extraconjugal. Sozinho ou com um amigo íntimo (às vezes seu filho ou sobrinho), o dono da casa ali se refugia para falar “confidencialmente” dos assuntos da família, como os projetos matrimoniais. *A síntese humanista da vida ativa dos negócios e da política, do amor às letras e da solidão devota tem seu locus no gabinete.* É ali também que se conservam as coleções de moedas, medalhas, pedras e esmaltes. Os retratos de homens ilustres, medalhas ou gravuras de algum modo permitem ao colecionador (...) viver entre elas no gabinete (RANUM, 1991, p. 229, grifos meus).

No que diz respeito ao gabinete como local de confabulações, a reserva desse ambiente é também adequada às manifestações da amizade moderna, como os diálogos e a partilha de segredos. É no próprio gabinete que se conservam, inclusive, as lembranças dos encontros entre os amigos, presentes e retratos, lembrando que é prática social aproximadamente desde o século XVI a troca de retratos, cuja exibição nos gabinetes pessoais tem destaque proporcional à intensidade da própria amizade (RANUM, 1991, p. 258-259). É também nesse espaço que estão guardadas as cartas e demais documentos da amizade.

Com a função do gabinete na vida privada – “síntese humanista” (RANUM, 1991, p. 229) das atividades que nela têm lugar –, está aberto o caminho para aquele que será o lar burguês que conheceremos no século XIX. Espaço onde confluem interesses de natureza diversa, mas que, como visto, deseja-se manter em foro privado, o gabinete possibilitará ao indivíduo uma convivência amiudada consigo mesmo, com aquilo que diz respeito mais rigorosamente a si, e, mais importante, de um ponto de vista individual. Pode-se postular com segurança que a ascensão da escrita íntima só foi possível com a afirmação de um espaço particular<sup>21</sup> dentro da residência familiar, desvinculado, em alguma medida, da dinâmica externa das atividades cotidianas domésticas, nos ambientes de circulação comum (portanto, profanados por múltiplas presenças), regidas por uma lógica de repetição, seguindo o ritmo pressuroso das necessidades biológicas e civis. O gabinete ou estúdio, em contraparte, terá como que

---

<sup>21</sup> É importante, contudo, atentar que o “desenvolvimento da escritura íntima (não destinada à publicação) não traduz diretamente, por seu próprio objeto, a constituição de um espaço privado” (GOULEMOT, 1991, p. 392). Fundamental, entre outras coisas, será a afirmação do sujeito como fundamento da verdade daquilo que escreve, rompendo com o paradigma da verdade factual e submetida à prova científica.

uma existência paralela,<sup>22</sup> permitindo ao indivíduo desautomatizar-se, conhecer-se a si mesmo, existir em si próprio e debruçar-se, pela reflexão, a qual merecerá também registro escrito, sobre os acontecimentos de sua vida. Tal aspecto, como anunciado na abertura desta seção, está profundamente relacionado à constituição do indivíduo moderno, cuja individualidade passa a ser por este percebida como única e digna de ser contada, ainda que confiada apenas à cumplicidade das páginas de um diário, sem leitor terceiro. A valorização da individualidade, por sua vez, inaugura a problemática da constituição da *identidade* nos discursos escritos. Esta, forjada através do tempo, em processo aberto, é reconhecida modernamente como descontínua e fragmentária, sem qualquer prejuízo ao desejo de uma unidade:

Os argumentos que sustentam as novas práticas derivam tanto da assertiva sociológica de que todo indivíduo é social, quando do reconhecimento da radical singularidade de cada um. Uma singularidade que se traduz pela multiplicidade e fragmentação do próprio indivíduo e de suas memórias através do tempo, sem que tal dinâmica torne falso (muito pelo contrário) o desejo de uma “unidade do eu”, de uma identidade. (...) Um indivíduo simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico (GOMES, 2004, p. 13).

Já pudemos ver, em momentos do Capítulo 1 desta dissertação, e continuaremos a ver, como a vivência da situação de intimidade nos gabinetes será uma constante na vida dos intelectuais modernos no século XX. Ele não apenas é o santuário de fabricação da obra literária, mas é cenário dos convívios epistolares, das leituras e do arquivamento de si. Além disso, como nos séculos anteriores, é, não raro, o cômodo a acolher os rituais sociais da amizade entre homens de letras, porção retirada do restante da casa em que o sujeito estará cercado pelos símbolos do mundo literário – livros, cadernos, papéis, cartas, canetas-tinteiro, máquina de escrever, coleções, retratos de amigos, obras de arte etc. –, sobretudo se nos lembrarmos de que, para escritores como Mário de Andrade, as práticas da escrita e a encenação de si mesmo no *métier* literário são a *própria vida*.

O gabinete, onde os escritores passam considerável fração de suas vidas, é comumente referido por Mário de Andrade em suas cartas como “estúdio”. A Portinari, em carta de 1938, diz: “Ontem, enfim, passei o dia rearranjando este meu estúdio, e

---

<sup>22</sup> Nos castelos e casarões urbanos do século XVI, os gabinetes ficavam situados em torres ou outros locais afastados dos espaços da vida coletiva (RANUM, 1991, p. 230). Tal fato é revelador da busca do isolamento como razão de ser desse cômodo.

coloquei a Colona sentada e a Composição nas paredes. Ficou tão lindo que passei o dia todinho no quarto, gostando de viver, olhando os quadros, os marfins, num silêncio amoroso, cheio de belezas companheiras (...)” (LOPEZ, 1984, p. 164). Nesse trecho, vemos Mário em flagrante momento de gozo intelectual em seu espaço de trabalho, cercado pelos objetos que o escritor julga ‘benéficos’ e dos quais deliberadamente põe-se em companhia – que normalmente encarnam a beleza e o espírito modernos – e que também remetem às companhias humanas a que por ventura estejam ligados. Entre estes objetos estão, além das obras de arte e dos livros, o piano, a máquina de escrever (carinhosamente apelidada de “Manuela”, em homenagem ao amigo Manuel Bandeira), estátuas étnicas, um retrato de Beethoven, um crucifixo, a *Cabeça de Cristo*, de Brecheret e um pequeno oratório. Mário desenhava, ainda, os próprios móveis, idealizados para serem modernos e funcionais. Por fim, a referência, na carta, à tarefa de rearranjo do estúdio sugere, ainda, rotatividade na organização desses objetos, segundo os humores e entusiasmos de Mário, além, é claro, dos presentes que recebia.

A realização das atividades de Mário tem a particularidade de não se restringir ao estúdio. A multiplicidade de interesses e atuações do escritor, como não poderia deixar de ser, leva-o a ocupar outros espaços da casa, como, por exemplo, para a organização de sua vasta e crescente biblioteca por assuntos: na sala de visitas, literatura de vanguarda; na sala de música, onde dava aulas, música e partituras; na sala de estudo, geografia e história; no quarto, livros raros e de arte; no hall, etnografia; no estúdio, livros de referência e etnografia; no porão, revistas e jornais.

Sobre o gosto pelo espaço do gabinete, este comporta, pois, a autoencenação do escritor, exibindo sua imagem como que empalhada, congelada em sua mais irretocável versão. Não por acaso, o retrato feito por Portinari em 1935 de Mário é uma das imagens de si mesmo escolhidas pelo escritor para habitar a parede de seu gabinete:<sup>23</sup>

Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de fato você mais que ninguém, não apenas percebeu, mas revelou que eu... sou bom. Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico. Foi um bem que você me fez, palavra (...) (ANDRADE, 1995, p. 48).

<sup>23</sup> Mário mereceu, ao longo de sua vida, inúmeras retratações, entre pinturas a óleo, desenhos e fotografias e caricaturas. Destacam-se os trabalhos de Lasar Segall (1922), Tarsila do Amaral (1922), Anita Malfatti (1923) – que cometeu cerca de vinte retratos do escritor – e Portinari (1935), as duas últimas expostas nas paredes de seu gabinete de trabalho no sobrado da rua Lopes Chaves, na Barra Funda. Joaquim Figueira esculpiu, ainda, a *Cabeça de Mário* em bronze.

Podemos evocar também a carta de Mário de Andrade a Drummond, em que o escritor paulista louva a “sala de trabalho”, que, além de campo efetivo da lavoura literária, serve de “retrato alindado” do escritor, aquele para o qual veste a melhor roupa e o melhor sorriso:

Carlos,  
Tantas, tantas coisas. Estou esperando neste momento a Henriqueta Lisboa que vem almoçar aqui em casa. Quando você viria?... Aliás, penso que você eu não convidava pra almoçar aqui em casa, como nunca convidei o Manuel. Prefiro mostrar os milagres de São Paulo, as boates francesas, os mosqueiros italianos. Mas a Henriqueta é tão tênue, tem tamanhas restrições na comida que prefiro assim. *Você eu queria que primeiro dissesse bom-dia a mamãe, e depois vínhamos pra esta sala de trabalho, gosto dela, sabe, é o meu retrato alindado, como os dos fotógrafos, parece comigo mas é cem vezes mais bonita. Mas não é feita para inglês ver, se vive nela, e ficávamos assim no largado que-fazer da intimidade* (ANDRADE, 2002, p. 539, grifos meus).

A seus pares – escritores do sexo masculino – Mário julga apropriado e apenas natural o convite à intimidade de seu gabinete. À Henriqueta, entretanto, suave e recatada ‘doninha’ mineira, as convenções reservam um espaço comum da casa – a sala de jantar –, e na presença das mulheres da família. Tal fato é revelador de comportamentos sociais ligados ao patriarcalismo e, em particular, ao costume, anteriormente referido (que tem início no século XVI), de vedar o gabinete a presenças não previamente consentidas pelo dono, incluindo-se as mulheres<sup>24</sup> – esposas, filhas etc. A restrição desse espaço tem relação, como visto, com sua razão de ser – a preservação da intimidade mais recôndita –, mas, no que diz respeito exclusivamente às mulheres, sinaliza para uma ainda obstinada discriminação entre os universos masculino e feminino. Os percursos de escritoras como Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles corroboram essa assertiva, já que estas enfrentaram grandes resistências a seu estabelecimento como mulheres-intelectuais (SOUZA, 2010, p. 35) em um meio dominado por homens. No episódio relatado na carta citada, vemos, sobretudo, como o “espaço público reservado ao debate intelectual” – bares, cafés, tertúlias etc. – e, no privado, os gabinetes – ainda é reticente para com elas.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Como observa Orest Ranum, as mulheres ganharão também seus próprios gabinetes, cujo caráter – as atividades neles realizadas – estarão em conformidade com as convenções sociais da época.

<sup>25</sup> A esse respeito, como nos instrui Leonor Arfuch em *El espacio literario* (2002), o próprio Habermas, em prólogo à edição inglesa de *Mudança estrutural da esfera pública* de 1990, reconhece sua “dócil aceitação do caráter masculino” (ARFUCH, 2002, p. 70) dos espaços em que se exerce a *opinião pública* no curso do século XVIII. Já nessa época estão presentes práticas de leitura, escrita e agrupamento entre as mulheres, como, por exemplo, por meio de salões, embora ainda sem uma mistura significativa dos gêneros, o que sugere a pouca seriedade com que eram vistos.

Para Mário, a importância do gabinete – pelas intimidades intelectuais de toda a sorte que favorece, tão caras aos homens de letras – é, contudo, limitada. Em carta a Drummond de 10 de novembro de 1924, o escritor ataca a figura do “homem de gabinete”, dando a entender que assim passa longe de se considerar:

Eu não posso compreender um homem de gabinete e vocês todos, do Rio, de Minas, do Norte me parecem um pouco de gabinete demais. Meu Deus! se eu estivesse nessas terras admiráveis em que vocês vivem, com que gosto, com que religião eu caminharia sempre pelo mesmo caminho (não há mesmo caminho pros amantes da Terra) em longas caminhadas! (...) Estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal. Eu neste ponto não aconselho nada porque nisso a gente não se muda por causa de conselhos alheios, mas um dos desastres que impedem a felicidade, que é a naturalidade, de vocês está aí: em casa lendo, redação de jornal, café com amigos sobre tal livro, tal escritor, escrever coisas depois, talvez cinema e depois farra com mulheres. Isso não é vida que se leve! Isso é vício. (...) Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeio formidáveis eu faço, só! (...) E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca (ANDRADE, 2002, p. 48).

Se Mário soube louvar o gabinete por ser um símbolo da civilidade que tanto buscou fixar no país, critica o ‘gabinetismo’, cacoete detestável dos intelectuais, normalmente fechados a chave em seu próprio mundo. Na carta, o escritor alude a seu hábito diário de caminhar – perder-se pela Pauliceia que tanto gabou – como profilático contra a erudição que, de excessivamente livresca, torna-se vazia, estrangeirizada e incapaz de comunicabilidade. Aqui, Mário reafirma sua preocupação com o desbravamento das terras brasileiras – percorridas com sincero espírito de curiosidade –, enriquecida pela interação com os tipos populares genuinamente brasileiros, para o escritor, ‘professores’ de língua e espírito brasileiros.

Até aqui, exploramos um pouco da experiência da intimidade em espaços como o gabinete, que, segundo uma tendência social, vai incorporando-se ao modelo arquitetônico das residências do século XVI em diante. Seguindo com o roteiro anunciado, na seção seguinte, farei uma breve passagem por alguns dos precursores da escrita de foro íntimo, para entendermos aquela que despontará no século XVIII, isto é,

em que o eu se ocupa em expor conscientemente sua subjetividade, falando de um ponto de vista individual e tematizando o individual.

## 2.2 Dos *livres de raison* à escrita de foro íntimo

Os primeiros movimentos em direção ao surgimento da escrita de caráter íntimo surgem no final do século XVII e durante o XVIII, especialmente com os *livres de raison* e as memórias históricas.

São conhecidos como precursores do diário íntimo que emergirá no século XIX os *livres de raison*, ou livros de contas, em que os chefes de família ou os comerciantes registravam lucros e gastos, fazendo, assim, o controle de suas finanças (FOISIL, 1991, p. 332). Quando mais elaborados, estes livros “articulam-se em torno da contabilidade” e “baseiam-se num esquema simples: o da vida de cada dia em seu ritmo, seus mais prosaicos aspectos materiais, suas atividades mais comuns, registradas numa escritura elementar, em fórmulas que se repetem” (FOISIL, 1991, p. 334). Podem, ainda, fazer alusão, nas entrelinhas, a fatos marcantes da existência familiar, como o nascimento de um filho, e é somente na relação “imediate” com um acontecimento que o espaço privado aparece (“nascimento de uma filha na ‘sala de baixo’”) (FOISIL, 1991, p. 341). A contribuição desses documentos para a historiografia da escrita íntima está justamente nesses detalhes, escassos, que ora aparecem sobre o cotidiano familiar e sobre a intimidade da casa, normalmente atrelado a fatos exteriores a ela, já que não há demarcação nítida entre privado e público:

Vida de dentro, mas também vida de fora; gestos do interior, mas também gestos do exterior que pertencem igualmente à vida privada. Livro do espaço privado, mas também do tempo privado, registrado em horas e quartos de hora, e também em função do calendário litúrgico – santo do dia, grandes festas do ano – e da duração do movimento solar. (...) Livro da experiência vivida, da saúde e da doença, escrito não no discurso cheio de considerações do erudito, mas na linguagem direta (FOISIL, 1991, p. 341).

Embora apresente rastros do íntimo, lidos graças à atenção clínica do historiador, nos *livres de raison* inexistente o tom intimista e a confidência, o que o faz assemelhar-se mais a um arrolamento árido de dados e eventos importantes:

São numerosos [os *livres de raison*] os que se reduzem a folhetos que logo deixamos de lado; outros se assemelham mais à crônica local, com registro de batismos, casamentos, óbitos e pequenos fatos da vida da comunidade, mantendo em total segredo o âmbito privado. Denso ou breve, o documento é seco até na estrutura: seco na forma, seco na expressão sensível, não contém narração nem confidências (FOISIL, 1991, p. 335).

Se passa ao largo da intimidade e da expressão de um sujeito voltado para si, duas características possíveis do texto íntimo já se colocam nesse gênero: a linguagem direta, apropriada à necessidade do registro imediato, e a prática cotidiana ou periódica deste registro, o que revela a preocupação com a fixação do tempo.

Com os *livres de raison*, surgem as *memórias* – que não são as de caráter autobiográfico, isto é, que põem sob holofotes a trajetória individual do homem ordinário – mas a dos homens públicos – e que contêm “nenhuma ou pouca vida privada”, sublinhando feitos históricos, muitas vezes, concernentes a uma nação:

Segundo aceção corrente no século XVII, memórias são o produto da escritura individual de personalidades públicas sobre a repercussão de seus atos, o brilho da própria glória, ou sobre homens ou fatos dos quais foram testemunhas privilegiadas. Sem Luís XIV não haveria as *Mémoires* de Saint-Simon ou o *Journal* [Diário] de Dangeau; sem Henrique IV, Luís XIII e os grandes feitos da vida militar não haveria as *Mémoires* de madame de Motteville (...) (FOISIL, 1991, p. 332).

Tal modalidade de memórias, nesse sentido, assemelha-se “deliberadamente a uma narrativa histórica”, em que o memorialista “não escreve como testemunha, confidente ou confessor, como analista de si mesmo, mas relata o que todos podem ver”. É sugestivo, ainda, que o eu a falar “não dispõe de tempo para refletir”, manifestando-se, antes, sempre como eu em ação (FOISIL, 1991, p. 332). Esse aspecto diferencia fundamentalmente as memórias históricas das memórias de vida privada, de forma que não há, nos autores das primeiras, uma consciência do eu privado como hoje o concebemos. Não se deve esperar, nas grandes memórias (ou memórias históricas) flagrantes da intimidade individual, anedotas e dados pitorescos sobre o homem público. Em síntese, tais memórias obtêm mais “retratos oficiais” que “autobiográficos” (FOISIL, 1991, p. 332).

Se nos *livres de raison* os autores preocupam-se tão somente com questões de ordem financeira e, quando muito, registram secamente fatos marcantes da vida familiar ou comunitária, em momento algum estão defronte à questão da “criação literária”

(FOISIL, 1991, p. 334), o que aponta para a falta de interesse de um público-leitor em texto tão monótono. Ficaram esquecidos, portanto, até se transformarem em fonte de informação para historiadores e etnólogos na recuperação das origens da escrita íntima e de *flashes* do cotidiano doméstico no século XVII (FOISIL, 1991, p. 334-335). As memórias históricas, diferentemente, não permaneceram no anonimato, algumas vezes ganhando publicação imediata.

Outra modalidade de escrito privado que merece menção é o diário do médico, que se ocupará da higiene e da saúde. Ao fazê-lo, pode abordar aspectos da intimidade do paciente. Um exemplo notável é o *Journal* de Jean Héroard, o primeiro médico de Luís XIII. A rotina de higiene, os exercícios prescritos, refeições, atos e linguagem do príncipe são rigorosamente anotados até que este complete 27 anos de idade, e “a vida pública está praticamente ausente desse texto”. Sobre o diário, destaca-se:

A grande contribuição do *Journal* de Jean Héroard refere-se aos dez primeiros anos da vida de Luís XIII, transcorridos sob o olhar atento do médico. Já pela manhã Héroard está à cabeceira do príncipe para assistir ao seu despertar; está a seu lado durante as refeições, como exige a função de primeiro médico; observa-o enquanto brinca; tem-no junto a si quando redige o diário, no qual a presença do menino se manifesta por meio de rabiscos e desenhos que permanecem intatos. Também é seu companheiro de passeio no parque, participando eventualmente de suas brincadeiras e acompanhando-o nas caçadas (FOISIL, 1991, p. 339).

Contrariando a natureza utilitária, portanto desinteressante de um diário médico, o de Héroard permite conhecer detalhes da personalidade do jovem delfim e de seu relacionamento com os pais, reis da França. É possível, pela leitura do diário, por exemplo, “calcular com precisão o tempo que passaram [rei e rainha] com o filho (de 1602 a 1606 o rei esteve com o príncipe um total de 366 dias e a rainha, 346 dias, cerca de um ano)” (FOISIL, 1991, p. 339). Ficamos diante, pois, de um escrito privado que se refere a um outro, surpreendido em momentos de sua intimidade. O texto parece ser dotado, assim, de similaridades com a biografia moderna não pela forma que apresenta (tem a forma de diário, e não de biografia) e porque seu autor tivesse a intenção de narrar a história de uma vida, como faz a biografia que conhecemos contemporaneamente – revelando aspectos surpreendentes da intimidade e transformando o biografado em herói ou anti-herói –, mas devido ao olhar escrupuloso e detalhista daquele que o escreveu, que, felizmente, nele incluiu dados que geraram *interesse biográfico* em épocas posteriores.



### 2.3 A correspondência pessoal e a verdade íntima

Passemos agora à modalidade de escrita que motivou, em primeiro lugar, o interesse neste retrospecto histórico – a correspondência pessoal.

Aventa-se que a origem do termo *carta* guarde relação com o nome da cidade em que nasceu a rainha Dido, fundadora de *Cartago*: “Historial semelhante [ao da carta] acompanhava outras palavras que se referiam à atividade da escrita: ‘pergaminho’, ‘folha’, ‘livro’, ‘papiro’ e ‘estilo’ – todas relacionadas a nomes cujo significado se transformara no tempo, por associação de ideias” (MIRANDA, 2000, p. 47).

Fortemente presente no Ocidente, a existência das cartas remonta à Grécia antiga. Na maioria das vezes, eram voltadas a toda a comunidade, abordando temas de interesse comum – as “cartas abertas” (MIRANDA, 2000, p. 42). Já as de caráter privado eram, em geral, restritas a uma camada privilegiada – aos chamados seres de exceção, homens ilustres, gênios, filósofos e políticos –, naturalmente, diante do fato de que a maior parte da sociedade era analfabeta. Isso aponta para a prática do gênero epistolar como se dando, em suas primeiras manifestações, em um lugar de exceção e privilégio, num reduto de conhecimento e iluminação, tal como se a cultura e a posição social conferissem o direito à privacidade e confidencialidade. Esse elemento será novamente retomado em considerações posteriores a respeito da relação entre escrita íntima e distinção.

Entre os romanos, no século II a.C., surgem as epístolas, “composições em forma de verso em que o poeta, assumindo a atitude e adotando o tom de quem escreve uma carta a um amigo, ou a alguma personalidade de relevo, tratava de certos temas de ordem moral, filosófica, estética e literária” (SANTOS, 1998, p. 30). Exemplo proeminente é a *Epistola ad Pisones* [Epístola aos Pisões], de Horácio, responsável por dar forma ao gênero.

Fazendo um salto, estima-se que a partir do século XI, com o desenvolvimento econômico na Europa, até aproximadamente o século XV, a prática de escrita de missivas esteve, predominantemente, ligada a situações comerciais (negócios, vendas), políticas (a exemplo das notas trocadas entre os reis e seus vassallos) e jurídicas. A partir do século XVI, contudo, a “atividade reservada” (MIRANDA, 2000, p. 42), nos setores privilegiados da sociedade, isto é, a vivência da intimidade nas situações cotidianas – na

qual se verifica, notadamente, a prática das formas de escrita íntima – se intensifica, com a cristalização da experiência da intimidade no estilo de vida da nobreza e da burguesia ascendente. Já no que diz respeito às características formais do gênero epistolar tal como o conhecemos hoje, é ao curso dos séculos XVII e XVIII que ele começa a ganhar as noções de “reserva”, “verossimilhança” e “cumplicidade” (MIRANDA, 2000, p. 47), suas insígnias.

A escrita de missivas particulares, ao curso de século XVIII, também é acompanhada pelo fenômeno de privatização da leitura, que começa a ser mais amplamente difundida a partir do século XVI. A leitura individual, silenciosa, coloca-se como uma nova modalidade de ler, segundo a tendência da vivência dos “espaços de refúgio” (MIRANDA, 2000, p. 45), e também recrudescer, notadamente, a interiorização do indivíduo, que dispõe livremente do tempo para a fruição do texto, na quietude e conforto de sua biblioteca ou gabinete. A propriedade pessoal do livro, que também cresce a partir do século XVI, é outro fator a favorecer a consolidação da experiência da leitura nos contextos da intimidade (MIRANDA, 2000, p. 126-129). Se as possibilidades de leitura e escrita no âmbito da intimidade são encorajadas pela vivência da mesma nos espaços a ela consagrados, em movimento análogo, o *íntimo* também se fortalece com as práticas solitárias. Para Brigitte Diaz,

a prática da escrita epistolar privada, que se desenvolve largamente a partir do século XVII, certamente contribuiu para o nascimento do *íntimo*. Esta intimidade, associada à relação epistolar e à emergência de diversas formas de escrita de si, deve ser concebida segundo os dois sentidos maiores do termo, que permanece mesclado ao curso de sua evolução semântica. Se a palavra *íntimo*, de imediato, serve, no século XVIII, para caracterizar a relação de afeição que une dois seres, sua acepção altera-se sensivelmente no curso do século seguinte. Em 1835, a Academia define *íntimo* como aquilo que é “interior e profundo”, quer dizer, “aquilo que é a essência de algo” (DIAZ, 2002, p. 31-32, trad. minha).<sup>26</sup>

Em síntese, a correspondência pessoal, entre outras formas de escrita de si, é sintomática do processo de “intimização” da sociedade e ocorre simultaneamente à “afirmação do valor do indivíduo” e à “construção de novos códigos de relações sociais

---

<sup>26</sup> “La pratique de l’écriture épistolaire privée, qui se développe largement dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, a certainement contribué à la naissance de l’*intime*. Cette *intimité*, liée à la relation épistolaire et à l’émergence de formes diverses d’écriture de soi, il faut la concevoir selon les deux sens majeurs du terme qui resteront mêlés au cours de son évolution sémantique. Si le mot *intime* a d’abord servi au XVII<sup>e</sup> siècle à caractériser la relation d’affection unissant deux êtres, son acception derive sensiblement au cours du siècle suivant. En 1835, l’Académie définit l’intime comme ce qui est ‘intérieur et profond’, c’est-à-dire, ‘ce qui fait l’essence d’une chose’” (DIAZ, 2002, p. 31-32).

de intimidade” (GOMES, 2004, p. 19). Paralelamente – e não por acaso – a atuação de um Estado centralizado na figura de um monarca interventor e coercitivo fortalece, por consequência, a necessidade de um espaço privado que possa se colocar ‘a salvo’ desse monopólio, longe dos “olhares e do controle da comunidade e do poder” (GOULEMOT, 1991, p. 371). Não podemos esquecer, tampouco, que a laicização do Estado, associada à já ocorrida conquista das liberdades religiosas pela Reforma Protestante, em meados do século XVI, quando a Igreja assina o Tratado de Paz de Vestfália, em 1648, assegurando a liberdade de culto religioso, inaugura as práticas da oração mental e do exame de consciência, análogas à escrita de si do ponto de vista da individualidade da experiência. Além disso, o protestantismo “define a possibilidade de uma relação individual com as Escrituras” (GOULEMOT, 1991, p. 372), que serão comumente apreciadas no espaço íntimo do lar, nas alcovas e gabinetes. Para Louis Dumont, com a Reforma, a sociedade global passou a ser o “Estado individual, ao passo que o essencial da religião teria seu santuário na consciência de cada cristão individual” (DUMONT, p. 85, 2000).

São desse mesmo momento os movimentos de organização da casa – que ganha o título de *lar* – cada vez mais em oposição à organização do espaço público, que coloca o indivíduo sob o já aludido “olhar da autoridade e da comunidade”. Inauguram-se, ainda, novas regras aos hábitos à mesa, aos comportamentos sexuais e condutas sociais, num esforço de “dissimulação do orgânico”. É quando surgem os manuais de civilidade, que manifestam “um projeto de modificar hábitos de vida considerados grosseiros ou arcaicos [que] levam forçosamente a excluir do espaço social público comportamentos que não obstante são naturais” (GOULEMOT, 1991, p. 372).

Assistimos, pois, à passagem de uma época em que todas as atividades do indivíduo encontram lugar num espaço público para outra em que tais “atividades passam a estar submetidas ao controle do poder público ou inseridas num espaço privado”, que, como dito, torna-se absolutamente necessário, por colocar-se como defesa ao “conjunto de normas e controles” (GOULEMOT, 1991, p. 372). O espaço privado é, em conclusão, um construto social motivado politicamente.

Ao encontro do desejo de regulamentar as condutas individuais segundo a etiqueta e o bom gosto, pelo recalçamento dos instintos e das manifestações do orgânico, surgem, ao lado dos manuais de civilidade, os manuais epistolográficos, que pretendiam protocolar uma prática que também é social.

Embora os primeiros manuais epistolográficos do mundo ocidental datem, ao lado das primeiras formas epistolares, da Antiguidade Clássica,<sup>27</sup> é no século XVIII que eles se difundirão, com a afirmação das cortes na Europa, como imprescindíveis ao estilo de vida da nobreza e da burguesia ascendente. Já na Antiguidade, apresentavam a escrita de cartas como uma *arte*, que requeria a observação de preceitos como sinceridade, coerência e clareza, tornando-se, assim, *gênero literário*, cujas “regras e exigências são capazes de distingui-la de outros gêneros” (SANTOS, 1998, p. 27).

O exercício da escrita epistolar privada no século XVIII passa, portanto, a ser cultivado como um sintoma de distinção e “sociabilidade requintada” (SANTOS, 1998, p. 27), sendo objeto dos mais alentados manuais, cujas regras zelavam pela justiça àquilo que era considerado *técnica*. A forte acolhida do gênero, segundo Roger Chartier, “assegurou o aparecimento de inúmeras obras similares ao longo de todo o século XVIII” (CHARTIER, 1990 apud MIRANDA, 2000, p. 45), que normatizavam desde a extensão do documento (dentro daquilo que cada parte da carta deveria cercar: em quatro parágrafos, tema, agradecimento, favor e despedida, respectivamente), passando pelas frases de despedida aconselháveis, até a consciência do *ad quem*, ou “para quem” se escrevia (MIRANDA, 2000, p. 44-45).<sup>28</sup> Igualmente, o missivista deveria prezar pela “brevidade, clareza, propriedade (...) e pela escolha de uma linguagem simples, mas precisa” (MIRANDA, 2000, p. 48). Entre os autores de manuais de maior sucesso na época está o acadêmico Isidoro Nardi, autor de *Il Segretario principiante ed instruito*, originalmente publicado em 1717.

A assimilação de comportamentos sociais codificados aponta para o aspecto da *representação de si*, e, no contexto da escrita, o sujeito passa a se colocar como “fundamento da verdade daquilo que enuncia” (GOULEMOT, 1991, p. 392). Assim, ao exprimir-se a partir da categoria da “sinceridade” e escolher concentrar-se em seus atos íntimos – ignorados pelo mundo exterior –, o sujeito libera a noção de *verdade* da conformidade a uma razão científica, que é objetiva e unívoca.

Embora a transferência desse critério de verdade para uma “convicção íntima e uma intuição do eu” (GOULEMOT, 1991, p. 399) só chegue a conhecer o sucesso a partir do século XIX, no XVIII, ela é responsável por introduzir uma ruptura com o

---

<sup>27</sup> Demétrius é o primeiro autor do gênero. Recomendações à técnica de escrita epistolar também podem ser encontradas nas cartas de Cícero e Sêneca.

<sup>28</sup> Essa clareza do ‘para quem’ remete à noção da condição de recepção – que atenta para as particularidades do interlocutor – da qual a linguística, no século XX, ocupar-se-á largamente.

Iluminismo e com as ideologias vigentes sobre o escritor e a escritura. Neste século, a confiança na verdade que emana do íntimo – e não mais inspirada pelo divino – permeia estritamente ligada à figura do filósofo e escritor suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

É Rousseau quem, ao romper com a dependência de uma “visão religiosa da relação com a verdade” que marca os filósofos iluministas, os quais ainda se veem como ‘inspirados’, passa a “definir moralmente a posição do enunciado filosófico” (GOULEMOT, 1991, p. 397). Isso significa dizer que a ‘verdade’ é veiculada a partir de um ponto de vista, de maneira que implica a tomada ativa de uma postura da parte do filósofo, que deve ser livre dos compromissos e pressões sociais para fazê-lo.

Nesse sentido é que Rousseau recusa o vínculo social e afasta-se do meio enciclopedista parisiense, para fugir a ser determinado e alienado pelo espaço público e poder, assim, chegar ao conhecimento da verdade que fala no mais recôndito do ser. Para tanto, mais do que abraçar a misantropia, pelo “sonho pastoral” (BIGNOTTO, 2012, p. 189), o filósofo, ao partir da crença em um homem bom por natureza,

pode erigir um ideal de transparência, que oferecia um contraponto ao estado de corrupção e falsidade, que, segundo ele, imperava no mundo. Não se tratava de retornar ao estado de natureza, como afirmaram alguns críticos, mas de reencontrar as características do homem, que permitem a construção de uma ordem social e política diferente daquela que existia depois que a ordem natural se corrompeu (BIGNOTTO, 2012, p. 188).

Para o filósofo, ainda, a verdade emerge de uma “visão” ou “revelação”, que ele compara a um êxtase místico. Em *Discursos* (1749) e *Do contrato social* (1762), assim Rousseau apresenta o fenômeno de contato com a verdade – como procedente de uma ascese – “que deveria revelar-lhe o sistema filosófico, político e moral exposto” nessas obras (GOULEMOT, 1991, p. 398).

Essa concepção renovada de verdade alça Rousseau a um precursor do romantismo, que surgirá em fins do século XVIII na Alemanha, como um movimento de contestação literária e política, encabeçado por Novalis e pelos irmãos Schlegel. É no romantismo que acontecerá a transição do paradigma literário da *imitatio* – a emulação dos grandes autores clássicos como atributo de uma obra literária – para o da *autenticidade*, ou da *sinceridade* do escritor, cujo ângulo individual é o que legitima o texto literário.

Nesse sentido, será *Confissões* – publicação póstuma – a obra roussoniana tida como o advento da autobiografia moderna. No livro, ao invés de colecionar fatos biográficos que o abonem, Rousseau busca travar conhecimento com seu próprio eu, num esforço dedicado por desnudá-lo, com suas luzes e sombras:

Eis o único retrato de homem pintado exatamente de acordo com a natureza e em toda a sua verdade, [o único] que existe e que provavelmente existirá. (...) Quero mostrar (...) um homem em toda a verdade da natureza; e esse homem serei eu. (...) Mostrei-me tal como fui, às vezes desprezível e vil, às vezes bom, generoso, sublime: desvendi meu interior (ROUSSEAU, 1762 apud GOULEMOT, 1991, p. 401).

A exibição de um eu profundo, que, em verdade, permanece mistério – com a recusa das máscaras e dos *embelishments* – e do privado – cujas fronteiras com o público já não são mais nítidas – instaura o paradoxo da autobiografia: a exposição pública daquilo que brota na dimensão do privado e do íntimo. O gênero coloca-se, assim, de antemão, como uma traição, ou negação, do secreto. Entretanto, o ideal da autobiografia jamais seria possível sem essa transgressão primeira.

No terreno da literatura de ficção, podemos verificar a emergência desse paradigma – a confiança na sinceridade daquele que escreve, responsável por constituir um novo sistema de credibilidade romanesca – por meio de uma *mise-en-scène* para a criação do chamado “efeito de verdade” (GOULEMOT, 1991, p. 392). Ao longo do século XVIII, há, assim, uma proliferação do *romance em primeira pessoa* – que produz a ilusão da comunicação imediata e da aproximação com a oralidade – e o surgimento do *romance epistolar* – escrito em forma de cartas, cuja procedência é alegadamente legítima, isto é, não ficcional. Trocadas entre os interlocutores, elas vão desenhando a arena dramática em que estes circulam.

Alguns exemplares célebres do romance epistolar são: *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1719), um “manuscrito encontrado num sótão ou num baú” (uma das principais influências de Rousseau); “as cartas remetidas ou descobertas” de *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau; *As relações perigosas*, de Chordelos de Laclos (1782) (GOULEMOT, 1991, p. 392-393); *Pamela*, de Samuel Richardson (1740); *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de J. W. Goethe, entre outros.

Nessas obras – que alcançaram extraordinário êxito no século XVIII e consagraram sua popularidade pelos séculos vindouros – o autor se define como um “simples escriba” e nega solenemente a produção de um *romance*. É como “discurso espontâneo, como ato sob forma de discurso, produzido por um não escritor, não destinado à publicação” (GOULEMOT, 1991, p. 392-393) que o romance povoa o imaginário do leitor. A garantia dessa veracidade nasce do paradoxo, discutido anteriormente – também simulado – de dar a conhecer conteúdo de natureza privada: “É porque se tornou público que o privado pode servir de garantia” (GOULEMOT, 1991, p. 396).

Em *As relações perigosas*, cujo título alternativo já explica o ‘empreendimento’ – ou *cartas recolhidas num meio social e publicadas para o ensinamento de outros* –, apresenta-se intrincada trama de vilania e corrupção entre membros da alta nobreza na França pré-revolucionária. O ‘autor’, um mero “encarregado” da organização das cartas, abraça a tarefa de publicá-las com o nobre propósito de moralização da sociedade e advertência a seus eventuais leitores:

Esta obra, ou antes, esta compilação, que talvez o público ache ainda muito volumosa, só constitui, entretanto, pequena parte da correspondência de que é extraída. Encarregado de organizá-la por pessoas a cujas mãos ela foi parar e que eu saiba terem a intenção de publicá-la, só pedi, como prêmio de meus cuidados, permissão para podar tudo o que me parecesse inútil. (...)

Devo prevenir também que suprimi ou mudei os nomes de todas as pessoas de que se faz menção nestas cartas; e que, se no rol dos que lhes dei em troca, se acharem alguns que pertençam a quem quer que seja, terá sido apenas erro de minha parte, e disso não se tire nenhuma conclusão. (...)

A utilidade da obra, que talvez será ainda mais contestada, parece-me todavia mais fácil de estabelecer. Pelo menos constitui serviço prestado aos costumes desvendar os meios empregados por aqueles que os têm maus para corromper os que os têm bons, e creio que estas cartas poderão concorrer eficazmente para tal fim (LACLOS, 1993, p. 9 e 11).

O fetiche despertado por esse gênero – no leitor comum – é o mesmo despertado pela carta de uma celebridade literária – no pesquisador/crítico. Ainda que o pacto de leitura já se estabeleça na presença da expressão *romance*, precedendo *epistolar* – como que a alertar o leitor sobre a real natureza do texto, literária – a mera visão da forma da carta sobre a página (com seus elementos intrínsecos, data, saudação, uso da primeira pessoa etc.) – já é suficiente para dissimular o artifício e seduzir o leitor, imediatamente convertido em *voyeur*.

Desse modo, ter diante dos olhos aquilo que, em tese, foi produzido na intimidade e confiado apenas a um interlocutor seletivo, faz o leitor sentir-se um privilegiado pela oportunidade de penetrar intimidades e conhecer palpitantes segredos. A eficácia da sedução desse gênero parece estar, mais especificamente, na simulação da experiência de *transgressão*, já que o que é preservado do conhecimento geral, normalmente, é ilícito, escandaloso, inconfessável. Se o proibido ou reprimido sempre açulou ainda mais as pulsões e fantasias humanas que deveriam ser contidas por essa proscricção, com o surgimento da esfera privada e a legitimidade das atitudes de reserva, nasce oficialmente o *voyeur*. Ler ganha, assim, um traço erótico e outro que, algumas vezes, é obscuro e até mesmo sádico.

Não por acaso, falta juntar a esse conjunto o *romance pornográfico*, em que o paradoxo da publicidade se complica ainda mais, já que a leitura desse gênero “constituiu, por natureza, uma prática individual e oculta” (GOULEMOT, 1991, p. 403). Ele terá circulação livre e ampla, e nem mesmo Rousseau escapará às tentações eróticas, já que evocará, em *Confissões*, algumas de suas “leituras febris da juventude”. Essa modalidade romanesca terá grande importância na consolidação da história da intimidade, como um “fato de civilização essencial”, e ganhará clássicos como *As joias indiscretas*, de Diderot; *O templo de Cnido*, de Voltaire; além de obras como *120 dias de Sodoma* (1785), do ‘mestre libertino’ Marquês de Sade (GOULEMOT, 1991, p. 402).

De forma a mantermos o nexo entre as tendências verificadas no sistema literário da época e o cenário político, em que está em germen a Revolução que porá termo ao Antigo Regime, oportuna é a observação de Habermas, no entendimento de Arfuch, a propósito do que explicita como uma associação entre os interesses político e literário e a necessidade de discuti-los. Assim, pessoas privadas servem-se dos espaços públicos para ventilar temas de importância comum:

Para Habermas, o surgimento dessa esfera privada onde se perfilava a nascente subjetividade do íntimo tem também um papel decisivo em seu estudo sobre a configuração da esfera pública burguesa. De fato, os “públicos raciocinantes” do século XVIII, cuja associação em âmbitos comuns de conversação – cafés, clubes, *pubs*, salões, casas de refrigério – deu lugar ao conceito mesmo de *opinião pública*, não somente exercitavam ali um “raciocínio político” para refrear o poder absolutista, mas, de modo indissociável, um “raciocínio literário”, alimentado (...) pelas novas formas autobiográficas, o romance em primeira pessoa, o gênero epistolar. A paixão pela relação entre pessoas, o descobrimento intersubjetivo de uma nova



afetividade, se unia assim ao hábito da polêmica e da discussão política (ARFUCH, 2002, p. 70, trad. minha).

Enfim, o surgimento da (auto)biografia moderna no século XVIII, que terá seu apogeu no XIX, este, por sua vez, o século da institucionalização dos museus e do nascimento do romance moderno coincide, como já enfatizado, com a emergência do cidadão moderno e do Estado Liberal. A conquista de direitos civis pelo indivíduo, o ganho mais valioso da Revolução Francesa, far-se-á por meio da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) – inspirada em valores iluministas e na Revolução Americana (1776)<sup>29</sup> – que assegurará a liberdade e a igualdade entre os seres humanos, de maneira que as distinções sociais só poderão se fundar em “utilidade comum” (DUMONT, 2000, p. 109). Além disso, serão estabelecidos os direitos à segurança e à resistência à opressão. Esta opressão, como já vimos, na forma da tirania monárquica, parece ter sido o grande fator de natureza política a instalar a necessidade de um reduto privado, destacado das ingerências do público.

Marco dos direitos fundamentais do indivíduo, portanto, a Revolução Francesa representa a consolidação, em âmbito político, de movimentos já há muito correntes no social e ativos no pensamento contestatório introduzido, sobretudo, por iluministas como Montesquieu – crítico inveterado do regime monárquico e primeiro defensor da separação dos poderes – e Rousseau – inventor da gramática republicana que corresponde à língua que a Revolução colocará em prática (BIGNOTTO, 2012, p. 176). Esta, matriz cultural e moral da República, é, portanto, a baliza de um

processo de desenvolvimento político e teórico que surgira muitas décadas antes, por meio da crítica aos governos absolutos feitas pelos pensadores iluministas, que colocaram em circulação ideias e conceitos que iriam servir de fundamento para a construção de uma nova ordem tanto política quanto conceitual (BIGNOTTO, 2012, p. 177).

O direito à liberdade, previsto na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, será pedra angular dos direitos inerentes à condição de pessoa, os quais, no Direito Civil do século XX, ganharão corpo nos “direitos da personalidade”. Estes se referem, entre outras coisas, ao direito intransmissível e irrenunciável de todo e qualquer indivíduo do pleno controle sobre todos os aspectos pertinentes à sua

---

<sup>29</sup> Movimento popular que levou à independência das 13 colônias e à adoção de uma constituição política. Os Estados Unidos passaram a ser, então, o primeiro país a ser regulado por um documento dessa natureza.

identidade: nome, corpo e imagem, além da inviolabilidade de sua vida privada (BRASIL, 2002). Sobre esta última, se já no século XIX existem doutrinas e decisões judiciais de proteção à privacidade do indivíduo, baseadas nas liberdades civis surgidas após as revoluções burguesas do século XVIII, ela só será expressa com todas as letras no final da primeira metade do século XX, por meio da Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948.<sup>30</sup>

A ONU (Organização das Nações Unidas) – cuja criação, não por acaso, também ocorreu depois da Segunda Grande Guerra, em 1945, para sublinhar as soluções diplomáticas no relacionamento entre as nações e zelar pela paz – no sentido de salvaguardar, por meio da Declaração referida, a liberdade, dignidade e integridade física e moral de todos os indivíduos, amplamente feridas durante o nazifascismo, endossa:

#### Artigo 2º

1. Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, idioma, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.
2. Não será também feita nenhuma distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania (BIBLIOTECA VIRTUAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2013).

Quanto ao direito à intimidade, prevê-se, no artigo XII, que “ninguém será sujeito a interferências na sua vida privada, na sua família, no seu lar ou na sua correspondência, nem a ataques à sua honra e reputação. Toda pessoa tem direito à proteção da lei contra tais interferências ou ataques” (ONU, 2013). No século XXI, tal direito, ao lado do direito à imagem, é gerador de um profícuo debate, motivado pelas inúmeras formas com que o mesmo direito tem sido ferido, quando não completamente violado.

No mundo contemporâneo, sob o signo da exposição massiva e da espetacularização da vida privada, ganha proporções monstruosas a indústria midiática

---

<sup>30</sup> No Brasil, tal direito é expresso pela primeira vez no art. 5º, X, da Constituição Brasileira e no art. 21 do Código Civil de 2002. Antes disso, já constam previsões sobre aspectos do direito à vida privada, como proteção à inviolabilidade de domicílio e ao sigilo de correspondência e das comunicações e ao direito de resposta quando a pessoa tiver a sua imagem atingida por manifestação do pensamento alheio, nas constituições de 1891, 1934, 1937, 1946 e 1967.

que instaurou o culto às *celebridades*. Homens e mulheres – muitas vezes destituídos de quaisquer habilidades artísticas, mas que por obra da ‘mágica’ dos *reality shows*, dos vídeos eróticos lançados na internet e de outros escândalos de natureza vulgar – ganham a chamada ‘fama instantânea’, cuja volatilidade é a mesma dos enlatados, e passam a ter suas intimidades devassadas, para banquete das massas.

Neste cenário de degeneração ética e estética, assistimos à ampliação do chamado ‘espaço biográfico’ – antes protagonizado pelas formas clássicas da (auto)biografia, da correspondência pessoal, do diário íntimo, da entrevista e, mais recentemente, pelos modismos televisivos – com as novas tecnologias da comunicação, nascidas após o advento da internet – blogs, fotologs, Facebook, Twitter, Orkut e outras redes sociais, espaços em que a vida privada de todo e qualquer um torna-se alvo da diátria bisbilhotice alheia e, pior, é o próprio sujeito quem, fanatizado por um individualismo narcísico, exibe-a, triunfante, nos seus mais indiscretos – e vazios – detalhes.

O avanço da “sociedade do espetáculo” – profetizada por Guy Debord na década de 1967 – gera, pois, a massacrante supremacia da *imagem*, na qual *ser* confunde-se com *parecer*, isto é, o sujeito se converte permanentemente em personagem, preso a um círculo vicioso de sucessivas encenações, que o afastam, quem sabe irremissivelmente, de seu eu, situado no âmago da verdade individual, por meio da qual pode atingir a chamada *autenticidade*. Para Debord, “quanto mais sua vida se torna seu produto [do sujeito], tanto mais ele se separa da vida” (DEBORD, 1997, p. 25).

O fenômeno de ampliação do espaço biográfico, portanto, para o qual nos chama a atenção Leonor Arfuch (ARFUCH, 2012), aciona a necessária curiosidade pelas origens do interesse, ou, como já denominado anteriormente, pelo fetiche de que a intimidade do homem célebre – seus “gestos, pequenos fatos, rumores, anedotas” (MARQUES, 2012, p. 64) – torna-se objeto. Ensaçada, neste item, uma genealogia do espaço íntimo e das práticas da escrita autorreferencial, ao lado da ascensão do indivíduo moderno, é natural que passemos, agora, a um entendimento de como se dá a emergência do dispositivo biográfico no século XVIII, momento em que, como já vimos, destaca-se a figura de Jean-Jacques Rousseau, a encarnar o paradigma do homem célebre moderno.

## 2.4 O escritor e seus *fantasmas*

O crítico Jean-Claude Bonnet, em seu ensaio “Le fantasma de l’écrivain” (1985), situa temporalmente a origem do dispositivo “o homem e a obra” no século XVIII, com a ascensão do Estado-Nação moderno, no auge do Iluminismo francês, quando o homem de letras consolida-se socialmente como a “forma superior do grande homem” (BONNET, 1985, p. 260, trad. minha), em lugar dos antigos heróis militares e políticos. Ele ganha, assim, uma imagem pública, e dele se passa a demandar prestação de contas, posicionamento ideológico público, e além: sua voz passa a ser a voz da nação, veículo do pensamento oficial. Fortalece a importância social do homem de letras a institucionalização do meio literário e a expansão da República das Letras, que ajudam a difundir mais rapidamente a sua imagem pública, ou melhor, *suas imagens*.

Como observa Bonnet – e reitera Reinaldo Marques em “O arquivo literário e as imagens do escritor” (2012) – é paradoxal que imagem pública do escritor tenha, no século XVIII, um caráter tão privado. Nasce daí a reivindicação de descobrir o *homem de carne de osso* por trás da celebridade, de devassar sua intimidade, as banalidades de seu cotidiano e as idiossincrasias de seu caráter. Como desenvolvido no item anterior,

essa hipervalorização do homem de letras transcorre (...) no contexto de afirmação da vida privada, do individualismo burguês, para o que haverão de contribuir as práticas de leitura e da escrita incrementadas pelo mundo moderno, cujo exercício solicita o isolamento do leitor-escritor, seja do meio social, seja do ambiente familiar, abrigado no recesso do escritório ou do quarto. Processo que contribui, entre outros fatores, para a mitologização do escritor, na medida em que seus afazeres se realizam no âmbito do mundo privado, na ordem do menos visível e compartilhado. Exemplifica-o a imagem do poeta como gênio ou ser de exceção presente no romantismo (MARQUES, 2012, p. 64).

Inauguram-se, assim, o culto à biografia, sua folclorização e a estetização dos aspectos mais comezinhos de uma existência, os quais, ligados à celebridade, adquirem importância e significado improváveis ao atingirem o imaginário coletivo. O escritor, por sua vez, será exaustivamente representado e referenciado, segundo a multiplicidade de imagens que lhe são atribuídas. É na impossibilidade de ‘congelar’ uma única imagem própria que lhe corresponda fielmente, diante da mutabilidade inerente à natureza humana, que o escritor passa a acumular poses, encenações de seu eu, que bem poderão ser chamadas de ‘fantasmas’.

Esse apaixonado interesse pelo escritor em sua dimensão privada inaugura práticas como a peregrinação às residências dos escritores, as entrevistas e a incansável retratação plástica de sua figura, por meio de retratos, bustos, esculturas e até máscaras mortuárias. A partir de 1750, os retratos dos homens de letras são ‘moda’ entre os artistas, os quais serão “muito aguardados nos salões de exposição e comentados pela imprensa” (BONNET, 1985, p. 262, trad. minha). Tais retratos, contudo, encontram ceticismo entre personalidades exaustivamente representadas como Diderot, que adverte para o caráter estático dos retratos, que se pretendem a representar um “ser que se desassemelha constantemente de si mesmo e que tem ‘em um dia cem fisionomias diversas’” (BONNET, 1985, p. 263, trad. minha). Por ocasião de um salão de exposição em 1767, Diderot comenta três quadros e dois bustos de si mesmo, de autoria de artistas diferentes, e conclui, não sem ironia:

Eu tenho uma máscara que engana o artista, seja porque nela há muitas coisas que se fundem, seja porque as impressões da minha alma se sucedem muito rapidamente e se penteiam sobre o meu rosto, o olhar do pintor não me encontra o mesmo de um instante para o outro, sua tarefa se torna muito mais difícil do que se acreditava. Jamais fui bem representado senão por um pobre diabo chamado Garand, que me capturou, como acontece a um tolo que diz algo brilhante. Quem vê meu retrato por Garand me vê (BONNET, 1985, p. 263-264, trad. minha).<sup>31</sup>

Embora tenha, ele mesmo, se aventurado no gênero, com *Vie abrégée de La Fontaine* [Vida abreviada de La Fontaine] para uma edição dos *Contos* (1762) do fabulista, Diderot resiste à demanda pelo biográfico, pela adoção de um estilo que impede a identificação de um sujeito biográfico tão variado quanto inacessível, e apela à posteridade como resposta a seus contemporâneos, sedentos de sua presença. Na contramão, Rousseau abraça a tarefa de, ele próprio, biografar-se, no já mencionado *Confissões*, e encoraja a curiosidade coletiva ao fazê-lo. Perseguido na França por obras controvertidas como “Profissão de fé do vigário saboiano” (inserido no livro IV de *Emílio*, de 1762) – considerada afronta à moral e aos costumes religiosos por, entre outras coisas, pregar a liberdade da experiência religiosa, independente da Igreja –, Rousseau sofre com as difamações e falsificações de sua obra. Esse quadro faz de

---

<sup>31</sup> “J’ai une masque qui trompe l’artiste, soit qu’il y ait trop de choses fondues ensembles, soit que les impressions de mon âme se succédant très rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l’oeil du peintre ne me retrouvant pas le même d’un instant à l’autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu’il ne la croyait. Je n’ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand, qui m’attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand me voit” (BONNET, 1985, p. 263-264).

*Confissões* uma tentativa de “interromper a série infernal de comentários e distorções” sobre o escritor, pela produção de um autorretrato “definitivo”. Rousseau busca, assim, pôr-se a nu, “e iniciar o público em todas as suas fraquezas, em todas as suas culpas mais secretas”. Em *Diálogos*, Rousseau “oferece uma nova tentativa de elucidação biográfica” (BONNET, 1985, p. 267, trad. minha), imaginando um inquérito sobre os atos de sua vida privada, e até mesmo seus pensamentos. Assim, passa-se pelo viés de testemunhas e inquisidores, e a moral é “concebida menos como uma codificação das relações entre os indivíduos que como um sentimento de inocência do eu” (GOULEMOT, 1991, p. 399).

A preocupação com a própria imagem e com a obra – sua integridade e interpretação – convida-nos a refletir sobre as motivações e a natureza mais essencial das práticas de arquivamento de si, cuja realização, em si, pode ser encarada como uma forma de escrita autobiográfica. Isto é: quando pensamos em *autobiografia*, não nos restringimos ao texto autobiográfico propriamente dito, à narrativa da própria vida direta e conscientemente produzida para figurar em *obra*, como o fez Rousseau. O cuidado do escritor em forjar uma imagem *a seu próprio gosto* – a salvo das leviandades e distorções – manifesta-se, como já dito, na produção de diários íntimos e de álbuns de fotografia; no estabelecimento de correspondências pessoais; na coleção de material sobre si mesmo divulgado na imprensa – recortes de jornais e revistas, críticas, fotos etc. –; na preservação de livros, documentos, retratos e autorretratos e demais objetos de arte e decoração. Ao engajar-se em tais tarefas – do ‘guardar-se’, o escritor estoca “uma gama variada de imagens de si mesmo, como autor, artista, intelectual. Disponibiliza para os futuros usuários de seu arquivo uma constelação de imagens (...) que haverão de complementar a sua memória, os significados de sua obra” (MARQUES, 2012, p. 73).

No interior do arquivo, o escritor saboreia a ilusão do controle sobre sua memória e sua *identidade* e, até mesmo, sobre a recepção de sua obra, notadamente após a sua morte. Se a compreensão de si é uma interpretação, operação que, na maioria das vezes, serve a prevalência do *ego*, governada, assim, por uma vaidade inconfessável,

o arquivamento do eu não é uma prática neutra, é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

O que dizer, nesse quesito, sobre nosso Mário de Andrade? Antes de responder, consideremos duas ocasiões de sua correspondência; a primeira de Guilherme de Figueiredo, em carta por ele recebida em 25 de fevereiro de 1945, dia da morte de Mário, em que este comanda:

Guardar as cartas consigo,  
Nunca as mostrar a ninguém,  
Não as publicar também:  
De indiferente ou de amigo,  
Guardar ou rasgar. Ao sol  
Carta é farol.  
(ANDRADE, 1989, p. 163)

A Manuel Bandeira também esclarece:

As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique. Essas coisas podem ser importantes, não duvido, quando se trata dum Wagner ou dum Liszt, que fizeram também arte pra se eternizarem. Eu amo a morte que acaba tudo. O que não acaba é a alma e essa que vá viver contemplando Deus (ANDRADE, 2009, p. 68).

Para todos os efeitos, Mário estava ciente de que seu espólio epistolar viria a ser tornado público, por força de sua relevância cultural, quando tem o cuidado de pedir, em carta a seu irmão, Carlos, que sua correspondência fosse “fechada e lacrada pela família e entregue para só poder ser aberta e examinada 50 (cinquenta) anos depois da [sua] morte” (ALVARENGA, 1974, p. 32). A favor de sua suposta posição contrária à divulgação da correspondência pessoal, em 1943, Mário ainda se recusa a abri-la para uma antologia em comemoração a seus 50 anos, elaborada pelo jornalista Murilo Miranda para a *Revista Acadêmica* do Rio de Janeiro. Em tom de descompostura, Mário diz: “(...) declaro solenemente, em estado de razão perfeita, que quem algum dia publicar as cartas que possuo ou cartas escritas por mim, seja em que intenção for, é filho da puta, infame, canalha e covarde. Não tem noção da própria e alheia dignidade” (ANDRADE, 1981, p. 157-158).

Em outubro de 1944 (ironicamente, um ano antes de sua morte), Mário volta atrás de sua decisão e autoriza a abertura das cartas, apesar do alegado “pudor (...) de ver devassadas as coisas íntimas que me dizem por cartas, por dedicatórias, por conversas” (ANDRADE, 1981, p. 173). Como observa Marcos Antonio de Moraes, a

‘antologia’ de cartas elaborada por Mário a pedido de Murilo Miranda, contrariando a aparente reserva do escritor paulista – e a ‘desimportância’ por ele atribuída a suas intimidades –, está longe de ser “fortuita”. Reflete, antes, “o espectro de um projeto bastante representativo do escritor modernista ao lado das trilhas do intelectual participante” (MORAES, 1995, p. 5).

Cabe-nos, pois, a despeito dessas que podem parecer evidências contrárias, argumentar que Mário tinha, sim, ampla consciência da importância que suas cartas teriam para a posteridade que buscava entendê-lo (e para seus interlocutores literários, para cujas obras contribuiu criticamente em suas cartas), como forma de entender o Brasil de então, e portanto não poderia se opor, de fato, à sua divulgação, uma vez observado o período de 50 anos após seu falecimento. Tendo em mente sua imagem mais marcante, entre as inúmeras do escritor – papa do modernismo, forjador de um Brasil superior –, será que um Mário tão pragmático e intencional nos seus menores gestos dedicar-se-ia com tanto afincamento e disciplina diária a uma tarefa – para não dizer empreendimento – cujo produto – as pilhas de uma monstruosa correspondência – condenaria a transformar-se em cinzas ou a permanecer na obscuridade?

Ainda segundo Moraes (1997), Mário considerou, sim, a possibilidade de divulgação das correspondências pessoais dos protagonistas do modernismo brasileiro, num futuro não distante – possivelmente, quando da abertura de seus espólios, postumamente –, em texto de 7 de janeiro de 1940, intitulado “Modernismo”, na coluna “Vida literária”, do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

conscientemente ou não (em muitos conscientemente, como ficará irresponsavelmente provado quando se divulgarem as correspondências de algumas figuras principais do movimento), o Modernismo foi um trabalho pragmático, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário (ANDRADE, 1972a, p. 187-188).

Assim, leio o declarado pudor de Mário com relação às cartas que remetia – a ponto de não comunicar a seus interlocutores – como uma manifestação de ‘falsa modéstia’, ou coisa que o valha, uma vez que, ao que tudo indica, tinha a certeza de que seus interlocutores o desobedeceriam – e além – desejava que o fizessem. A unanimidade dessa decisão corrobora tal ponto de vista, conscientes estavam eles da verdadeira ambição do ‘guru’ – que suas lições seguissem mesmo após a passagem do



homem material. Esse é, enfim, o derradeiro ato de vaidade e *self-fashioning*, da obtenção de simpatia da parte de seus contemporâneos e dos leitores póstumos, pela sugestão de despreensão, de um não desejo de glória e de eternidade.

Sobre um desejo de permanência, Mário, contudo, é persistente, e ‘jura’ que não:

Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser na vida. Foi preciso coragem, confesso, porque as vaidades são muitas. Mas a gente tem a propriedade de substituir uma vaidade por outra. Foi o que fiz. *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 pra este monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. *Os gênios nacionais são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo* (ANDRADE, 2002, p. 51, grifos meus).

A carta é a Drummond, e não é difícil ler, nas entrelinhas, Mário ser traído por sua mal disfarçada vaidade, advinda da justa consciência de seu valor perece:

- 1) “Eles nascem [os gênios] porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação.” Sacrifícios de quem? Mário obviamente refere-se aos próprios, o desbravador da mata virgem por detrás da qual se escondia o Brasil.
- 2) “Que importa que a minha obra não fique?” Em inúmeras ocasiões epistolares, Mário se diz capaz de ‘renunciar’ ao escritor e à obra-prima em nome de seu papel de pensador – ‘fazedor’ – de um Brasil, o que está claramente expresso na já citada carta a Octávio Dias Leite: “Pra meu espírito mais vale lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima” (ANDRADE, 2006, p. 75). Em outro momento, em entrevista a Jussieu da Cunha Batista, em 1944, perguntado sobre como via sua obra literária, Mário responde:

Certas coisas é até desagradável repetir, porque até parece cultivado da dor. É certo que não morro de amores por ela, mas em todo caso (...) acho que ela não deve servir de exemplo, pode servir de lição. (...) O que me interessa na minha obra é especialmente o que ela representa como biografia moral, como experiência de identificação dum artista com o que deve ser o artista. Neste sentido é que afirmo que a minha obra pode servir de lição (ANDRADE, 1983, p. 110-111).

Fino leitor (a leitura é, possivelmente, a maior entre as habilidades de Mário – ler o Brasil, ler o outro, ler a literatura e a cultura em formação etc.), Mário não poderia, ao lançar olhar sobre sua própria obra, ser tomado de condescendência, o que representaria uma flagrante contradição com o espírito crítico que praticou durante toda a sua trajetória. Reconhece, pois, as limitações propriamente ‘literárias’ de sua obra, mas lhe faz justiça ao nela perceber, mais uma vez, a *lição*, o ensino.

- 3) “Que me importa que a minha obra não fique? É uma vaidade idiota pensar em ficar, principalmente quando não se sente dentro do corpo aquela fatalidade inelutável que move a mão dos gênios. O importante não é ficar, é viver. Eu vivo.” Se Mário não sente no corpo a “fatalidade inelutável que move a mão dos gênios”, coloca-se, indiretamente, entre eles (‘sou gênio, mas não sinto a fatalidade’). E se percebia em sua obra um caráter de lição, não só viveu, como desejou *ficar*. Assim, Mário ‘ficou’ exatamente como viveu.

A consciência sobre essa inevitável vaidade nos artistas é expressa pelo próprio Mário, ainda que em termos genéricos, na crônica “Do cabotinismo”, publicada em 23 de julho de 1939 na já mencionada coluna “Vida literária”:

O artista perfeito nunca perderá de vista o seu público, e isto é cabotinismo. O artista completo jamais perderá de vista ambição de se tornar ou se conservar célebre, e tudo isto é cabotinismo. E como é o público que faz a grandeza de um artista (falo “público” mesmo no sentido de elite pequena, que alguns artistas possivelmente preferem), estas duas ambições de público a julgar e celebridade a conquistar – alheias ao conceito específico de arte – regem de forma importante o comportamento criador do artista (ANDRADE, 1972b, p. 78-79).

Desse modo, se é o público a justificar a existência do artista, reger seu “comportamento criador” e atribuir-lhe, portanto, sua grandeza, mais uma vez podemos pensar que a correspondência de Mário foi pensada como ‘obra’, não propriamente

como projeto literário, mas como projeto de pensamento artístico e intelectual que ele desejava que se tornasse público, embora tenha negado essa pretensão.

Tão típica do ‘humor’ dos escritores e ainda mais radical sobre a ‘ameaça’ do desaparecimento ou da obscuridade de documentos que o de Mário é a atitude de Kafka. Antes de morrer, em 3 de junho de 1924, vitimado pela tuberculose, assim pede ao amigo Max Brod, em um bilhete dobrado sob uma pilha de outros papéis:

Querido Max, meu último pedido: tudo o que deixo para trás (isto é, nas prateleiras, dentro das gavetas, escrivaninha, em casa e no escritório, ou para onde quer que qualquer coisa tenha ido, o que quer que você venha a encontrar), nos cadernos, manuscritos, cartas, minhas e de outrem, desenhos e tudo mais, deve ser queimado não lido e até a última página, assim como todos os meus escritos ou notas que estejam em sua posse ou de outrem, aos quais você deve implorá-los em meu nome. As cartas não entregues em suas mãos devem pelo menos ser fielmente queimadas por aqueles que as possuem.

Seu,  
Franz

Como lembra Brod, uma busca mais atenta revelou outro bilhete, mais antigo que o anterior, escrito a lápis, em que as instruções, antes tão peremptórias, ganharam flexibilidade:

Querido Max, talvez dessa vez eu não me recupere, é provável que a pneumonia seja suficiente depois do mês de febre pulmonar que tive, e nem mesmo afogá-la na escrita a silenciará, embora haja algum poder até nisto.

Por via das dúvidas, então, esta é a minha última vontade referente a tudo que escrevi:

De todos os meus escritos os únicos livros que contam são: *O processo*, *The Stoker*, *A metamorfose*, *Colônia penal*, *Country Doctor* e o conto *O artista da fome*. (As poucas cópias que existem de *Meditação* podem ser deixadas; não quero dar a ninguém o trabalho de amassá-los, mas não deve haver reimpressão). Quando digo que estes cinco livros e o conto contam, não quero dizer que quero que eles sejam impressos novamente e transmitidos à posteridade; ao contrário, que devem desaparecer em seu todo é o que desejo. Apenas, uma vez que existem, não me importo que alguém os conserve se quiser.

(...)  
Franz

(KAFKA, 2001, p. 213-214, trad. minha)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> “Dear Max, perhaps this time I shan’t recover, pneumonia is likely enough after the month of pulmonary fever I have had, and not even my setting it down in writing will keep it off, although there’s some power even in that. Just in case, then, this is my last will concerning all I have written: Of all my

Naturalmente, Brod recusou-se a cumprir o estapafúrdio pedido de Kafka e fala de algumas de suas razões para tal recusa, não de todo desconhecidas do público:

“Meu testamento será muito simples [o de Kafka] – um pedido a você para queimar tudo.” Ainda posso lembrar a exata estrutura da minha resposta: “Caso você algum dia seriamente pensar em fazer tal coisa, deixe-me dizer-lhe que eu não executaria tal pedido.” Toda a conversa foi conduzida no tom de brincadeira habitual a nós, mas havia um fundo de seriedade concluído por cada um de nós em relação ao que havíamos dito um ao outro (...)

Outras razões são: as instruções no bilhete a lápis não foram seguidas pelo próprio Kafka, uma vez que ele deu permissão específica mais tarde para que parte de *Meditation* fosse impressa num jornal, e para que outras de suas três histórias fossem publicadas (...) Além disso, ambos os bilhetes foram escritos em uma época em que as tendências autocríticas de meu amigo haviam atingido o seu ápice. Mas durante os seus últimos anos toda a sua vida tomou um rumo imprevisto para melhor, um novo, feliz e positivo rumo que anulou seu auto-ódio e niilismo. Além disso, minha decisão de publicar agora foi facilitada pelas lembranças das lutas que travei para arrancar de Kafka, às vezes por pura insistência, cada uma de suas publicações; e, no entanto, mais tarde, ele estava reconciliado com essas publicações e relativamente satisfeito com elas (BROD, 2001, p. 215, trad. minha).<sup>33</sup>

Conhecendo o temperamento de Kafka, assombrado por processos de autossabotagem e por um niilismo por vezes paralisante, não é difícil concluir que o desejo ‘incendiário’ para seus escritos não poderia ter sido levado a sério e a cabo por Brod, sem esquecer a inconstância de Kafka em relação à sua literatura, oportunamente evocada pelo amigo no trecho citado. Em última instância, se o destino contemplado por Kafka para sua obra era de fato o desaparecimento, por que não o fazer de próprio punho?

A delegação dessa tarefa, em alguma medida, revela uma vez mais um processo de *self-fashioning*, de modelagem da imagem com que o sujeito deseja ser visto pela

---

writings the only books that count are these: *The Judgment*, *The Stoker*, *Metamorphosis*, *Penal Colony*, *Country Doctor*, and the short story: *Hunger-Artists*. (The few copies that exist of the *Meditation* can be left; I don't want to give anyone the trouble of pulping them, but there's to be no reprinting.) When I say these five books and the short story count, I don't mean that I want them to be printed again and handed down to posterity; on the contrary, should they disappear altogether that would be what I want. Only, since they exist, I don't mind anyone's keeping them if he wants to (KAFKA, 2001, p. 213-214).

<sup>33</sup> “My will is going to be quite simple – a request to you to burn everything.’ I can still remember the exact wording of my answer: ‘In case you ever seriously think of doing such a thing, let me tell you now that I would not fulfill any such request.’ The whole conversation was carried on in the jesting tone habitual to us, but there was a background of seriousness assumed by each of us in what we said to each other (...) Other reasons are: the instructions in the penciled note were not followed by Franz himself, since he gave specific permission later on for parts of the *Meditation* to be printed in a newspaper, and for three other stories of his to be published (...) Also, my decision to publish now is made easier for me by the recollections of the struggles I waged to get out of Kafka, sometimes by sheer importunity, every single publication of his; and yet afterwards he was reconciled to these publications and relatively pleased with them” (BROD, 2001, p. 214-215).

posteridade. Nesse caso, o Kafka à beira da morte, a contemplar sua finitude, deseja ser visto como o Kafka autor de *O processo*, *A metamorfose*, *O artista da fome* e dos demais trabalhos incluídos em sua exígua lista, e não por aqueles que, em seu juízo, não (mais) o representavam, ou, que naquele momento, não despertavam seu volátil entusiasmo. Esse obcecado afã por controlar a imagem de si é muito recorrente entre os homens de letras, e norteia os atos referentes à construção da memória de si.

Bem entendido, não se trata de acusar aquele que trama sua identidade – o que, como veremos, todos fazemos – de *falsidade*, ou de abraçar, engenhosa e deliberadamente, uma mentira de si mesmo –, mas, antes, de buscar uma versão estetizada de si, que é ficcional se tomarmos ficção não como gênero literário, mas em seu sentido etimológico (*ingere*, moldar), em nome da qual se faz legítima uma manipulação consciente de recursos. A obtenção dessa versão de si, pelo próprio sujeito que se enuncia, será o tema do capítulo vindouro, a qual somente é possível pela linguagem, pela via narratológica. Em se tratando de correspondências, já vimos que não há narrativa linear, una e isenta de contradições, mas um fractal, em que a voz que se ouve é a de um sujeito biografemático, que carrega, como a mensagem de uma garrafa lançada ao mar, o “apelo a uma leitura posterior” (LEJEUNE, 2008, p. 263).

## CAPÍTULO 3

## Eu, trezentos e cinquenta Mários: identidade e automodelagem na correspondência de Mário de Andrade



By Igor Morski

[www.culturainquieta.com](http://www.culturainquieta.com)

Figura 1 – Igor Morski (Poznán, 1960), *About hiding our true face*.

Fonte: MORSKI, 2013.

Eu sou trezentos

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,  
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caiçaras!  
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem descobre a furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.

*Mário de Andrade*

É meio-dia em nossa vida, e a face do outro nos contempla como um enigma.

*Fernando Sabino*

O Capítulo 3 terá como motivo condutor a investigação da autorrepresentação de Mário de Andrade no contexto de sua correspondência pessoal, entendendo-se a carta como uma modalidade de escrita autorreferencial forçosamente “relacional” (GOMES, 2004, p. 19), que enseja um “dar-se a ver” (FOUCAULT, 1992, p. 136), no qual o outro, destinatário, é peça fundamental no processo de constituição da identidade daquele que diz ‘eu’. A dita *identidade*, definida como processo em aberto, contínua invenção eminentemente linguística, realiza-se pela encarnação incessante de máscaras, ou *personas*, mais consciente ou inconscientemente mobilizadas em função do outro que nos contempla e das intencionalidades envolvidas em relação a este. O escritor – ou homem glorioso –, por sua vez, pretende para si uma memória espetacular, olímpica, que, na posteridade, merecerá nota e debate.

A automodelagem, ou *self-fashioning*, termo introduzido pelo crítico americano Stephen Greenblatt para definir o processo de autoconstrução da identidade segundo as demandas sociais, é mais uma entre as inúmeras dimensões a contracenarem no interior do texto epistolar produzido pelos escritores, e particularmente presente no de Mário de Andrade. A verdade “factual, objetiva, una e submetida à prova (científica e/ou jurídica)” desconstrói-se, ao incorporar o “vínculo direto com a subjetividade/profundidade” do indivíduo, passando a ser concebida como

“fragmentada e plural” (GOMES, 2004, p. 13-14), irreduzível a uma versão única e definitiva.

Para promover o estudo proposto, compoñho mais uma vez um *corpus* de passagens selecionadas dentro da correspondência de Mário de Andrade. O escritor, epistológrafo cuja galeria de interlocutores é tão vasta quanto diversa, foi um ‘impostor’ exemplar, isto é, assumiu uma infinidade de máscaras com aqueles a quem falava, diretamente relacionadas aos papéis que desempenhou em vida. Se o crítico soberano e forjador do pensamento moderno, ou o ‘operário’ do intelecto da Rua Lopes Chaves, doente crônico e sem vintém, entre outras de suas *personas*, Mário de Andrade é decididamente um sedutor, comprometido em aliciar e arrebanhar, pela palavra, um número cada vez maior de ‘amigos’.

A presença desse elemento na epistolografia dos escritores não estabelece contraponto, dentro da alquimia insondável desse gênero textual, com o reconhecimento do teor *biográfico* que nela habita. Ao dizer ‘eu’, o sujeito *empírico* já se estetiza e dramatiza, dispersando-se em múltiplas e provisórias representações. Segundo veremos, é necessário desconstruir a associação entre *biografia* e *verdade* e *ficção* e *falsidade*. Pensar a identidade como *ficção* não significa acusar o sujeito de ser um mentiroso perverso e compulsivo, tampouco deve levar-nos a ler o *biográfico* como inverdade. Da mesma forma, como já vimos, este mesmo biográfico e o sujeito cuja biografia se narra (tantas vezes, por ele mesmo) não podem ser vistos como coincidência com o *fato*, uma vez que este está fadado a ser recontado e recriado.

A compreensão da identidade do sujeito como ficção (do latim, *ingere*, moldar), composto de uma matéria heteronímica por sua mutabilidade mesma, encontra apoio na leitura psicanalítica segundo a qual o sujeito modela-se – ou recorre à instância do imaginário –, pela via do simbólico (língua), motivado, entre outras coisas, pela necessidade de preencher o desejo não realizado. Assim, o recurso às representações de si responde à sua condição de sujeito *da falta*, a qual define o próprio *ego*, este, para Lacan, “a frustração não de um desejo do sujeito, mas de um objeto onde seu desejo se aliena” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 109). Isto é, o ego que nos dirige busca incessantemente por um objeto que o libere de ser desejo, empreendimento, obviamente, irrealizável.

Esse será um ponto de vista desenvolvido por Leyla Perrone-Moisés em seu estudo sobre a poética de Fernando Pessoa *Aquém do eu, além do outro* (2001), que



adotarei na presente dissertação por trazer uma indagação sobre a identidade segundo os pressupostos lacanianos, a qual, creio, não se limita à problemática pessoal, mas aborda o tema da percepção e construção do eu por si mesmo de maneira ampla. Esse será, portanto, um dos veios da análise proposta.

O outro veio, por sua vez, problematiza o fenômeno de invenção de si mesmo como ato biográfico que permite ao sujeito dar sentido à sua existência – desprovida de um sentido prévio, espontâneo –, também motivado pela busca de estabilidade e permanência. Enunciar-se – como veremos com clareza no terreno epistolar – é o instrumento míope, mas inescapável, de ler-se a si, e também de responder às demandas sociais por coerência e certeza a respeito de si mesmo. Além disso, a existência do eu ocorre sempre em função de um outro (para cada outro, um eu), o que condiciona a modelagens múltiplas e explica a *identidade* como pluralidade.

A fim de explorar esse aspecto da autoinvenção, dialogarei com as reflexões de Pierre Bourdieu em “A ilusão biográfica” (1986) e de Paul Ricoeur, com o conceito de *identidade narrativa*, a qual, segundo ele, ramifica-se nas dimensões de *mesmidade* – que institui o sujeito como ente social – e de *ipseidade* – que se refere ao sujeito moral singular e autônomo.

A conjugação desses pontos de vista, advindos de áreas de conhecimento distintas – psicanálise, sociologia, filosofia –, não gera conflito, ao contrário, apenas evidencia os muitos aspectos envolvidos no conceito de identidade, que, como já prenunciado, é notável por sua complexidade. Trabalhar com muitas redes teóricas, portanto, aumenta as chances de sucesso em apreender o conceito e imuniza contra as pressões por se concluir, ou rematar, um assunto que não deixará tão cedo de provocar discussão.

A exploração da teoria anunciada estará alinhavada ao objetivo primordial de continuação do trabalho de análise das passagens da correspondência de Mário, segundo a versatilidade das imagens de si por ele projetadas.

### 3.1 Inconsciente, imaginário, simbólico

A psicanálise nos ensina que a exposição desprotegida do sujeito ao real – ao real de si – seria uma experiência tão insuportável quanto desastrosa. Por isso mesmo, a

existência de uma instância que se põe temporariamente a salvo das intervenções da consciência – a qual, desde Freud, passamos a conhecer como *inconsciente* – atua como uma blindagem favorável à vida.

Sem embarcar em maiores digressões sobre o conceito de inconsciente, tenhamos em mente a posição do ex-discípulo de Freud, C. G. Jung, a qual se apresenta como mais prática para fins de teorização:

Tudo o que conheço, mas não penso num dado momento, tudo aquilo de que já tive consciência mas esqueci, tudo o que foi percebido por meus sentidos e meu espírito consciente não registrou, tudo o que involuntariamente e sem prestar atenção (isto é, inconscientemente), sinto, penso, relembro, desejo e faço, todo o futuro que se prepara em mim e que só mais tarde se tornará consciente, tudo isso é conteúdo do inconsciente (JUNG, 2006, p. 488).

Em passo que o distancia do modelo de inconsciente formulado por Freud, Jung marca uma distinção entre o que nomeia *inconsciente pessoal* e *inconsciente coletivo*:

A esses conteúdos se acrescentam as representações ou impressões penosas mais ou menos intencionalmente reprimidas. Chamo de *inconsciente pessoal* ao conjunto de todos esses conteúdos. Mas além disso encontramos também no inconsciente propriedades que não foram adquiridas individualmente; foram herdadas, assim como os instintos e os impulsos que levam à execução de ações comandadas por uma necessidade, mas não por uma motivação consciente... (Nesta camada “mais profunda” da psique encontramos os arquétipos). Os instintos e os arquétipos constituem, juntos, o *inconsciente coletivo*. Eu o chamo coletivo porque, ao contrário do inconsciente pessoal, não é constituído de conteúdos individuais, mais ou menos únicos e que não se repetem, mas de conteúdos que são universais e aparecem regularmente (JUNG, 2006, p. 488-489).

À dimensão do inconsciente em que circulam as estruturas míticas, fundamentais e universais da existência humana – ou arquetípicas –, herança comum partilhada por todos os indivíduos, Jung denominou por isso mesmo *coletiva*. Se o inconsciente pessoal abriga conteúdos pertinentes a experiências pessoais e intransferíveis do sujeito, uma dimensão de absoluta singularidade, o inconsciente coletivo guarda as impressões atávicas do ser humano, animal histórico e social.

Impossível erguer uma fronteira tão nítida e esquemática entre essas duas faces do inconsciente, o que naturalmente não escapou a Jung, de maneira que, ao verificar a existência dos dois níveis, não quis sugerir a separação entre eles, como se atuassem desvinculadamente um do outro. Eles formam um amálgama, invadem-se mutuamente a

todo o tempo, uma vez que os próprios limites da individualidade se liquefazem no social e até as experiências mais individuais – como os sonhos e as fantasias – emprestam seu ‘vocabulário’ dos arquétipos, mitos, modelos morais, culturais, afetivos e estéticos e têm lugar senão na arena sócio-histórica.

Importa observar, afinal, que o que é temporariamente destinado ao inconsciente (complexo psíquico que abrange a maior parte da *mente* e que se deixa sondar através de estreitas portas) como ‘refugo’, muitas vezes precisamente por ser tão carregado de significado para o indivíduo, traz a prova irrecusável de que ser humano é ser social e situar-se no tempo, traço que nos diferencia dos demais animais.

Portanto, a fim de que não recebamos a torrente do real a cru, entram em cena os mecanismos do inconsciente, como entraves a essa visão intolerável à conjuntura da psique. Essa compreensão foi bem sintetizada por Jacques Lacan e pode ser assim formulada: A beleza é o último anteparo ante o horror do real. Ora, se em nosso cotidiano destinamos ao lixo o que é sobra e dejetos, normalmente malcheirosos, inúteis e desagradáveis, na dinâmica psíquica reina a mesma lógica: o que reprimimos e relegamos aos recantos que a atenção diária e diurna não alcança é também o que por vezes é desfigurado, pútrido e – mais importante – nos causa incômodo e sofrimento. Ao contrário do lixo doméstico, cujo atributo mais imediato, como disse, costuma ser a inutilidade, o lixo psíquico não é inútil; é, antes, não raro, o que há de mais frutífero. Tesouro improvável, às avessas, é ele o que pode guardar as chaves para a ‘solução’ dos dramas pessoais do indivíduo.

E o que é então a “beleza” que serve de anteparo entre nós e o real? Trata-se das muitas formas assumidas pela realidade provisória que corresponde à identidade do eu. Tais formas – apoiadas pela dinâmica do inconsciente – permitem ao sujeito uma aproximação gradual e menos sobressaltada desse real que o constitui, como se em vez de olhar o sol diretamente, sob o risco de ofuscamento e até de cegueira, protegesse os olhos com as lentes de óculos escuros, as quais não falseiam a imagem contemplada da paisagem, mas trazem mais conforto e eficácia na observação de detalhes que, sem elas, voltariam, pelo choque, a se refugiar na sombra.

Mas persiste a questão sobre o porquê da imagem escolhida por Lacan para se contrapor ao real – a beleza. Se a este real se atribui o horror, entendendo-se este horror não apenas como aquilo que se caracteriza por uma superlativa feiura, mas também ao que gera medo, aversão ou repugnância por ser desconhecido, ainda por desbravar, a

beleza representa aquilo que o indivíduo é capaz, por ora, de reconhecer como *sua identidade*, a qual, muitas vezes, sim, é uma imagem embelezada, idealizada, coesa e familiar de si, sobretudo quando entra em cena o desejo, do qual falarei a seguir. Para Lacan, em síntese, “é exatamente porque o verdadeiro não é agradável de se ver que o belo é, senão o esplendor, no mínimo a cobertura” (LACAN, 1986, p. 256).<sup>34</sup>

Elucidado isso, podemos adivinhar que o ‘estágio’ na beleza é portanto imprescindível e que não ocorre uma única vez. O real não se desvela de forma espetacular e definitiva. Não, ele não cessa de se desvelar e tornar a velar, como a ‘encarnação’ da beleza não cessa de ocorrer, de se atualizar. Se concebermos o sujeito como uma entidade mutável, enquanto existe vida, a atualização é mais que uma tendência, é um imperativo, quer o sujeito queira ou não, conscientize-se mais ou menos de que ela está acontecendo. Nesse processo, o inconsciente segue seu trabalho – mesmo fora de um contexto analítico tradicional –, comunicando-se periodicamente pelo envio de informações via linguagem, sonho, expressão artística, experiência sexual etc.

Já que me antecipei ao falar da linguagem como veículo pelo qual o inconsciente se manifesta – descoberta de Freud que lhe permitiu prescindir do emprego da hipnose em seu método de análise, a qual ficará conhecida como *livre-associação*, referente aos ‘furos’ na racionalidade do discurso consciente na fala do sujeito –, consideremos os epistológrafos e, em especial, Mário de Andrade e sua obsessão (ou não menos que isso) por se construírem pela linguagem, e pela linguagem escrita, seu elemento natural. Colocando-se frente ao espelho dupla-face que o texto epistolar situa entre remetente e destinatário, gerador de sucessivos reflexos, o sujeito escrevente busca apreender o seu real, sempre em aberto, por fazer. Lacan emprega a expressão *en souffrance* para se referir à realidade provisória do sujeito, que significa tanto ‘em sofrimento’ como ‘em suspenso’. Curiosamente, essa é também a expressão usada na língua francesa para designar a intermitência entre o envio de uma carta e a chegada a seu destino. Lacan aproveita a metáfora para refletir sobre a circulação do significante até lograr a construção de um sentido pelo interlocutor. Há, portanto, um tempo de desvio, de extravio, até que encontre o seu destino, ou suas muitas possíveis paradas.

---

<sup>34</sup> “C’est évidemment parce que le vrai n’est pas bien joli à voir que le beau en est, sinon la splendeur, tout au moins la couverture” (LACAN, 1986, p. 256, trad. minha).

A identidade é, portanto, um permanente vir a ser, um edifício que se conserva tosco e mal acabado enquanto houver vida. No instante em que se diz ‘eu’, este edifício já está em ruína, quando já não abandonou por completo a sua forma prévia.

É a beleza de que nos fala Lacan a que nos referimos quando definimos o processo da identidade como *ficção*. Trata-se de modelar sucessivamente o material já reconhecido por nós como integrante de nosso ‘eu’, dispondo também de um outro mecanismo que nos permite preencher brechas do desejo não realizado e corrigir as fissuras que ainda não estamos preparados para admitir plenamente (e elas sempre existirão). Para Leyla Perrone-Moisés,

um caminho para preencher (...) a brecha do desejo é o do imaginário. (...) Na terminologia lacaniana, o *imaginário* é o discurso ilusório que vela um real insuportável. O imaginário é a inconsciência do inconsciente, o conjunto de representações que o sujeito cria para ocultar (...) a frustração do desejo. O *real* é o próprio inconsciente, “aquilo que volta sempre no (ou ao) mesmo lugar” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 112-113, grifos do original).

O imaginário corresponde, portanto, àquilo que do inconsciente deseja permanecer inconsciente – se tal coisa é possível –, por permitir ao indivíduo a reconfortante e necessária experiência de ocultamento de seu desejo frustrado. Pelo imaginário, pois, ele suplementa as lacunas deste desejo. Vemos um exemplo de como isso acontece na recriação das experiências pela memória, em que o imaginário, é claro, toma parte, deixando de fora aspectos desagradáveis ou mesmo insuportáveis de lembrar, sobretudo os que contrariam o desejo; ‘retocando’ o comportamento do sujeito e fantasiando abertamente, segundo o que pode ser desejo sem ter encontrado realização concreta.

O imaginário, por sua vez, também precisa dispor de um instrumento, não pode operar sobre o vazio. Este instrumento é a linguagem, que na psicanálise é mais comumente referido como *simbólico*. É por meio dele que o sujeito será conduzido, pouco a pouco, às margens do inconsciente, em forma de discurso. Como observa Leyla Perrone-Moisés, o objetivo da psicanálise seria, navegando pelas águas do simbólico, conduzir a um discurso adequado ao *real* do inconsciente.

Assim, mesmo ao se iludir no imaginário, o simbólico contém e aponta o real, de uma maneira normalmente pouco explícita (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 113). O trabalho da psicanálise é, pois, encontrar tal legibilidade nas tramas e versões em que se

organizam muitas das ficções de si. A linguagem, manipulada e modelada pela consciência, é uma peneira fina, que permite atravessarem poucos dos resíduos alojados no inconsciente, mas que, estimulada pelos movimentos de um garimpeiro, vai dando cada vez mais passagem a esse real.<sup>35</sup>

Tal estímulo pode ocorrer no contexto de uma análise clássica ou em outros. Como já defendi no Capítulo 1 deste trabalho, uma outra possibilidade de estimulação dessa peneira ocorre pela prática da escrita de si, mais especificamente, na escrita epistolar.

É pela linguagem, que dá forma ao discurso, seja na oralidade, seja na escrita, que o indivíduo se elabora. É por ela que o texto epistolar é possível, com a diferença de que, ao manejar a palavra por escrito, o indivíduo está consideravelmente mais propenso a pôr mais atenção sobre ela, a estetizá-la – e o indivíduo de que se trata aqui é o artista da palavra, o escritor, para quem a aventura do ser é, como para nenhum outro, *pela palavra* –, a preocupar-se com as escolhas vocabulares e o arranjo estético do texto, o que, num primeiro momento, induz a concluir se tratar de um situação menos espontânea de transformação da experiência em discurso, portanto, menos porosa à intromissão do inconsciente.

Entretanto, se uma das motivações existenciais e psíquicas – como já discutido no Capítulo 1 – para escrever cartas é a busca por uma exploração, como denominou Foucault, ou escuta de si, que pretende cooperar no processo de dar resposta à pergunta fundamental do ser – *quem sou eu?* –, o destinatário tem o papel de gerar o pretexto para essa empreitada que é do ego para o eu, e ainda que não esteja aparelhado com as habilidades que, segundo se crê, o bom analista deve reunir, não foi acidentalmente escolhido. Além disso, a destreza do escrevente com a linguagem permite uma expressão mais desembaraçada, e a progressão da intimidade e confiança na relação remetente-destinatário, além da condição de ausência física destes, são favoráveis à revelação de segredos e à abordagem de assuntos que, numa circunstância de comunicação em que os interlocutores estivessem de corpo presente, seria penosa ou até impossível. O respeito às convenções sociais, a reserva e embaraço naturais que se esperam do sujeito no trato de questões muito íntimas faz da plataforma epistolar um lugar confortável, ideal, estando quem escreve e quem lê livres para a interrupção ou

---

<sup>35</sup> A rigor, para a psicanálise, os conteúdos do inconsciente emergem simplesmente, isto é, o indivíduo os recebe de maneira um tanto passiva. Isso significa dizer que, embora faça cortes no fluxo racional do discurso, o inconsciente permanece ‘o que não se conhece’.

suspensão daquele texto a qualquer momento, se assim lhe aprouver, tal como pode um leitor fechar um livro, se o seu teor lhe é, por ora, insuportável.

Mas voltemos ao imaginário. É importante notar, como lembra Leyla Perrone-Moisés, que o imaginário que, em alguns, converte-se em neurose, em outros – nos indivíduos dotados da capacidade de criação artística –, pode vir a ganhar a forma de poesia, ou, de maneira mais ampla, de arte literária. A estudiosa observa que a dificuldade de se decidir se um poema – e pensemos além, nas muitas formas assumidas pelo texto literário – é “da ordem do imaginário ou do simbólico decorre da própria dificuldade de estabelecer o limite, a passagem, do imaginário ao simbólico em qualquer discurso” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 113). Interessa-nos pensar, aqui, como o imaginário – “tentativa de dar conteúdo ao vazio: colocar imagens num espaço, preencher empiricamente um oco” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 112-113) – do escritor de literatura busca caminhos de realização do desejo nas personagens e histórias, e, claro, na própria linguagem.

Salvo engano, imaginário e simbólico, no escritor – ficcionista ou poeta –, são instâncias hipertrofiadas, por ele alimentadas com indulgência pela necessidade (e já divaguei no Capítulo 1 sobre as motivações para a escrita literária e sobre a experiência quase insuportável de escrever, porque ainda mais insuportável é não fazê-lo) e pelo hábito que o exercício de uma vida consolida. Pela via do imaginário, ancorado no simbólico, podemos pensar que o escritor resgata a possibilidade de viver o desejo não realizado e busca escapar por ele de um real que talvez lhe seja ainda mais penoso que para o restante dos ‘mortais’. Essa empreitada é, obviamente, sem sucesso, já que ao implicar-se mais sistematicamente no imaginário e no simbólico expõe-se ainda mais ao real, ainda que nem sempre o perceba.

Lembremos do conceito junguiano de inconsciente, com as dimensões de pessoal e coletivo. Como situar o escritor entre elas no que diz respeito ao que de uma e de outra se torna matéria em sua criação? Podemos supor que ele manipula elementos do inconsciente pessoal – é influenciado por suas experiências biográficas –, como é impactado pelas de outrem – registradas no inconsciente coletivo – às quais se associa sua observação do mundo. Mais uma vez, trata-se de uma alquimia cujos ingredientes é impossível fracionar – e se fosse possível fazê-lo, muito da mística da criação se perderia.

A esse respeito, chamo o já citado trecho da carta de Mário de Andrade à Henriqueta Lisboa, um rico exame dos progenitores feito pelo escritor, em que este se declara surpreendido por emprestar dados do pai para a composição de personagens:

O mais assustador é que, com frequência, sobretudo meus contos na primeira pessoa que ando fazendo ultimamente, eu boto pedaços de meu pai no reconto. Isto é: pretendo, no ato da criação, estar me utilizando de dados me fornecidos pela psicologia de meu pai. *Pois é tudo mentira, Henriqueta, nenhum daqueles elementos e casos são tirados da vida de meu pai, tal qual ele e ela foram, mas exclusivamente de mim* (ANDRADE, 2010b, p. 240, grifos meus).

Mário conclui por si mesmo que a experiência que invade o texto literário já foi recriada por sua memória e ponto de vista. Se a relação com o pai era problemática, imaginemos que tal experiência atravessou o inconsciente e pode ter encontrado meio de ser conjurada e reelaborada pelo imaginário, na escrita literária que forjou personagens da ficção que permitiram ao escritor uma possível ‘desforra’ (lembramos novamente do conto “O peru de Natal”).

### 3.2 A ficção como a verdade de si

Então talvez volte o sujeito, não como uma ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de um modo de se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais a ilusão de uma unidade: ela é, pelo contrário, o teatro da sociedade onde fazemos comparecer nosso plural.

*Roland Barthes*

Estou me contradizendo? Muito bem, estou me contradizendo. Sou enorme, contenho multidões.

*Walt Whitman*

Se pudemos estabelecer, a partir de um ponto de vista psicanalítico, uma relação entre a identidade fazendo-se em ficção – bem entendido o que chamo aqui *ficção* – e as motivações do imaginário a serviço do desejo, fiquemos agora diante de outros aspectos imediatos da identidade como construção *social*.

Uma última contribuição de Jung será oportuna à discussão de novas ideias nesta seção, com o conceito de *persona*, ou máscara:



A *persona* é o sistema de adaptação ou a maneira por que se dá a comunicação com o mundo. Cada estado ou cada profissão, por exemplo, possui sua *persona* característica... O perigo está, no entanto, na identificação com a *persona*; o professor com seu manual, o tenor com sua voz... Pode-se dizer, sem exagero, que a *persona* é aquilo que não é verdadeiramente, mas o que nós mesmos e outros pensam que somos (JUNG, 2006, p. 492).

A *persona*, nome que designa originalmente, no teatro antigo, a máscara usada pelos atores para encarnar o visual do papel desempenhado e produzir ressonância vocal que permitisse com que fossem bem ouvidos pelo público (*per sonare*, “soar através de”), é uma outra forma de entender a ficção de si. Subjacente àquela, existe, para Jung, uma *sombra*, que concentra elementos do inconsciente nela acolhidos por serem, por vezes, carregados de culpabilidade e vergonha para o indivíduo, os quais, portanto, recusa-se a admitir:

A parte inferior da personalidade. Soma de todos os elementos psíquicos pessoais e coletivos que, incompatíveis com a forma de vida conscientemente escolhida, não foram vividos e se unem ao inconsciente, formando uma personalidade parcial, relativamente autônoma, com tendências opostas às do consciente. A sombra se comporta de maneira compensatória em relação à consciência. Sua ação pode ser tanto positiva como negativa. (...) Negligenciar e recalcar a sombra ou identificar o eu com ela pode determinar dissociações perigosas. Como ela é próxima do mundo dos instintos, é indispensável levá-la continuamente em consideração (JUNG, 2006, p. 496).

É importante tornar a sombra consciente continuamente, não apenas por ser morada de conteúdos recalçados ou que desprestigiam a imagem social do sujeito que clamam serem olhados, mas também por não ser apenas mal e obscuridade. Para Jung, a sombra também carrega “boas qualidades, reações apropriadas, percepções realistas, impulsos criadores etc.” (JUNG, 2006, p. 496), e, como já compreendemos a respeito das informações provenientes do inconsciente, podem oferecer recursos para uma vida psíquica mais saudável e integrada.

Explico por que investir, ainda, em um conceito que continua a servir de base a muitos estudos em psicanálise. A máscara junguiana nos permite aproximar a ficção da identidade às motivações sociais que nela também tomam parte. Socialmente – mais do que em qualquer outro nível – tornar-se visível como a encarnação de máscaras é uma demanda inescapável para o trânsito do indivíduo no mundo. A bem dizer, é-nos praticamente impossível – ou, pelo menos, bastante difícil – definirmo-nos *fora* dos *operadores sociais*, que são a manifestação de nossa individualidade nas diferentes

áreas da vida. Somos sempre nome civil, assinatura, gênero, filiação, naturalidade, profissão etc.<sup>36</sup> É ainda socialmente que, sobremaneira, impõe-se a nós a necessidade de um *autoestatuto*, no qual, sob a aparência de ordem e lógica, dissimulem-se as descontinuidades, ambivalências e desconexões que povoam o ser que existe.

Nesse sentido, para Pierre Bourdieu,

o mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, a maneira de uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, o nome próprio, que, como “designador rígido” (...), “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível” (BOURDIEU, 2013, p. 186).

Já vimos, no Capítulo 2, como a busca por unidade e estabilidade impõe-se ao indivíduo moderno quando este passa a perceber sua vida como uma história digna – e passível – de ser contada e empenha-se, para isso, na constituição de um reduto em que possa escapar à opressão do Estado e às exigências dos comportamentos públicos. A mudança de um paradigma de verdade absoluta para o de verdade individual, por sua vez, encoraja o sujeito a buscá-la dentro de si mesmo, para o que a prática das narrativas (do eu) torna-se essencial. Exercitando-se nos suportes da escrita de si, o sujeito intui a fluidez e a pluralidade que o definem através do tempo, seja porque está em constante mutação, seja porque ostenta um sem-número de máscaras, que, quiçá, velam o núcleo mais quintessencial de sua identidade (para Jung, o *self*). É possível que só por meio destas façamos movimentos na direção da superação das chamadas ‘nossas imperfeições’.

Desse modo,

a “ilusão biográfica”, vale dizer, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressa por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. Um indivíduo

---

<sup>36</sup> Desde Sócrates, a pergunta fundamental a nortear a existência é o *quem sou eu?*. Todos conhecem a famosa provocação filosófica que estabelece o diálogo sobre o problema da identidade:

– Quem é você?

– Sou Mário de Andrade.

– Perguntei quem é você, e não o seu nome.

– Sou escritor.

Perguntei quem é você, e não a sua profissão..., e assim por diante.

simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico (GOMES, 2004, p. 13).

Consciente de sua mutabilidade, indisfarçável no convívio epistolar – mas confiante na própria sinceridade mesmo diante das contradições –, Mário de Andrade diz, em carta a Luís da Câmara Cascudo:

Não sei francamente onde irei parar porém você pra quem vivo dando minha alma por cartas sabe perfeitamente a enorme sinceridade minha e que essa mutação constante não é mais que a sede clássica de perfeição. Perfeição propriamente não, expressão de mim mesmo (ANDRADE, 2010a, p. 87).

Na correspondência, supor a existência de ‘um eu’ coerente e contínuo, como já vimos, é um impulso ainda mais irresistível “exatamente pelo ‘efeito de verdade’ que ela é capaz de produzir” (GOMES, 2004, p. 15). A situação de mobilidade do referente não permite, contudo, que as certezas sejam mais que miragens, esculturas de vapor a se desfazerem no ar.

A consciência do *desfazer-se* não desestimula Mário a persistir no *fazer-se* e na indagação de si. Ressalta, em suas cartas, uma fome por ser finalmente exposto, cortado e visto por dentro, o que se confunde, não raro, com a ironia que lhe é peculiar, sem esquecer do continuado empenho em nome da satisfação de sua vaidade, combustível importante de suas relações. Mas Mário não é um mentiroso, pelo menos não no sentido mais simples do termo. Sua comédia está precisamente em buscar ser exposto naquilo que, no momento em que escreve, sente ser o mais fiel a si, *ou a seu desejo de ser*. Abundam, em sua correspondência, ocasiões em que o escritor se menoscaba abertamente com o desejo – também aberto, porém bem dissimulado – de ouvir, de seu interlocutor, o contrário, de ser acolhido na suavidade de um colo ou de uma compreensão que lhe convença de que ele ‘não é assim tão terrível’. É o que vemos na carta a seguir, à Henriqueta Lisboa. O trecho citado será um pouco mais longo que o habitual, mas se justifica pela necessidade de acompanhar a progressão do raciocínio do escritor. Coloquemos especial atenção nos grifos:

Não tenho me esquecido de você, mas andei não escrevendo cartas um tempo. E quantas coisas pra falar. (...) Fiquei péssimo com essa coisa da apendicite, precisa fazer operação? Eu andei meio doente por novembro: doença de corpo, gripe via sinusite; doença de vida, exames no Conservatório; e doença de alma com os resultados da minha ópera coral. A coisa me desgosta muito, principalmente os poemas do texto, verso muito ruim. Isso enquanto a minha Henriqueta está cada vez mais de cristal nestes

últimos versos. Mas não tenho ciúme não, fico glorioso. Não quero detalhar agora. Ando carecendo de pegar de novo em todos os seus versos inéditos e estudá-los com vagar. Mas quê-de tempo! (...)

Tenho trabalhado muito e ando com declaradíssima fadiga intelectual. Então isso de trocar letra, escrevendo, está um descabro verdadeiro. Sei que uns quinze dias de descanso consertam isso, mas é pau escrever assim tão errado. Fico irritado. E não sei se devo descansar. Acho graça em mim. Sou bastante metódico dentro da barafunda da minha vida. Mas é sempre por janeiro que principio a viver direitinho. *E então quando novembro chega, não sei se os músculos morais estão fatigados, todas as minhas presilhas se desprendem e são dois meses bastante desvividos. Mas este ano não está se dando isso não. Pelo contrário: ando muito controlado moralmente, ando “direitinho” de assombrar, e em vez de vadiagem, é aquela baralhação afobada e produtiva. Este ano não vou carecer de exame de consciência amargo nem de tomar disposições pro ano seguinte. Aliás este foi um ano muito completado, dos mais equilibrados que já vivi. Vivi prodigiosamente, com riqueza vasta, intensidade, variedade. Me sinto satisfeito de mim e com consciência em dia.* Eu sou muito infantil... Não há dúvida nenhuma que o caso de tomar nota diariamente do que faço e do que preciso fazer e ainda por cima me atribuir ao dia uma nota de aprovação vital, contribui decisoriamente pra eu me enriquecer assim de... de vivência (!). No começo me diverti muito, vendo que andava direito e me variava ricamente, escravizado à nota que eu me dava. Tinha vergonha de tomar com um sete ou um seis. O oito e o nove me irritavam por insossos e pouco significativos. Daí o esforço pra obter um dez de distinção. Depois deixei de me divertir e de me analisar, mas a coisa ficou como um hábito. Não abandono mais que este meu diário. Só que, pro ano que vem, ainda vou usar maior número de símbolos secretos, pra que a coisa, se eu morrer de repente, não possa ser lida por ninguém.

(...)

Eu sei, Henriqueta, que lhe escrevi uma carta rúim, me perdoe. *Estava tão desgostoso com a parte vil do meu ser, quis estadeá-la, decerto pra me libertar dela. Eu sabia que eu não era aqueles pensamentos torpes em que me esfrangalhava. Ou, por outra, e é melhor: eu sabia que não queria ser aqueles pensamentos torpes de egoísmo. Que coisa dolorosamente grave, em mim, esse indivíduo infame, diabólico, que eu carrego toda a vida comigo. E que eu, nem só “não quero”, mas me seria impossível ser. Desde criança, que coisa desagradável, instintivamente desagradável, esse qualquer pensamento infame que me batia de supetão inteirinho feito. Mas não carecia de nenhuma reação dirigida, nenhum pensamento raciocinado, pra afastar o tal. A reação era instintiva. Era física. E a ideia má era afastada num átimo. Mas desta vez ela voltava, insistia, e o que é pior, principiei raciocinando sobre ela, lhe pesando os valores. Foi aí que fiquei horrorizado comigo e lhe escrevi, menos pra lhe contar o que eu não posso ser, do que pra me libertar de mim. E me libertei do fato. Voltei a ser apenas trezentos e cinquenta mários, repudiado duma vez o trezentos e cinquenta e um.*

*Ah, Henriqueta, eu me dou por feliz, tenho bancado o feliz, tenho me realizado às vezes com audácias formidáveis com muito heroísmo constante para certas particularidades do meu ser, mas puxa que vida penosa interior tem sido a minha! (...) Que mentiras formidáveis eu tenho sido! mentiras nobres. Energias, paciências, humildades, continuidade, dignidade, força de caráter, tudo mentira, mentira, tudo calculado, tudo o Outro. (...) O ser detestável em mim é uma coisa mais íntima, profundíssima, que eu mais sinto, mais pressinto do que tenho consciência dele. E esse maldito, não rói, mas briga, briga, briga sem parada a todo instante. (...) E às vezes em que, num esforço de nitidez, consigo “realizar” essa luta subterrânea que se processa em mim e a falsidade. A má vontade de mim mesmo, do que há de nobre e digno no meu ser, no ser que eu me quero e só posso me dar: não é tristeza apenas o que eu sinto, é sobretudo assombro do que eu venho curtindo desde sempre. E então tenho a certeza: eu só não sou péssimo, porque sou falso.*

(...) é a noção do “falso” que me desespera. Às vezes eu me pergunto saudoso se não teria sido preferível, na mocidade, eu ter seguido o caminho do ruim instintivo e mais profundo que eu sou. (...) E eu me pergunto se pela força da inteligência que Deus me deu e pela experiência do péssimo completo, eu não chegaria ao bom por redenção. Em vez: por família, por educação e também, não sei se hereditariamente, por instinto, *por amor ao Bem, eu me falsifiquei*. (...) Nada é de dentro pra fora. *Tudo é apenas casca, casquinha, epiderme. Tudo é uma hipocrisia cruel* (ANDRADE, 2010b, p. 232-235, grifos meus).

Como nos esclarece Marcos Antonio de Moraes, Mário cultivou o hábito de registrar, em cadernos de anotação ou pequenas agendas, “*insights*, dados de pesquisa tomados *sur le vif* ou ideias literárias”. Esboçou, ainda, a escrita de diários – a um dos quais faz referência na carta citada, interrompido em 1943 – “sob a forma de livretos de anotações e ‘diários de trabalhos’ (MORAES, 2007, p. 116-117)”. Se o diário não o seduziu a ponto de ter levado as tentativas de sua escrita a cabo, Mário jamais abriu mão das cartas, as quais podemos considerar sem risco terem-se prestado, entre tantas outras coisas, à função de exames de consciência – ‘higienizações’ mentais e morais.

Aqui, Mário compartilha inquietações morais talvez numa jamais vista intensidade, provocadas pelo ‘encontro’ com seu ‘Outro’, diabólico, noturno, inconfessável, que corre subterrâneo e despercebido aos olhos alheios, sem, contudo, escapar aos seus. No vocabulário junguiano, Mário fala de sua *sombra*, escondida a poder de uma ‘falsificação’ “por amor ao bem” (ANDRADE, 2010b, p. 234), respeito à família e às convenções e como resultado da educação moral que recebeu. Dessa ‘fraude’ Mário se mostra mais consciente do que gostaria, e escreve à amiga para exorcizar o estado de tortura e vergonha em que aquela lhe coloca: “Foi aí que fiquei horrorizado e lhe escrevi, menos pra lhe contar o que não posso ser, do que pra me libertar de mim. E me libertei do fato. Voltei a ser apenas o trezentos e cinquenta Mários, repudiado de uma vez o trezentos e cinquenta e um” (ANDRADE, 2010b, p. 233).

A falsificação – ou, para Jung, a *persona* – é, para Mário, de tal maneira sórdida – e convincente – que lhe enche da certeza de só não ser péssimo por ser falso (ANDRADE, 2010b, p. 234), isto é, por usar a máscara.

Já bem menos sombrio, na mesma carta Mário também revela:

Eu tenho já uns quatro contos e pretendo fazer mais, de aspecto autobiográfico. Isso aliás é um problema danado desses contos porque embora quase sempre baseados em casos da minha vida, nem sequer estão paralelos à autobiografia. Um dos personagens, que deu origem a um conto completo, é totalmente inventado, jamais existiu nem como base. Outro dia estava lendo esses contos pra corrigir coisinhas e de repente me surpreendi. O que há em todos os contos eu insisto muito em me garantir rúim, perverso, cheio de vícios, baixo, vil, e no entanto, os casos que sucedem não provam isso, mas sim que eu sou um sujeito bom, moralmente sadio, cheio do caráter, digno e enérgico. Achei isso esplêndido como retrato de mim, e saído assim, inconsciente como saiu, vale mais que uma confissão (ANDRADE, 2010b, p. 235).

Paradoxos à parte, a observação de Mário nos devolve à discussão sobre a sombra – agora no que diz respeito à ressalva junguiana de que esta não apenas carrega o mal. Nela também estão boas qualidades quiçá insuspeitadas pelo indivíduo e impulsos criadores, como comprovamos pelo trecho citado.

A resposta de Henriqueta vem, como o desejo de Mário provavelmente antecipou, lúcida e confortadora:

(...) Onde se acha valor senão no esforço? Entretanto, *por mais complexo que seja o seu mundo interior, fico teimando em que o mal não participa do seu ser em essência. Família, educação podem ser freios, mas o amor ao bem é impulso, Mário.* E basta esse amor, que você confessa, para purificar e redimir todo o seu mundo. Não bastará para pacificá-lo porque não há paz na terra, talvez nem para os santos. Eles conhecerão a harmonia, tantas vezes intensa e dolorida. Quem nos dirá se não são eles – mais profundos que os artistas – os que menos paz desfrutam intimamente? Não me refiro aos que nasceram santos, sopros de vida, adoráveis na sua candidez, Luís de Gonzaga ou Teresinha; mas aos que passaram pelo fogo, toda a linhagem de Paulo ou de Agostinho. Sempre me pareceu que existe, no fundo da vocação do artista, uma tendência para a santidade. No fundo da vocação do santo é provável que exista uma qualquer fascinação demoníaca. *Não será feita a natureza humana de camadas sobrepostas: forças do bem, forças do mal?* (ANDRADE, 2010b, p. 236-237, grifos meus).

Henriqueta afaga o amigo com uma perspectiva menos fatalista e maniqueísta de caráter – portanto mais distante das interpretações mais literais do cristianismo –, na medida em que enxerga ‘bem’ e ‘mal’ como forças que, sem contradição, coexistem em todos os indivíduos. Sua conclusão – a de que há, em cada um, camadas sobrepostas de bem e de mal, entre as quais também se colocam infinitas nuances – favorece o entendimento do ser humano como pluralidade e transformação contínua. Foje, assim, à concepção essencialista do indivíduo, segundo a qual este é uma entidade rígida,

monocromática, em essência ‘boa’ ou ‘má’, e aceita as contradições, os descompassos e incongruências entre discurso e ação.

Sobre a disposição de Mário em olhar para dentro de si, também Oneyda Alvarenga lembra: “(...) Mário (...) era completamente liberto do medo de si mesmo, um homem capaz de enfrentar-se, de lucidamente esmiuçar-se no que tivesse de pior, mesmo que o resultado se confundisse com as noções cristãs de pecado” (ALVARENGA, 1983, p. 13).

São momentos como o da carta à Henriqueta em que Mário, tão consciente de sua mutabilidade, anseia por unidade, por uma compreensão que alinhava todas as suas máscaras e, quem sabe, explique-lhe a si mesmo. Como bem exprimiu o poeta mineiro Dantas Mota, em Mário, “apesar de se dizer múltiplo, há (...) uma aspiração de síntese que, de seu turno, se traduz por um paciente, projetado e planejado trabalho à cata de unidade” (MOTA, 1969, p. 50). Exercitar-se em suas máscaras é, para Mário, portanto, a possibilidade entrevista de, um dia, ‘topar consigo mesmo’.

Como sua conduta epistolar largamente revela e como sintetizou no poema “Eu sou trezentos”, Mário se sabe muitos – trezentos e cinquenta –, o que não o previne contra o assombro em se descobrir trezentos e cinquenta *e um*, isto é, também o ‘outro’, que contém os aspectos menores ou crepusculares de sua personalidade. Seja como for, chegamos, com isso, a mais um ponto chave da discussão, referente à busca dos relatos de si, com foco na carta, a serviço da constituição da identidade e da vivência do que nela é plural e não cessa de se inventar. Mais importante é dizer que a identidade, antes da própria vida, *é uma narrativa*.

### 3.3 O imperativo de narrar-se

As reflexões de Bourdieu em “A ilusão biográfica” corroboram as premissas desenvolvidas nesta dissertação e nos ajudam a entender que a prática da escrita autorreferencial tem entre suas principais motivações a autenticação do eu e a necessidade de dar coerência e inteligibilidade a uma existência inconstante e insequencial, além de atribuir-lhe um sentido metafísico e social. Assim, as formas do ‘falar de si’ estão intimamente ligadas à

preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito a causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2013, p. 186).

Bourdieu observa que o abandono da estrutura linear, no romance moderno – pela aceitação da descontinuidade do real, “formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, *fora* de propósito, aleatório” (BOURDIEU, 2013, p. 186) –, coincidindo com o “questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido” (BOURDIEU, 2013, p. 186), não nos impede de persistir buscando, na anti-história da vida, uma história. Trata-se de um vício a que uma certa tradição retórica nos condiciona, e é a ela que alude Paul Ricoeur ao discutir a função mediadora da narrativa para a constituição da identidade. Em análise do ponto de vista do filósofo, Carlos João Correia<sup>37</sup> anota:

(...) [a] narrativa permite solucionar a aporia segundo a qual todo o discurso sobre si próprio seria uma visão introspectiva e suspeita, pois apenas se reconheceria a validade em um discurso objectivo e impessoal. Não estaremos obrigados a afirmar que a experiência de si próprio (...) é, no limite, inefável, pois, em rigor (...), não existe uma linguagem estritamente privada? Não estará a nossa linguagem estigmatizada à neutralidade objectiva da terceira pessoa? Ora, é precisamente neste ponto que Ricoeur se socorre da função narrativa da linguagem humana e da sua eficácia simbólica. Se não é possível um conhecimento directo de nós próprios, nada nos impede uma mediação interpretativa de nós mesmos através do uso de uma linguagem narrativa (CORREIA, 2014, p. 11, nota 25).

Para explicar qual seria o discurso adequado à identidade pessoal, Ricoeur chama a narrativa literária de Proust:

Gosto sempre de citar este belo texto de Proust no *Le temps retrouvé*: “Mas para voltar a mim mesmo, pensava mais humildemente no meu livro e seria mesmo inexato dizer que pensava naqueles que o leriam, nos meus leitores. Pois eles não seriam os meus leitores, mas os próprios leitores de si mesmos, sendo o meu livro uma espécie dessas lentes como aquelas que o oculista de Combray oferecia a um comprador; o meu livro graças ao qual eu forneceria o meio de ler neles mesmos” (RICOEUR, 2014, p. 8).

---

<sup>37</sup> Tradução comentada pelo filósofo e professor da Universidade de Lisboa Carlos João Correia de “A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal”, conferência proferida por Paul Ricoeur em 1986. Disponível em: <<http://metafisica.no.sapo.pt/ricoeur.html>>.



E conclui:

A refiguração pela narrativa confirma este traço do conhecimento de si próprio que ultrapassa de longe o domínio narrativo, a saber, que o si-próprio não se conhece imediatamente, mas apenas indiretamente pelo desvio dos signos culturais de todas as espécies que se articulam sobre mediações simbólicas, as quais por sua vez, articulam já a ação e, entre elas, as narrativas da vida cotidiana. A mediação narrativa sublinha este caráter notável do conhecimento de si próprio por ser uma interpretação de si próprio. A apropriação da identidade da personagem fictícia pelo leitor é uma das suas formas. O que a interpretação narrativa traz propriamente é precisamente o caráter de *figura* do personagem que faz com o que o si-próprio, narrativamente interpretado, descubra ser ele mesmo um si-próprio *figurado* – que se figura tal ou qual (RICOEUR, 2014, p. 8).

O primeiro aspecto reconhecido por Ricoeur ao tratar da identidade pessoal é, portanto, o ato de *interpretação* que entende ser a ela inerente, o qual tem como produto a *representação*, que só e tão só é possível pela mediação simbólica; indiretamente, pelas experiências culturais ('desvios', como diz Ricoeur, mas que parecem sempre convergir de volta ao si-próprio) – como a ilustrada, a da leitura, em Proust –; e, eu acrescentaria, na interação com o outro.

A questão da identidade narrativa é originalmente proposta por Paul Ricoeur em conferência na Faculdade de Teologia da Universidade de Neuchâtel, na Suíça, em 1986, que serviu de base a dois artigos com o mesmo título “L’identité narrative” [A identidade narrativa], publicados em número dedicado a Paul Ricoeur na revista *Esprit* e na obra coletiva *La narration* [A narrativa]. Mais tarde, o problema é brevemente colocado no terceiro volume de *Temps et récit* [Tempo e narrativa] (1986) e propriamente dissecado – e ampliado – em *Soi-même comme un autre* [O si-mesmo como um outro] (1990), em que é desenvolvido em articulação à noção de *si-próprio*.

A mediação da função narrativa coloca-se pela primeira vez a Ricoeur, segundo ele mesmo, ao fim de *Tempo e narrativa* – no qual esmiúça as particularidades das narrativas histórica e ficcional –, quando se indaga se haveria uma experiência fundamental “capaz de integrar os dois grandes conjuntos de narrativas” (RICOEUR, 2014, p. 1). Ricoeur conclui então que, na constituição de uma identidade narrativa – seja de pessoa individual ou comunidade histórica –, tal fusão acontece, já que as vidas humanas são mais claramente compreendidas por meio das histórias que se contam a seu respeito, as quais, por sua vez, são mais inteligíveis quando a elas se aplicam

modelos narrativos extraídos tanto da história quanto da ficção, como o drama e o romance.

Para Ricoeur, o estatuto da autobiografia valida esse raciocínio, de modo que se conhecer a si próprio passa a ser entendido como interpretação, que encontra nos signos e símbolos uma “mediação privilegiada” (RICOEUR, 2014, p. 1). O problema, contudo, coloca-se diante do que aparentemente é um paradoxo insolúvel sobre a identidade pessoal: permanência no tempo X fluidez das mudanças temporais.

Para Ricoeur, um dos traços que imediatamente permitem conhecer uma identidade é sua qualidade *numérica*: “Dizemos que duas ocorrências de uma coisa designada por um nome variável não constituem coisas diferentes, mas uma só e mesma coisa; a identidade, aqui, significa unicidade” (RICOEUR, 2014, p. 2). Para isso, o filósofo escolhe interessante exemplo:

(...) as lembranças de uma mesma testemunha, ou os testemunhos concordantes de várias testemunhas, apresentam uma tão grande semelhança, por exemplo, entre um acusado agora presente em tribunal e o autor presumível de um crime antigo, que o homem hoje presente e o autor do crime são uma só e mesma pessoa (RICOEUR, 2014, p. 2).

O critério de similitude, entretanto, no caso de uma grande distância temporal, é frágil, o que cria a necessidade de um outro critério para validação da identidade: a permanência no tempo. Temos, assim, que um carvalho é o mesmo da semente à árvore madura, como o homem do feto à velhice (RICOEUR, 2014). Com tais critérios, portanto, constrói-se o que na identidade é *mesmidade* ou identidade-*idem*, exibido no código genético e na permanência do tempo. Neste, embora se processem mudanças, uma organização é preservada e reconhecível externamente, isto é, socialmente.

Mas o que nos permite considerar um indivíduo como absolutamente singular e autônomo? A pergunta fundamental do ser – *quem sou eu?* – permanece irrespondida na mesmidade. Para Ricoeur, só é possível expressar a identidade para além da mesmidade – “procurando o agente, o autor da ação” (RICOEUR, 2014, p. 3), ou *quem?*. À atribuição de responsabilidade moral por uma ação Ricoeur chama “adscrição”, já que uma ação, ainda que praticada por mais de um agente, diz respeito ao mais individual e intransferível, e cada um responderá tão somente pelo que tiver efetivamente praticado.

Nesse ponto, Ricoeur justifica o uso da expressão “si-próprio” (*soi-même*) para se referir ao eu:

Dir-se-á: por que este vocabulário desajeitado do si-próprio em vez do eu? Simplesmente porque a adscrição pode ser enunciada em todas as pessoas gramaticais: na primeira pessoa na confissão, na aceitação da responsabilidade (eis-me), na segunda pessoa na advertência, no conselho, na ordem (tu não matarás), na terceira pessoa na narrativa (...) (ele diz, ela pensa etc.). O termo si-próprio, todos os termos gramaticais dependem dele: adjetivos e pronomes possessivos (meu, o meu – teu, o teu – seu, sua, o seu, a sua etc.), advérbios de tempo e de lugar (agora, aqui etc.) (RICOEUR, 2014, p. 3).

A pergunta *quem?* – ao invés de *o quê?*, própria da mesmidade –, que responsabiliza cada indivíduo por suas ações, é, para Ricoeur, da alçada da *ipseidade*, sendo *ipse* uma expressão latina que designa reflexividade, isto é, o eu próprio, ou eu mesmo. Se indagarmos sobre o modo de permanência no tempo da ipseidade, novamente insistirá a pergunta *quem?* de maneira tal que seja capaz de responder ao *quem sou eu?*. Em outras palavras, Ricoeur, na esteira de Heidegger, considera que a ipseidade no tempo está representada pela manutenção da pergunta *quem sou eu?*, por meio do caráter – entendido como o conjunto de marcas distintivas que permitem identificar um indivíduo como o mesmo e que, por outro lado, distinguem um indivíduo do outro – e da palavra empenhada, na manutenção das promessas. Nesta última, percebemos uma patente influência da teoria linguística dos atos ilocutórios de fala, de Austin, segundo a qual o significado de um determinado enunciado – ao ser proferido – já corresponde à execução da ação que descreve. O exemplo clássico – e explorado por Ricoeur – vem com os enunciados com o verbo ‘prometer’. Ao prometer, o indivíduo compromete-se à realização de algo, o que, para Ricoeur, atinge a dimensão ética. Desse modo, a ipseidade no tempo se manifesta pela fidelidade à palavra empenhada:

(...) o si-próprio encontra-se em interseção com o mesmo num ponto preciso, precisamente a permanência no tempo. É, com efeito, legítimo interrogar-se sobre o tipo de permanência que convém a um si-próprio, quer a tomemos, na linha da adscrição, por a de um caráter, definido por uma certa constância das suas disposições, quer lhe reconheçamos, na linha da imputação, a forma de fidelidade a si próprio que se manifesta na maneira de manter as suas promessas (RICOEUR, 2014, p. 4).

O esforço de Ricoeur é, pois, o de articular dois polos aparentemente inconciliáveis, os quais são frequentemente abordados na ausência do outro e sem a distinção dos dois usos do termo identidade – de um lado, os autores que enfatizam a

solidez da identidade no tempo e, de outro, os que se detêm na sua fluidez –, num enredo que permite entender a identidade como algo que se desloca – sem jamais se fixar – em um intervalo entre o mesmo e o outro (GOMES, 2004). Só assim se torna possível, sem qualquer contradição, falar de uma identidade que concebe a mudança ao mesmo tempo que se mantém a identidade de um mesmo indivíduo.

A aporia enfrentada pelo filósofo aproxima-se, pois, de uma solução com o conceito de identidade narrativa, cujo grande *insight* parece ser justamente entender o *quem sou eu?* pela mediação obrigatória da linguagem – e no tempo –, que se impõe pela ausência de um ‘espelho’ que coloque o si-próprio diretamente diante de si mesmo, e, além disso, responder à pergunta: por que, afinal, a identidade pode ser tramada em uma história? Ricoeur endossa – embora com algumas reservas por ora irrelevantes – o conceito de “unidade narrativa de uma vida” formulado pelo filósofo analítico Alasdair MacIntyre: “É porque todos vivemos narrativas na nossa vida e porque entendemos nossa própria vida em termos de narrativas que vivenciamos que a forma narrativa é adequada para se entender os atos de outras pessoas. As histórias são vividas antes de serem contadas” (MACINTYRE, 2001, p. 356).

Para MacIntyre, a busca por se dar unidade a uma existência é possível na unidade de uma narrativa teleológica (segundo o desejável, provida de sentido e finalidade), “que une o nascimento à vida e à morte em forma de narrativa com começo, meio e fim” (MACINTYRE, 2001, p. 345). Tal compreensão está, como já vimos, em consonância com Bourdieu:

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma *ordem* cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de *razão* de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo (BOURDIEU, 2013, p. 185).

Para entrever tal unidade é preciso igualmente perceber, na particularidade dos atos individuais, um “cenário”, que os alinhe em um enredo – ou história – inteligível. Assim, perguntar a um alguém qualquer o que está fazendo suscita muitas respostas possíveis, igualmente adequadas e verdadeiras:

“Cavando”, “Cuidando do jardim”, “Exercitando-se”, “Preparando-se para o inverno” ou “Agradando a esposa”. Algumas dessas respostas caracterizam as intenções do agente, outras caracterizam consequências não intencionais de seus atos e, dessas consequências não intencionais, algumas podem ser

tais que o agente tenha consciência delas, e não de outras. O importante é perceber imediatamente que qualquer resposta a perguntas acerca de como devemos entender ou explicar determinado segmento de comportamento vão pressupor alguma resposta anterior à pergunta sobre como essas respostas corretas e diferentes à pergunta “o que ele está fazendo?” se relacionam entre si. Se a intenção principal da pessoa é deixar o jardim em ordem antes do inverno e é apenas incidentalmente que, ao fazê-lo, esteja se exercitando e agradando a esposa, temos um tipo de comportamento a ser explicado; mas, se a principal intenção do agente é exercitar-se para agradar a esposa, temos outro tipo de comportamento bem diferente a ser explicado, e teremos de procurar em outra direção o entendimento e a explicação (MACINTYRE, 2001, p. 346-347).

De acordo com MacIntyre, portanto, a cada uma das possibilidades de resposta à referida pergunta subjaz um “cenário”, um contexto no qual o comportamento do agente se dá, que jamais pode ser caracterizado independentemente das intenções, e estas sem os cenários que as tornam “inteligíveis”. No cenário, lê-se uma “história narrativa” (MACINTYRE, 2001, p. 347). Por exemplo, na primeira hipótese, a de que o agente, ao cuidar do jardim, “incidentalmente esteja se exercitando e agradando a esposa” (MACINTYRE, 2001, p. 346), pressupõe-se um determinado cenário “de casa com jardim, com a história narrativa peculiar desse cenário, no qual esse segmento de comportamento agora se transforma em episódio” (MACINTYRE, 2001, p. 347). Já na segunda hipótese, a de que o agente se exercita com a intenção de agradar a esposa, situamos o episódio “numa história narrativa de um casamento, cenário social bem diferente” (MACINTYRE, 2001, p. 347).

Conclui-se, desse modo, que se as intenções do agente por detrás do ato podem ser organizadas “em ordem temporal e casual com relação a seu papel na história” (MACINTYRE, 2001, p. 350), figurando no interior de um cenário, pois (e não isoladamente), então estamos diante de um ato “inteligível”. Depreende-se, daí, a importância da narrativa, somente por meio da qual a inteligibilidade se constrói.

Na narrativa, duas dimensões coabitam no indivíduo: o eu (*self*) e o personagem (MACINTYRE, 2001, p. 364). É a unidade do personagem – cujo memorial é concedido pela história – que dá unidade ao eu. Ser personagem, tema de sua própria história, significa também “ser responsabilizado pelos atos e experiências, e ao fim e ao cabo construir uma vida narrável” (MACINTYRE, 2001, p. 365). O filósofo, contudo, ressalta: ser o tema de uma história não significa vivê-la de maneira isolada; “a narrativa de qualquer vida faz parte de um conjunto interligado de narrativas” (MACINTYRE, 2001, p. 366).

Apliquemos essa última afirmação a Mário de Andrade e a veremos modelarmente concretizada na trajetória do escritor, sobretudo se pensarmos na narrativa de sua vida ‘escrita’ por suas cartas. Sim, a narrativa de vida de Mário pode ser encontrada nelas, uma de suas grandes ‘profissões de fé’, nas quais também testamentou seus ideais – éticos, estéticos, literários e humanos –, preservou sua história e forjou sua identidade de maneira rica e abrangente como jamais uma biografia ou autobiografia formais seriam capazes de fazê-lo. É assim que podemos aquilatar o valor da carta pessoal para a questão em tela: ela dá conta do problema da identidade, espelha, como nenhum outro texto, a dinâmica de permanência e transformação, do *idem* e do *ipse* ricoeurianos, ou das máscaras do pensamento junguiano.

A esse respeito, o próprio filho da irmã mais nova de Mário, Maria de Lourdes, o engenheiro e empresário Carlos Augusto de Andrade, afirmou: “Através das milhares de cartas que escreveu e foram publicadas, Mário deixou sua própria biografia” (FOLHA DE S.PAULO, 2013, p. 1). O comentário é bastante significativo e sugere que o conjunto epistolar deixado pelo escritor dispensa a necessidade de uma biografia sobre ele. Voltando a um dos primeiros conceitos apresentados nesta dissertação – o de biografema, de Roland Barthes –, é oportuno alertar contra possíveis confusões que podem surgir a essa altura da discussão: reconhecer a existência de uma narrativa em cada vida – e reconhecê-la no texto epistolar de Mário – não deve ser confundido com a existência de uma linearidade, uma lógica perfeita, ou de uma sucessão apenas de atos inteligíveis (segundo o vocabulário de MacIntyre). A narrativa – ainda que expressa pela relação de sentido entre fatos, além de ser marcada pelos divisores *nascimento, vida e morte* –, é, em verdade, biografemática, isto é, tem conectores que certamente lhe dão inteligibilidade, mas escapa da homogeneidade e totalidade que seu próprio nome – *narrativa* – pode erroneamente sugerir e como a biografia tradicional sustenta ser possível. O comentário de Eneida Maria de Souza sintetiza que, sobretudo nas cartas de Mário, a narrativa

afasta-se da autobiografia, sua pretensão totalizante e seu caráter fechado e cronológico, com encadeamento lógico dos eventos de uma vida, e aproxima-se da colagem. O processo de construção do autorretrato, por sua vez – como fragmento realizado de maneira repetida no interior do texto epistolar – redundava na superposição de elementos da biografia do sujeito, aproximando-se, assim, da noção barthesiana de *biografema* (SOUZA, 1999, p. 195).

Em Mário, vemos a interligação complexa das narrativas de vida de seus interlocutores epistolares e a busca consciente e incessante do escritor por ela, numa amostra de como a demanda pelo outro está na base da constituição de si mesmo. Assim, não é exagero concluir que “a dimensão existencial do sujeito é dialógica”, de maneira que “falar de subjetividade é falar de *intersubjetividade*” (GOMES, 2004, p. 16, grifo do original).

Tomar parte nas narrativas de seus interlocutores – e levá-los a tomar parte na sua – traduz-se necessariamente, para Mário, em *seduzir*, e de variadas formas. Suas motivações são, como já vimos, inúmeras e de muitas naturezas. Entre elas, destacam-se as mais objetivas – debate intelectual e busca de adesão ao projeto estético moderno – e as mais subjetivas – busca por autoconhecimento e uma premente demanda pelo outro, que sacia necessidades afetivas e aplaude o ‘homem espetáculo’ em Mário. Novamente nas palavras de Eneida Maria de Souza:

A dedicação de Mário à prática cotidiana da correspondência traduz (...) a obsessão pelo conhecimento do outro e o desejo de se conhecer. A diluição da subjetividade no meio de outros eus que a formam contribui para a criação de um *tópos* imaginário de constituição do sujeito. Aquele que se propõe escrever o autorretrato inspira-se, fatalmente, na ancestral pergunta edípica: “quem sou eu?”, embora a resposta continue a ser um enigma” (SOUZA, 1999, p. 207).

É nesse sentido que entender a narrativa de vida como *biografemática* – e não *biográfica* –, ou, ainda, alternativamente, como “autorretrato” ou “colagem”, permite constatar estar o epistológrafo “mais próximo do memorialista do que do autobiógrafo” (SANTOS, 1998, p. 24).

De posse dos conceitos discutidos, proponho uma última seção, que se desdobrará em outras quatro subseções, em que algumas passagens da correspondência de Mário serão problematizadas segundo as *personas* que o escritor encarna, sempre em função das intenções que animam seu discurso.

### 3.4 Seduzir ou...seduzir

Bom, namorei bastante você, estou esperando resposta.

*Mário de Andrade em carta a Candido Portinari*

A sedução epistolar de Mário de Andrade assume muitas formas. E nessa palavra – *sedução* – parece ecoar um erotismo de que as cartas do escritor não estão, em absoluto, isentas: no jogo remetente-destinatário, a palavra instaura um gozo que não se esgota em si própria (mesmo em se tratando de um escritor): há também gozo naquela sempre persistente promessa pela posse física do outro, a qual, ao permanecer promessa – desejo que se mantém desejo –, alimenta o mesmo gozo, numa dinâmica circular.<sup>38</sup>

A sedução de Mário, sem perder seu erotismo, torna-se ainda mais complexa quando entram em cena, por exemplo, o crítico literário soberano e o doente crônico e sem vintém da Rua Lopes Chaves. Há também um ‘outro’ marioandradiano, cuja sedução é ainda mais capciosa porque se camufla por detrás do verniz da modéstia e da autodepreciação. Aposto na hipótese de que o complexo do ‘epistolomaniaco’ em Mário está revestido de um aspecto de *histrionismo* (do grego, “histrião”, ridículo, louco, bobo), não em seu sentido pejorativo ou propriamente definidor de transtorno de personalidade, mas no que diz respeito a um indivíduo em necessidade constante de *posar*, de ser espetáculo, objeto de admiração e debate, além de se manter plenamente convicto de sua importância intelectual no contexto da modernidade (tudo isso também na posteridade).

Segundo essa compreensão, para além de um *automodelista* que busca se conhecer a si mesmo – pelas ficções inerentes ao processo de identidade –, Mário é um indivíduo preso a um jogo teatral no próprio palco da vida (MANNONI, 1973). Poder-se-ia objetar: mas não estamos todos, mais ou menos, também presos a ele e às personagens que desempenhamos? Já vimos que sim. Quando se trata de Mário, a questão, contudo, torna-se mais particular. Características como a busca permanente por aprovação e admiração; exagero dramático ao falar de dificuldades e sentimentos; necessidade de ocupar posição de destaque (embora normalmente o negue com alguma veemência) e, inequivocamente, o comportamento sedutor aproximam Mário da personalidade histriônica, o que passa a ter uma clara relação com a compulsão epistolar

<sup>38</sup> A esse respeito nos fala Eneida Maria de Souza no já explorado ensaio “A dona ausente” (2010b, p. 21-37). (Ver p. 61 desta dissertação).



– uma compulsão pela encenação, por falar de si, por posar, por seduzir, por agradar e ser agradado. Mais do que expressão de fraternidade, veículo de confissões e plataforma de pensamento e crítica, a correspondência, para Mário, é *ribalta*.

Não se trata, como já disse, de enquadrá-lo em um transtorno de personalidade narcísica, uma vez que o propósito desta análise não é a de um diagnóstico psiquiátrico em que se possa comodamente achatar a complexidade de um indivíduo e de um criador como Mário de Andrade. Trata-se, sim, de reconhecer traços que, no escritor, evocam o histrionismo ou um tipo de temperamento em que há frequentemente uma atuação em *performance*, sobrevalorizando-se o olhar do outro e as situações (como a carta) em que se pode dar a este olhar.

De passagem, podemos observar também uma teatralidade na personalidade de Mário em seu gosto, sobretudo como poeta, pelos personagens da *Commedia Del Arte* italiana do século XVI, como, por exemplo, o arlequim, o pierrot e o palhaço (*pagliaccio*). Até mesmo o título de *Losango cáqui* (1926) é uma alusão à forma geométrica de que é composto o traje do arlequim, *persona* poética assumida por Mário no livro, reinterpretado na cultura brasileira como o bobo da corte, ou aquele que diverte o público e critica o rei, isto é, aquele que é dotado de uma ácida crítica e que sabe engenhosamente dissimulá-la nas *blagues*. Por fim, se na *Commedia Del Arte* muitos atores tinham personagens fixos, muitas vezes por toda a vida, Mário também parece ter se aferrado a certas máscaras.

Vejamos a seguir alguns exemplos da manifestação de tais máscaras na vida e nas cartas de Mário de Andrade.

#### 3.4.1 O chá do professor

Em texto de introdução à coletânea de cartas entre ela e Mário de Andrade (1983), a mineira Oneyda Alvarenga, antiga aluna de piano do mestre, relembra o início do “carteamento” (ALVARENGA, 1983, p. 10) com Mário, a propósito da “perguntação imensa” (ALVARENGA, 1983, p. 10) da poeta a respeito de seu livro, *Canções perdidas*, que, para terror da então moça de 19 anos, chegara ao conhecimento de Mário por ‘delação’ de sua mãe.

Nesse texto, Oneyda, por seus próprios olhos, traça um perfil de Mário e, além dos detalhes de sua relação com ele, a qual, diferentemente de grande parte das amizades do escritor, não foi essencialmente epistolar, lembra, com leveza e humor, alguns dos tão particulares hábitos e características do amigo. Segue traçando esse perfil nos comentários que faz em notas do livro, em uma das quais nos narra:

Em 1934, Mário recebia em sua casa, todas as quartas-feiras à tarde, um grupo de alunos que apresentaram teses de história da música merecedoras de se transformarem em livros: Climène de Carvalho, Suzy Piedade Chagas, Ignez Corazza, eu, Carlos Ostronoff, Sonia Stermann e talvez, não me lembro bem, Joana Doll. Cada um de nós trabalhava com a bibliografia que o mestre nos dava, sentadas nas poltronas e no divã, enquanto também ele trabalhava na sua escrivaninha. Lá pelas 16h30 horas, D. Mariquinha (a mãe de Mário), fazia subir chá, acompanhado duns sublimes doces feitos pela Sebastiana, a fiel cozinheira da família, de quem guardo comovida lembrança. A hora do chá era de recreio: batíamos papo sobre nossos trabalhos e não sei que mais. *Já na primeira quarta-feira de reunião ficamos sabendo que o chá custava 120\$000 a lata – uma fortuna! – e que chá exigia um ritual para ser bebido: o requintado professor acendeu as luzes e fechou as venezianas.* Era assim que o tomávamos sempre. Abençoadas quartas-feiras, o que havia de melhor na minha vida de estudante enclausurada! (ALVARENGA, 1983, nota 5, p. 65-66, grifos meus).

O oferecimento – para o *break* do grupo – de um artigo tão caro, que certamente representava um luxo incompatível com as posses de um Mário que, durante toda a sua vida, queixou-se de dificuldades financeiras,<sup>39</sup> é um índice inequívoco da seriedade com que Mário encarava os rituais sociais da amizade – em nome dos quais era capaz da extravagância referida – e, em especial, de seu zelo pela própria imagem. Trata-se de um evidente ato de autorrepresentação, no qual a máscara envergada é a de um homem requintado, generoso e infalivelmente sedutor. Não fica expresso, pelo relato de Oneyda, se o grupo toma conhecimento do preço do chá pelo próprio Mário ou não, mas, de qualquer forma, certamente o gesto não passaria despercebido, dando a seus convidados a certeza de que o anfitrião ‘os tinha em alta conta’.

Vemos também, nessa atitude de Mário, um empenho que estará frequentemente presente no tom que assume com muitos de seus correspondentes: lisonjear. As carícias verbais, a criatividade na invenção de apelidos (muitas vezes, divertidas corruptelas dos

---

<sup>39</sup> O queixume habitual sobre problemas financeiros nas cartas de Mário pode também, é claro, ser lido como automodelagem, como veremos a seguir. Ainda que a remuneração obtida de seus trabalhos fosse primordialmente destinada à sobrevivência propriamente dita – já que dos fazendeiros de café em sua linhagem Mário herdara apenas o sobrenome –, bancava também a realização de seus projetos pessoais de pesquisa, viagens, aquisição de obras de arte e outras necessidades ‘menos imediatas’, mas igualmente importantes para um homem como Mário.

nomes dos interlocutores) e os panegíricos, mais frequentemente sobre o talento e os feitos literários dos correspondentes – os quais retribuem à altura –, não deixam dúvida de que Mário sabe ‘fazer a corte’: um Don Juan das cartas.

Porque a extensão da correspondência de Mário exige seletividade do pesquisador, como já pudemos atestar, também pela infinidade de perspectivas em que pode ser explorada, seleciono agora apenas três momentos dessa modalidade sedutória do escritor em suas cartas, com três interlocutores diferentes: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, que merecerão espaço nas duas subseções seguintes. Ao escolhê-los, não pretendo nivelar as particularidades da relação de Mário com cada um deles, mas apenas reconhecer nesses conjuntos epistolares o traço comum de uma determinada forma de sedução.

### 3.4.2 O mestre tem mestres!

Assim como o *discípulo* Carlos se deixou contaminar pelo *mestre* Mário, também este acabará sendo contaminado pelo responsivo e responsável discípulo. Pouco a pouco, as categorias mestre e discípulo vão abandonando o palco das cartas, para ali dominar a mestria invulgar dos dois correspondentes.

*Silviano Santiago*

A conversa epistolar entre Mário e Bandeira, assim como entre Mário e Drummond, é uma oportunidade para verificar o que julgaríamos improvável: a retração da autoridade de Mário. A professoral e tagarela segurança de um escritor acostumado a ser o orador, formar mentes, criticar e orientar o estilo de jovens pupilos (como vemos acontecer especialmente com Fernando Sabino, Otávio Dias Leite, Enrico Bianco, Guilherme de Figueiredo, entre tantos outros) – sofre uma ligeira contenção, não a ponto de silenciar, mas o suficiente para deixar a ver um Mário lúcido de estar diante de dois casos de superior genialidade.

Com os dois escritores, vemos Mário travar as alterações de que foi tão afeito em pé de igualdade e, do ponto de vista literário, ter a ocasião de, exercitando sua habilidade ‘carro-chefe’ – a leitura –, descobrir duas obras literárias capazes de executar o que vinha preceituando em pensamento e teoria para a constituição de uma literatura brasileira por definição – e moderna – que ombreasse com a qualidade da tradição em que bebia. Sobretudo, é à sombra dos gênios de Bandeira e Drummond que vemos

Mário ser ofuscado, já que, literariamente, reconhece-se menor. Melhor dizendo, Mário sugere, em muitos momentos, a consciência de que sua produção *literária* não seria seu principal legado, e que sequer teria tempo – em meio ao amplo leque de suas preocupações – de encarnar a liberdade graças à qual as obras de Bandeira e Drummond alçaram seu peso e maturidade.

Essa é uma conclusão jamais expressa por Mário com todas as letras, mas sugerida pela mudança de tom e postura que percebemos na correspondência com os dois escritores. Cito duas passagens da correspondência Mário-Bandeira (cartas de 23 de novembro de 1923 e de dezembro de 1923) em que isso se verifica, regadas – como propus mostrar nesta subseção – aos galanteios da estirpe marioandradiana:

Aqui vai o livro [*Losango cáqui*] para que o leias. Sei que é um tormento dar uma opinião sincera a um amigo. Mas exijo de ti esse tormento. Eu preciso da tua opinião, meu querido Manuel. Com toda a sinceridade: não me obrigo a segui-la. Podes dizer uma coisa e eu fazer outra. *Mas necessito absolutamente de tua opinião sincera e áspera, desimpedida*. Lê antes o “Prefácio” que escrevi agora e está no fim do manuscrito (ANDRADE, 2001 p. 106, grifos do original).

(...) Obrigas-me a te escrever antes do tempo. Preparava-te uma carta cheia de pensamento, saudades e confissões. Mas as tuas “Variações” obrigam-me a te escrever imediatamente. *Dizer que elas são admiráveis? Já estás além dos elogios e o melhor que te posso fazer é a confiança que deposito em ti. Mentor*. Mas tua visão de São Paulo antiga (só tu mesmo entre nós podias fazer, dispondo de meios expressivos necessários e afastado da moderna Paulicéia) deixou-me imensamente comovido. Neste momento remoei dez anos ou quinze. (...)

Eu fico espantado de como há certos homens neste mundo! Tu, por exemplo. Desconfio que como a mim muitas vezes te faltam os *quatrini*. Mas tua bondade, que riqueza? Essa sublime bondade inconsciente, bem do íntimo, de quem nem sabe que é bom. Nossas relações foram sempre assim. Tu a dares, eu a receber. Como és feliz! Desde a leitura da *Paulicéia* na casa do Ronald, recordas-te? Mas não quero absolutamente ser sentimental agora. Quero só mais uma vez agradecer-te a assistência sincera que dás às minhas obras. Recebi tuas duas cartas sobre o *Losango cáqui*. Quase todas as tuas observações foram aceitas imediatamente. (...) *Quanto à ‘Fuga a 3 vozes’, tuas razões já eram as minhas*. Apenas eu não tinha força para formulá-las. Guardava-as na sombra e elas me faziam sofrer. Tu me deste a força. Esbandalhei o poema. Guardei uns versos apenas. Faço com eles um “Poema exausto”. Assim que estejam prontos, dar-te-ei conta deles (ANDRADE, 2001, p. 111, grifos meus.)

Na primeira passagem, de carta de 15 de novembro de 1923, Mário encomenda ao amigo uma leitura séria de *Losango cáqui*, sobre o qual ‘exige’ a mais franca e objetiva opinião. ‘Tranquiliza-o’, contudo (Mário não abre mão completamente de

modelar-se com o atributo da autoridade): preservaria a liberdade de concordar ou não com a apreciação de Bandeira.

Na segunda, de carta de um mês depois da data anterior, Mário ‘paga a dívida do elogio’, isto é, presta louvores ao amigo como que para retribuir a homenagem a ele feita por Bandeira no poema “Variações sobre o nome de Mário de Andrade”. A surpresa vem – também ao sabor de galanteio, mas em forma inédita em Mário de Andrade – quando, interpolado por ponto final, solenemente, Mário chama Bandeira de “mentor”, e assim o comprova ao afirmar que “quase” todas as observações de Bandeira sobre os poemas de *Losango cáqui* foram aceitas sem hesitação. E por que não lembrar da observação de Bandeira acerca do poema “Fuga a três vozes”: “A ‘Fuga a três vozes’ desagradou-me. Acho-a desmanchada. Aquele pedaço ‘ajudei o Brasil a marchar depressa’ (...) achei vulgaridade e vanglória nisso” (ANDRADE, 2001, p. 108).

O comentário sucinto de Bandeira acusa o cabotismo do verso, pela forma explícita com que Mário presume sua importância para o Brasil. Significativo é ter sido não só o verso, mas todo o poema suprimido do livro, o que revela um grande respeito pela opinião do amigo, uma humildade inegavelmente inspirada pela nobreza poética de Manuel Bandeira, a que Mário não pode evitar se curvar. Em outra situação, isto é, com outro interlocutor, muito provavelmente, Mário encetaria um debate sobre a questão, ainda que somente ‘por esporte’ (em verdade, em situação habitual, ele sequer solicitaria opinião como o faz a Bandeira, sugerindo que ela é absolutamente indispensável). Colecionador de querelas com tantos de seus contemporâneos que apresentaram pontos de vista discordantes dos seus (lembramos de Menotti Del Picchia, Graça Aranha e Oswald de Andrade), Mário elimina o poema certamente também porque sua própria crítica o reprovou, mas, sem dúvida, encorajado pela crítica de Bandeira.

Já com Carlos Drummond de Andrade, a correspondência se inicia com a conhecida toada do Mário mestre, que exorta, inflamado, um jovem mineiro que lhe confia a leitura de artigo em celebração ao ícone passadista das letras francesas Anatole France, então recém-falecido.<sup>40</sup> Após algumas páginas de ‘mariandradidades epistolares’ – lamúrias sobre excesso de trabalho, dificuldades práticas e flutuações que

---

<sup>40</sup> O artigo, “Anatole France”, foi escrito a propósito da morte do escritor francês em 1924, e publicado no *Diário de Minas* em 26 de outubro do mesmo ano.

passavam por vários temas – o veredicto de Mário sobre o artigo finalmente se apresenta, e seu conteúdo é tudo o que já conhecemos do discurso de Mário:

*(...) li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem o que falta a você – espírito de mocidade brasileira. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com grande espírito de justiça. (...) Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e os moços não creem. Que horror! Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles creem, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo o sacrifício é grandioso, é sublime. (...) É preciso que vocês se ajuntem a nós ou com este delírio religioso que é meu, ou do Osvaldo, de Tarsila ou com a clara serenidade e deliciosa flexibilidade do pessoal do Rio, Graça, Ronald. De qualquer jeito porque não se trata de formar escola com um mestrão na frente. Trata-se de ser. E vocês por enquanto ainda não são. (...) Vou lhe mandar uma cópia do “Noturno”, é só minha irmã ter um tempinho e passará a versalhada a máquina. Olhe, a Estética publicou um poema meu, “Danças”, que eu acho que tem alguma coisinha dentro. Reflita e mande me dizer (ANDRADE, 2002, p. 50-52, grifos meus).*

Aqui, nada de novo. Mais uma conclamação apaixonada de Mário a que uma têmpera – ainda não moderna, isto é, brasileira por princípio – se dobre ao imperativo de ‘dar alma ao Brasil’. Sustenta a não necessidade de um “mestrão”, um condutor à frente, mas, ‘dedo em riste’, escreve uma carta-manifesto em que a voz que fala é a de um mestre, um guia espiritual, e termina apontando os mineiros como ainda vazios do espírito moderno. Por fim, ao recomendar a Drummond as leituras de textos seus, é como se Mário dissesse: ‘Veja lá como se faz para ser moderno’, ou ‘isso é ser moderno’. É a imagem do professor dirigindo o pupilo, ainda cego, pela mão.

Mas a réplica de Drummond não é típica do pupilo obediente e arrebatado pela iluminação do professor. Algo escapa, e já é a solidez do gênio em Drummond, mestre de si mesmo:

Querido Mário de Andrade,  
*Obrigadíssimo pela sua carta, que me encheu de alegria, sim, de viva alegria, embora não concorde com muitas coisas que você aí deixou. Mas o prazer é o mesmo, com ou sem discussão. É absolutamente raro, no Brasil, uma pessoa ser tão gentil e atenciosa como você foi para comigo. Assim, não me arrependo de lhe haver mandado o meu artigo sobre o finado Anatole France. Ele promoveu uma aproximação intelectual que me é muito preciosa. Agradeço-lhe ainda uma vez, prezado Mário. Mas, afinal, você foi injusto*

comigo, supondo-me livresco. Você não gostou do meu artigo. Apoiado. Entretanto, o meu artigo vale pela coragem com que foi escrito, e que não é pequena em um meio, como este em que vivo, cretiníssimo. Estas coisas lhe são estranhas, porque você vive bem longe de um lugarejo chamado Belo Horizonte. (...) Como todos os rapazes da minha geração, devo imenso a Anatole France, que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida. (...)

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo apenas: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado”. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. Entretanto, como não sou melhor nem pior do que semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica de destruição dos valores. O que todos nós queremos (o que, pelo menos, imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou, como diz Manuel Bandeira, “enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos”.<sup>41</sup> Equilíbrio evidentemente difícil, dada a evidência da desproporção. E esse é um trabalho para muitas e muitas gerações. (...)

Sou acidentalmente brasileiro (como você, aliás, se confessa em sua carta: “É no Brasil que me acontece viver...etc.”). Detesto o Brasil como a um ambiente nocivo à expansão do meu espírito. (...) Agora, como acho indecente continuar a ser francês no Brasil, tenho que (...) resignar-me a ser indígena entre os indígenas, sem ilusões. Enorme sacrifício. (...) É um sacrifício a fio, desaprovado pela razão (...).

Não se renuncia impunemente às riquezas de todo um passado intelectual. É muito grave isso, é dolorosamente grave. (...) Duvido se haverá vantagem em sacrificar-se espiritualmente a uma cambada de bestas como é a quase totalidade dos nossos irmãos brasileiros. (...) (ANDRADE, 2002, p. 56-60, grifos meus).

A carta de Drummond, sim, ao contrário da anterior de Mário, rompe com as expectativas – as de Mário e também as nossas, quando de nossa primeira leitura dessa correspondência. A ousadia de Drummond – ao discordar do mestre na recém-entabulada correspondência – é o que surpreende, o que não sugere que Mário fosse um personalista doentio, a ponto de melindrar-se com uma opinião distinta da sua (já sublinhei como o escritor paulista apreciava os debates intelectuais e se nutria deles), e que, assim, Drummond devesse ‘pisar em ovos’ diante do sensível ego do interlocutor.

<sup>41</sup> Interessante observar que a citação escolhida por Drummond para definir o propósito central de uma ação modernizadora no país não é de Mário, mas de Bandeira. Ora, caso a intenção de Drummond fosse investir em um expediente mais previsível para seduzir Mário, este seria um bom momento para homenageá-lo com a referência a seu pensamento, afinal, era ele o codificador oficial do movimento e a quem seria mais natural fazer a justiça das menções.

Antes, trata-se de uma surpresa porque Drummond confessa suas reservas e dificuldades para com um projeto tão nobre e, quem sabe, mesmo irrecusável – ser brasileiro –, e com franqueza e coragem se mostra como é. De qualquer forma, o mineiro defende seu ponto de vista, muito mais absolvido pelo coração que pela razão, mas defende, e isso é o que prevalece. Defende, ainda, o artigo sobre Anatole France – pretexto que inaugurara a correspondência com Mário –, que, se ruim e ingênuo, fora corajoso e verdadeiro, no desejo de fazer justiça a um símbolo importante da cultura, formador da geração de que Drummond faz parte.

A surpresa de Mário, portanto, expressa-se logo na primeira frase da carta e em curiosa forma:

Meu caro Drummond

*Antes de mais nada: você é muito inteligente, puxa! 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. Olhe, você não repare se vou escrever sintético. É que de verdade mesmo não posso me estender nas minhas cartas. Não tenho tempo para nada, de tal forma estou ocupado. A minha correspondência é enorme. E não deixo nada sem resposta. Isso me obriga a uma síntese que feita rapidamente ao correr da pena nunca pode sair perfeita. Não esclareço bem o meu pensamento e o que é pior muitas vezes não digo tudo o que deveria dizer. Isso é mau ou seria mau se eu tivesse a pretensão de dar valor ao meu pensamento. É bom por outro lado, porque traz discussões, resposta e eu tenho um fraco pelas cartas. Gosto muito de receber cartas. Mas vamos à sua (ANDRADE, 2002, p. 66, grifos meus).*

Esse breve preâmbulo à carta já está repleto de significados latentes: 1) a carta de Drummond é impactante e vem como grata surpresa: Mário está espantado com a qualidade e inteligência incomuns do jovem Drummond, que, certo ou errado, é capaz de sustentar uma discussão em pé de igualdade, e sem medo das dissensões; 2) Mário se surpreende com a liberdade com que Drummond lhe fala (é livre e ‘íntimo’ o suficiente para discordar de Mário), como se anos de amizade e debate já se colocassem entre eles; 3) Mário engaja-se na artimanha sedutória em que é perito, ao elogiar a beleza da carta de Drummond, assim como sua inteligência, sólida para concordar ou discordar, e o traz para perto de si com o poder do discurso, apressando, em pelo menos alguns anos, o amadurecimento da camaradagem entre eles; 4) Mário faz questão em se mostrar seduzido pela carta de Drummond – o que serve também como forma de lisonja e é, portanto, também uma forma de seduzir – e por isso alude ao tema da prática da



correspondência na abertura da resposta ao amigo. Além disso, Mário apresenta como razão do que considera um mal-entendido entre ele e Drummond, expresso na frase “você não gostou do meu artigo”, a falta de tempo, a pressa em responder às cartas tantas, porque é grande o número de interlocutores e de ocupações de Mário – este não abre mão de assim se afirmar, em mais um sutil ato de automodelagem (‘veja como sou importante e comprometido, me falta tempo para me dedicar apenas à sua carta, tenho tantas outras a responder e escrevo-as porque gosto de recebê-las; recebê-las me faz sentir vivo e importante’). Diverte-nos que o homem que se declara sem tempo e que por isso ‘escreva sintético’, sem preocupação em esclarecer bem seu pensamento porque ‘não dá valor a ele’, devolva uma tréplica de onze páginas, em que se ocupa na maior parte em se reexplicar, em trabalhar à exaustão o que já foi dito, para que melhor se comunique e não deixe a sombra de dúvidas em seu interlocutor. Assim, ao contrário do que diz (“Isso é mau ou seria mau se eu tivesse a pretensão de dar valor ao meu pensamento (...) Não tenho tempo para pretensões”), Mário dá, sim, valor a seu pensamento, suficiente para incansavelmente formulá-lo e reformulá-lo, para que seja veiculado a contento, justamente por ser precioso e merecedor de tal zelo. Afinal, este é o pensamento do homem que interpreta como seu dever a formação ideológica de seus contemporâneos: o pensamento do mestre.

Como não pode prescindir de uma voz tão promissora como a de Drummond para seu projeto, Mário, no que se segue ao preâmbulo comentado, esforça-se no restante da carta por esclarecer o que, acredita, não ficou claro ou merece ser reforçado. Ao final da preleção, que mais uma vez conclui que a moléstia de que padece Drummond é mesma de que padecem muitos – “moléstia de Nabuco” (ANDRADE 2002, p. 70) –, porém em tom mais condescendente com o ‘sofrimento’ do jovem escritor (Mário o aponta menos, inclui-se nas dificuldades que atribui a seus contemporâneos), Mário faz a crítica dos poemas de *Minha terra tem palmeiras* (então título do que seria *Alguma poesia*, alterado por sugestão do próprio Mário), ficando em seu papel mais cômodo:

Estou exausto e ainda não falei nos seus versos... Gostei. Gostei francamente, embora a sua prosa por enquanto seja mais segura que os seus versos. No entanto a prosa é mais difícil que a poesia. É muito simples: a sua prosa vem da civilização que morreu com a guerra. *Você é ainda muito civilizado antes-da-guerra, pra criar de chofre no primitivismo deste século 20, que provocou o lirismo de certos alemães, russos, franceses atuais. Isso é natural. Estou me lembrando daquela frase que escrevi no prefácio da Pauliceia: “Ninguém se liberta duma vez das teorias avós que bebeu. Comigo se deu a mesma*

*coisa. Pauliceia* é uma mistura de simbolismo até parnasianismo, e modernismo que ninguém aqui percebeu porque, Deus dos justos! os críticos de poesia no Brasil... No *Minha terra tem palmeiras*, nome admirabilíssimo que eu invejo, há poemas excelentes e muita coisa boa. Mas como você ainda está muito inteligente de cabeça pra cair no lirismo, repare que há muita coisa que é contado com memória em vez de vivido com sensação evocada. Disso um tal ou qual elemento prosaico que diminui a variedade do verso livre porque o confunde com a prosa. *Todos nós temos isso*. (...) Como pratico com o Manuel Bandeira e o Luís Aranha, e eles comigo, mando-te os teus versos com algumas sugestões. Mas quero que eles voltem pra mim. Preciso deles em minha casa enquanto não se publicam (ANDRADE, 2002, p. 72, grifos meus).

Fica claro que, mesmo ao reconhecer a grandeza desconcertante de escritores do panteão de Bandeira ou de Drummond, Mário não abre mão de seu papel central – ser mestre e crítico – e encontra sempre e continuamente ensejos de praticá-lo. Ainda assim, é com os dois que podemos conhecer mais uma nuance das automodelagens de Mário, de repente surpreendido onde e quando não contava ser.

Como vimos, a sedução desses dois interlocutores se dá pela mesma forma que com os outros – elogios e outros derramamentos –, mas a postura de Mário com os primeiros se distingue por um respeito e reverência a mais, que sabe melhor a hora de se calar e busca ouvir mais sinceramente para se beneficiar de tais mentes. Com outros de seus interlocutores – como com Fernando Sabino, a ser discutido a seguir – Mário é mais puramente professoral, é também um bom ouvido, contudo mais para criar situações de discussão em que ele possa falar, desenvolver seu projeto pedagógico, demonstrar seu brilhantismo e capacidade crítica.

### 3.4.3 Mário medalhão

Fernando Sabino, como Drummond, cria o ensejo ao início de uma correspondência com Mário ao lhe confiar a leitura de um trabalho literário, nesse caso, seu primeiro livro de contos, *Os grilos não cantam mais* (1941). Entre os interlocutores de Mário, Sabino é talvez o que mais se prostra, reverente, diante das opiniões-lições de Mário.

A impressão viva que essa correspondência deixa no leitor é a de que Sabino jamais se ‘recupera’ do deslumbramento por manter diálogo com alguém como Mário. É uma postura que traduz o encontro de Belo Horizonte com São Paulo – a ainda tão

provinciana e tímida Belo Horizonte com a cosmopolita e esfuziante São Paulo, “única coisa magnífica e apresentável da falsa civilização brasileira” (ANDRADE, 2010b, p. 201), como Mário de Andrade, em momento de arroubo bairrista, certa vez afirmou em carta a Luís da Câmara Cascudo. O fascínio de Sabino contentar-se-ia, portanto, em conversar sobre o que quer que fosse com Mário, e este está bem livre para conduzir a direção do diálogo e dos temas abordados. A reação de Sabino contrasta em muito com a de Drummond, na réplica ao veredicto do mestre:

Prezado Mário de Andrade

Acabo de receber sua carta. *Para mim ela vale mais do que tudo que falaram – ou poderiam falar – de “Os Grilos”.*

Explico-me: há muito esperava sua opinião, no que ela pudesse me servir, com ansiedade incontida. Confesso que pensei nela antes da publicação do livro (e esta foi para mim apenas um meio de orientação, um marco, um ponto de partida). Pois bem – a orientação esperada partiu de você, com essa carta. *É como se eu tivesse publicado o livro apenas para recebê-la.* Você me indica caminhos, toca em pontos de grande importância, mostra os defeitos, interessado, bem intencionado, amigo. Era isso o que eu desejava e precisava. Você não pode calcular quanto valor tem para mim alguns esclarecimentos seus (...). *Quero, pois, de início, que você saiba de minha gratidão, que não é pequena.*

Quanto à idade, é um pouco menor do que você esperava, pois tenho 18 encabulados anos. *E o meu medo de sua opinião a respeito dos contos se modificar muito, mormente sabendo que alguns deles, como “Telefone”, “As Rosas Iam Murchar” e outros, foram escritos e publicados há mais de 4 anos. Temo que você agora passe a achar que um valor possivelmente notado aqui e ali não seja senão o resultado de um maior ardor de juventude ou de um feliz momento de criação inconsciente e ignorada.* (...)

Você me desculpe a desordem e a extensão desta minha carta. Queria lhe dizer várias coisas mais. *Pediria até que você me escrevesse outra vez, depois de recebê-la, caso seja possível. Pelo que eu vi suas cartas ajudam muito a gente.* (...)

Esta minha carta foi escrita com arrebatamento, logo que recebi a sua, de tanto valor para mim, me ajudando muito, mas muito mesmo (se você tem mais coisas como aquelas para me dizer, então, eu lhe peço, Mário, não deixe de dizer). Sei que posso começar a abusar de sua camaradagem e interesse, que até agora me deixam embasbacado.

Relendo esta carta com calma, vi que ela só poderá te chatear. (...) (ANDRADE, 2003, p. 16-17, grifos meus).

É explícito o temor cerimonioso de Sabino diante de Mário: medo de aborrecê-lo, medo de não agradecer o suficiente a enorme generosidade de alguém tão ilustre escrever-lhe – a ele, praticamente um adolescente a aventurar-se na literatura –, medo de que Mário, após saber sua idade, menor do que a por ele antecipada, considere-o apenas um menino; medo de que Mário não torne a escrever. O juveníssimo Sabino aferra-se às opiniões de Mário como verdades proferidas de um lugar de superioridade partilhado com mais ninguém.

Destoa, quase em absoluto, da primeira carta do Drummond também imberbe, que estende cortesia e gratidão a Mário sem qualquer sombra de excesso, e não se deixa intimidar pela importância do interlocutor: se discorda de quaisquer aspectos no ponto de vista do mestre, não vê problemas em dizê-lo, fosse Mário quem fosse. A carta de Drummond é segura e ‘sem dedos’; a de Sabino é servil e veste luvas de pelica.

No que diz respeito à sedução, é a propósito da idade de Sabino que, na primeira carta a ele, Mário lhe lança o primeiro – e arrasador galanteio – um convite ao carteamo. Sem perder a ‘deixa’, como lhe é típico, cobra do escritor (o tom transcende a recomendação e beira a exigência) mais engajamento social, segundo o princípio da utilidade que, para Mário, deveria reger o fazer artístico:

*Não sei si você consegue perceber que no fundo seu livro me interessou muito. Mais você que o livro, aliás... Conforme a idade, lhe garanto que você pode ir longe. Mas não como um Jorge Amado, pouco trabalho, ignorância muita, criação de sobra. Você tem que trabalhar dia por dia. Como um Machado de Assis.*

*E não lhe seria possível botar um bocado mais de responsabilidade humana coletiva na suas obras? (ANDRADE, 2003, p. 15).*

A requisição de Sabino – continuar a ouvir o que Mário estivesse disposto a dizer e ensinar – não poderia ser mais bem-vinda. Mas antes de aceitá-la, vemos um pouco mais da automodelagem de Mário:

Fernando Sabino

*Recebi sua carta e refleti sobre ela. A conclusão mais séria para mim é a seguinte: Vejo que estamos os dois na iminência de iniciar uma correspondência longa e nutrida. Pra você, moço, cheio da vida e ainda não “consagrado”, ansioso de saber, isso não vai ser difícil. Pra mim vai. Seria estúpido eu não saber que sou “consagrado”. Só os esforços, os esperneios, os papelões que faço pra não virar medalhão duma vez, você nem imagina. Sucede, pois, é natural que eu tenho muitíssimo trabalho e também uma correspondência enorme. Não hesito um só segundo em lhe garantir que, apesar de tudo isto, não me pesará em nada lhe escrever muito, auxiliar você no que eu possa. Apenas, preliminarmente, eu desejo que você se examine bem, num verdadeiro exame de consciência, antes de se decidir a exigir esta correspondência (ANDRADE, 2003, p. 20, grifos meus).*

O comentário de Mário sobre se saber “consagrado” – quando já tanto o negara com alguma veemência – e esforçar-se por não se converter em “medalhão” remete à outra carta de Mário, dessa vez a Guilherme de Figueiredo:

*Aqui, meu amigo, entra a razão primeira e absorvente que levou a recusar o curso aí no Rio. Preciso desaparecer o mais possível. Artigos não tenho*

escrito mais, o que, aliás, não pode continuar assim. Mas outro lado, além da minha incapacidade atual de escrever artigos “dirigido”, outra preocupação, de ordem amorosa, veio interferir no meu caso. Com a falta de papel os jornais estão restringindo o número das colaborações pagas. Ora, si eu, mesmo com os orçamentos solapados, sempre me aguento bem nas minhas bases de funcionário, devo estar tomando nos jornais uns biscates que outros precisam muito mais que eu?

É mais um desgosto, mais um motivo pra desaparecer, porque a minha concorrência é desleal. Meu Deus! é preciso mesmo que eu acabe me reconhecendo hoje um “consagrado”... Seu Guilherme, lhe juro que isso é uma coisa detestável para mim e estava totalmente fora dos meus cálculos vitais. Não por modéstia, não tenho modéstia, mas por necessidade primária de temperamento. *Afinal, toda a minha obra é uma obra polêmica. Nasci para discutir, expor aspectos discutíveis e ser discutido.* Mas você reparou que coisa deplorável (pra mim) a atitude da crítica diante das “Poesias”? Uma atitude fatigada, sem nenhuma espécie dinâmica de curiosidade. *Uma atitude oficial!*

Você nem imagina o desespero que ficou dentro de mim por causa disso. Não é que tivessem errado, pelo contrário, falaram muitas coisas certas. *Mas já virei assim uma espécie de Taunay que a gente não gosta por dentro, mas elogia por fora.* O que eu tenho feito pra não virar medalhão você nem imagina. Mas existem as formas subreptícias do medalhonismo. E afinal das contas o que entra de medalhão na própria mocidade querer me publicar na Casa do Estudante ao lado do Gilberto Freyre e do Afonso Arinos, ou que seja eu a iniciar (insistem na noção de iniciar) a série de conferências do ano; o Caderno Azul querer iniciar sua série comigo; meu Deus! são mil e uma formas insidiosas de me promover medalhão, e isso me desconserta. *Aceito, os interesses pessoais e as vaidades me fazer aceitar, depois me arrependo.* (...)

*Agora: o que eu sofro por dentro, escutando (...) os rapazes me falarem que “precisam de mim”. Fico desesperado. É verdade, precisam mesmo, é natural que precisem. Seria imodéstia bêsta dizer que muitos não precisam. Eu sinto que minha conversa, minha presença é uma espécie de comodidade pra vários. É a frase, das milhares sobre mim, creio que do Carlos Lacerda, quando voltei pra cá, dizendo numa noite que a conversa baixara de nível sem mim. (...) É certo que eu preciso desaparecer sob certas formas, pelo menos as espetaculares do aparecimento. Não fazer conferência, (as que tenho recusado!), não fazer cursos (acabo de recusar um aqui prá... granfinagem), não aceitar viagens (...), escrever o mínimo possível de artigos, não mandar meus livros aos críticos, não dar entrevistas. Ando com enjôo de mim. Me sinto estandardizado. Não sou mais eu (ANDRADE, 1989, p. 47-48, grifos meus).*

A carta a Figueiredo é do mesmo ano da escrita a Sabino, 1942, e enviada quatro meses depois. A questão colocada por Mário sobre seu próprio papel encerra uma contradição flagrante, já por mim explorada anteriormente em outros termos: Mário diz rejeitar ser “medalhão”, mas ao mesmo tempo não abre mão de sua importância. A prática de escrever cartas, a despeito da alegada falta de tempo, é, para Mário, um meio certo de reafirmar sua importância. Escrevê-las, pela permissividade de sua forma – confessional, palanque, janela para o mundo e para o outro – alimenta sua vitalidade, como pensador e como homem. No que diz respeito a esse ingrediente da nutrição intelectual e humana de Mário, podemos identificar o escritor à imagem do Drácula –

indiretamente atribuída a ele, certa vez, pelo jornalista João César Borba, e como lembra Eneida Maria de Souza –, por oferecer sua experiência e conhecimento em troca da vitalidade que corre sobretudo nas veias da geração mais nova (SOUZA, 1990). Melhor dizendo, é em sua atuação como mestre – e pensemos nela no contexto do convívio epistolar –, que Mário renova seu fogo e entusiasmo.

A interpretação social que Mário faz de seus deveres é questão fundamental para a constituição de sua identidade. É esta interpretação a definir, em grande medida, as formas como ele se modela frente a seus interlocutores. Ao assumir tais deveres, são seus interlocutores epistolares, assim como seus demais contemporâneos, quem também passam a assim modelá-lo, com suas expectativas e projeções. No trecho citado da carta de Sabino, em que este ‘se coloca nas mãos de Mário’, ao solicitar ardorosamente as contribuições do mestre, podemos claramente ver como o fenômeno de automodelagem de Mário também tem a efetiva participação daqueles ao seu redor, que endossam, como dito, o que Mário entendia como ‘seus deveres e habilidades’. Isso exemplifica, sob uma outra ótica – complementar – a assertiva trazida no início deste capítulo: “o eu é em função do outro”. Além disso, não percamos de vista que a interpretação do que considerava *seus deveres*, por Mário, é resultante da interpretação que Mário faz de si mesmo, como Paul Ricoeur afirmou ser necessário para a constituição da identidade que se narra. Num esforço de ampliação dessa compreensão, explorei o posicionamento da psicanálise sobre o desejo, segundo o qual as formas de modelagem da identidade pelo sujeito – em suas *ficções* –, pretende também dar voz ao desejo – referente àquilo que o sujeito não pôde realizar e que ainda deseja realizar. Em Mário, isso se evidencia na busca constante por continuar a realizar seus deveres – particularmente, no âmbito do pensamento e da crítica. Ao bem executá-los, Mário também, quem sabe, abrandava algumas de suas frustrações pessoais, como a de não ter podido realizar-se satisfatoriamente – em seu próprio julgamento – como escritor de uma obra literária dita ‘prima’ (projeto pessoal X projeto coletivo; desejo X idealismo).

Na lista das motivações para a automodelagem – ou para o uso de máscaras –, está também, é claro, a preocupação em agradar o outro, que como já anotei, é intensa em Mário. Ele mesmo se mostra consciente disso na já citada crônica “Do cabotinismo”, em que reflete sobre a vaidade do artista:

Não são, no caso, somente as idéias secretas que nos dirigem, mas principalmente a máscara que lhe damos. Sei e afirmo que os móveis

secretos, ambições desprezíveis, imorais, anti-sociais e cabotinismos em geral, principalmente êsse terrível e deformador desejo de agradar aos outros, são a origem primeira de todos os nossos gestos em sociedade, dos nossos gestos enquanto sociais. E, conseqüentemente, a origem da maioria infinita das obras de arte *também*. Mas isso de ser o móvel originário não significa de forma alguma que seja o móvel dirigente. Êsses motivos secretos são recalçados, são vencidos dentro de nós, embora vencidos só aparentemente, ou só momentâneamente derrotados. Vencidos porque a vida do homem entre os homens cria essa entidade de “ficção” que somos socialmente todos, e carecemos ser pra que a forma social se organize e corra em elevação moral normativa (ANDRADE, 1972b, p. 79, grifo do original).

Ainda de maneira a evidenciar como os papéis de Mário – assim por ele entendidos – eram fortemente endossados por seus contemporâneos, dado o grau de confiança em sua competência e instinto, podemos evocar a carta de Cecília Meireles à Henriqueta Lisboa de 27 de abril de 1945, cerca de três meses após a morte de Mário, portanto. Nela, Cecília mostra-se profundamente abalada, ainda que jamais houvesse mantido com Mário uma proximidade significativa, nem física, epistolar e tampouco intelectual, já que os dois muito divergiram em seus caminhos literários e ideológicos. O estado de perturbação e vazio em que a perda coloca a escritora permite que se tenha uma boa ideia do tamanho da importância de Mário:

Querida Henriqueta: fez-me bem sua cartinha chegada neste momento: sua cartinha fraternal. Desde o princípio deste mês tenho passado bastante mal, com o tremendo abalo da morte de Mário. V. não imagina que choque! Já tenho passado tantos sofrimentos, e ainda não compreendo que havia de tão secretamente íntimo entre nós dois – pois nem nos freqüentávamos muito – para que sua morte fosse como um desabamento por cima de mim. Passei dias e dias sem poder fazer nada com muita clareza, tonta, desgovernada, sentindo tudo que se pode imaginar. (...) Fiquei como sonâmbula, sem achar sentido em nada, viajando também fora da vida. (...)

*Ah! Henriqueta, triste coisa é a vida! Eu sofro pelo que Mário não pode fazer – pelo que nós não poderemos fazer, pelo que ninguém poderá fazer. Ele é uma espécie de símbolo, de centro: é essa precariedade do bom, do belo, do inteligente, do fraternal que me encheu de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma* (MEIRELES, 2014, p. 1 e 3, grifos meus).

É como “símbolo” e presença atuante em sua época que Mário é, pois, reconhecido. Saber que ele existia – com sua mão metaforicamente pousada sobre o ombro de todos aqueles que lutavam por um Brasil digno do título de nação (e Cecília era um deles) – e que se encarregava de uma tarefa maior que poucos teriam a coragem e o desprendimento para assumir – era reconforto e estímulo. Sua morte, para Cecília, é também um convite para pensar na finitude da vida, finita também para os gênios e heróis, não só por ser coroada com a morte, mas por impor limitações e falhas a todo e

qualquer projeto que se pretenda realizar, ainda que não lhe falte legitimidade e valor. A meu ver, essa é a compreensão que Cecília faz da trajetória de Mário – legítima e valorosa, porém incompleta, fosse pela prematuridade da morte do escritor, fosse pelas próprias limitações por ele encontradas na realização de seu projeto de modernidade. Trata-se de um reconhecimento da realidade da própria existência, em si doloroso, mas necessário, que só a morte do homem físico é capaz de trazer.

Na subseção seguinte, ainda um ‘outro Mário’ merece comentário.

#### 3.4.4 Modesto, doente e bom

Uma outra modelagem de Mário não poderia passar sem menção. Se somos levados a crer, entre as máscaras de Mário, na existência de uma que se mostra reinante, na qual está a tônica de suas ações, qual seja, a máscara do mestre e centralizador, saltamos ainda aos olhos em sua correspondência a do doente crônico e com magros rendimentos financeiros. Nessa mesma máscara, também encontramos um homem definido pela modéstia, por uma constante negação de sua inteligência e importância (que curiosamente, como já vimos, alterna-se com a do homem que as afirma); apenas um ‘operário intelecto’ cercado de nobres tarefas e alvo de incompreensões mil. Ainda nela, surge o homem *bom*, assolado por frequentes crises morais, as quais, por sua vez, também servem para despertar a simpatia de seus interlocutores, sempre dispostos a oferecer um ponto de vista mais complacente.

Desse modo, poderíamos concluir que a automodelagem de Mário deixa de servir ao que com maior frequência serve: satisfazer o ego, agradar os amigos etc. Entretanto, o homem que se modela frágil, de saúde instável, em constantes dificuldades financeiras, desapegado de qualquer senso de auto-adoração, que bravamente preserva os ideais pelo quais luta etc. é capaz de despertar talvez ainda mais admiração e amizade, pelos efeitos *empáticos* que sofrimento e sacrifício – e o discurso *modelado* sobre eles – são capazes de produzir.

Passo às exemplificações. A primeira citação é de carta a Candido Portinari, anteriormente já explorada sob outro viés:



Às vezes me paro em frente do seu quadro e fico, fico fico, não só perdido na beleza da pintura, mas me refortalecendo a mim mesmo. Porque de fato você mais que ninguém, não apenas percebeu, mas revelou que eu... sou bom. Seu quadro me dá confiança em mim, me dá mais vontade de trabalhar, de continuar, é um verdadeiro tônico. Foi um bem que você me fez, palavra (ANDRADE, 1995, p. 48).

Já vimos que Mário inspirou muitas retratações artísticas, e pode ser mesmo que os olhares daqueles que se propuseram a representá-lo intuissem o que nele havia de múltiplo, camaleônico e fugidio. Imagino assim que capturá-lo era um interessante desafio do ponto de vista tanto da observação quanto da representação, o que se torna explícito nos comentários do próprio Mário a respeito da forma como se viu retratado por Portinari.<sup>42</sup>

No trecho da carta citada, em que Mário fala do hábito de contemplar a pintura de Portinari, não por acaso mantida pelo escritor na parede de seu gabinete, encontram-se algumas de suas impressões em relação a quem é o Mário da tela. Nela, vemos o mestiço de “ocre embaçado” (ALVARENGA, 1983, p. 10) focalizado em quase perfil, com a testa ampla e os maxilares pronunciados – que nos levam a imaginar a voz de quem tinha “uma batata quente na boca” (ALVARENGA, 1983, p. 10), como descreve Oneyda Alvarenga sobre a imagem que lhe ficou de Mário após o primeiro encontro – a ressaltarem. O homem da tela olha para fora dela, sem entretanto nos confrontar; escolhe mirar um ponto alheio a nosso alcance, atento, como se nada pudesse dispersá-lo. É de uma feiura que não agride, veste uma camisa azul-celeste, através da qual se veem os ombros largos de homenzarrão. O aspecto central do quadro, fonte dos significados que Mário supõe, é, porém, a expressão do homem: entre sereno e convicto, despojado dos óculos com que passamos a conhecê-lo,<sup>43</sup> seus olhos se fixam com segurança nesse ponto além. O estado de concentração, contudo, não põe rigidez na face, que está isenta de linhas de expressão. Por fim, os maxilares pronunciados tampouco sugerem contração. A imagem do homem é um lugar perfeito entre firmeza e placidez.

O fato de Mário buscar fortalecimento moral nessa representação deve-se, provavelmente, ao aspecto da segurança e imperturbabilidade no semblante do homem

<sup>42</sup> Ver Figura 6, p. 168, em Anexos.

<sup>43</sup> Em carta de 11 de junho de 1935 a Manuel Bandeira, Mário comenta sobre seu retrato feito por Portinari: “O meu [retrato] continua, também está uma maravilha (...) Faltava só por os óculos. (...). Amanhã, domingo, será a pose final pra botar os óculos” (ANDRADE, 2001, p. 611). Portinari, contudo, jamais os incluiu. Em estudo para a pintura da tela, do mesmo ano – 1935 – Mário já era representado por Portinari sem os óculos, o que leva a concluir que a intenção do pintor era mesmo a de pintá-lo sem eles.

retratado. Já a qualidade do “bom” está na sua aparente serenidade e brandura, cujos traços costumamos ver impressos no rosto daqueles que têm benevolência e generosidade como atributos. Mário sente-se, portanto, a um tempo encorajado, “com vontade de trabalhar”, de perseguir, quiçá, esse algo que o homem do quadro contempla alhures – como meta fixada –, e consciente de uma bondade que está na dignidade de seus ideais e na franqueza de seu caráter.

Segundo o próprio Mário, o olhar de Portinari para com ele foi indulgente, e a tela, cometida num “estado iluminado de amor” (ANDRADE, 2010b, p. 159), de amizade e respeito filial para com ele. Portinari pintou-o, pois, melhor do que realmente era – a ponto de fazê-lo sentir-se o próprio autor do retrato. Bem diferente é o que sente em relação à tela de Lasar Segall (ver Figura 8, p. 170, em Anexos), que também se aventurou a retratar o escritor, anos antes (1927): “O retrato do Segall foi ele mesmo sozinho que fez (...) Segall fez papel de tira. O Portinari não, certo ou errado, contou aos homens que os homens são melhores do que são. E é certo que ao lado dele (do quadro de Portinari) eu me sinto melhor” (ANDRADE, 2010b, p. 159-160). Aos olhos de Mário, a representação feita por Portinari contrasta notadamente com a de Lasar Segall, e não é difícil perceber o que Mário percebeu: bem ao largo do retrato de Portinari, o de Segall traz a figura de um Mário mais ‘oficial’, com os habituais terno, gravata e óculos e uma expressão que sugere vaidade e um certo desdém. Mário comentou tal contraste em várias ocasiões epistolares – em uma delas à Henriqueta Lisboa, quando analisa longamente as representações artísticas já feitas dele –,<sup>44</sup> sobretudo no que guardava relação com os efeitos que cada uma lhe produzia: “Como bom russo complexo e bom judeu místico ele [Segall] pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar (me detestar) o quadro que Segall fez” (ANDRADE, 2010b, p. 159). Eneida Maria de Souza, no ensaio “Autoficções de Mário”, incluído em *A pedra mágica do discurso* (1990), explora as representações pictóricas de Mário por Portinari e Segall, respectivamente associadas às *personas* do escritor como ‘bom’ e ‘mau’.

Na mesma carta à Henriqueta, Mário comenta sobre o ‘esporte’ de comparar as telas de Portinari e Segall, justamente por suas qualidades contrastivas:

---

<sup>44</sup> Carta de 11 de julho de 1941, em que também medita sobre os retratos de autoria de Anita Malfatti (1922) e Flávio de Carvalho (1939) (ANDRADE, 2010b, p. 145-160).

Uma coisa que tem me dado horas de pensamento é me contemplar juntamente nos dois retratos que o Segall e o Portinari fizeram de mim. (...) Às vezes chego a imaginar que, no caso, o Segall tem mais valor, porque atingiu, mais longe, o mais sorrateiro dos meus eus. Mas também penso que pra fazer o meu retrato pelo Portinari, é preciso uma pureza de alma, uma dadivosidade de coração que raros chegam a ter” (ANDRADE, 2010b, p. 147 e 159).

O hábito de Mário de se contemplar revela, mais uma vez, o cuidado de Mário para consigo mesmo e a busca por se indagar e descobrir. O comentário sobre o retrato de Segall, particularmente, nos devolve às considerações da psicanálise sobre a dimensão que Mário apropriadamente nomeia de “sorrateira”, ou que, para Jung, corresponde à sombra. Seria ela na representação de Segall, carregada da ameaça de uma inconveniente verdade?

De outro lado, o prazer de Mário em ver-se retratado como *bom*, segundo o sentimento que a tela de Portinari lhe comunicava, está muito ligado ao prazer de modelar-se pelos atributos que já mencionei: modéstia, nobreza, diligência e fragilidade física. Sim, podemos pensar também a fragilidade como um atributo, sobretudo quando ela é apresentada como consequência de excesso de trabalho e de desgostos pessoais (muitas vezes, resultantes de projetos literários frustrados). Esses atributos parecem se entrelaçar em muitas ocasiões, como vemos nas seguintes passagens epistolares:

Não tenho me esquecido de você, mas andei não escrevendo cartas um tempo. E quantas coisas pra falar. (...) Fiquei péssimo com essa coisa da apendicite, precisa fazer operação? Eu andei meio doente por novembro: doença de corpo, gripe via sinusite; doença de vida, exames no Conservatório; e doença de alma com os resultados da minha ópera coral. A coisa me desgosta muito, principalmente os poemas do texto, verso muito ruim. Isso enquanto a minha Henriqueta está cada vez mais de cristal nestes últimos versos. Mas não tenho ciúme não, fico glorioso. Não quero detalhar agora. Ando carecendo de pegar de novo em todos os seus versos inéditos e estudá-los com vagar. Mas quê-de tempo! (...)

Tenho trabalhado muito e ando com declaradíssima fadiga intelectual. Então isso de trocar letra, escrevendo, está um descalabro verdadeiro. Sei que uns quinze dias de descanso consertam isso, mas é pau escrever assim tão errado. Fico irritado. E não sei se devo descansar. Acho graça em mim. Sou bastante metódico dentro da barafunda da minha vida. Mas é sempre por janeiro que principio a viver direitinho (ANDRADE, 2010a, p. 232).

Guilherme

acho que vou lhe escrever esta carta. É domingo e são dezessete horas. Hoje o que eu fiz além de cama foi apenas uma carta ao Paulo Duarte de manhã. Ando doente, quase que só de cama, só me erguendo pra coisas fatais, desde janeiro. Creio que vai ser ano perdido e você não imagina com que desgosto falo isto.

Em todo caso, tenteando, trabalhandinho aí umas duas horas esparsas por dia (em vez das seis da obrigação) si conseguir acabar o meu magro estudo pro Serviço do Patrimônio, inda me darei por livre. Trabalhar dois anos e meio pra espirrar umas quarentas páginas! e falando num pintorzinho do sec.XVIII! arre que me dá nojo e estou com nojo.

O resto: tudo parado. Quanto ao “Café” eu prefiro fazer aí uma leiturrinha pra tres ou quatro, em princípio, de maio, quando for no Rio. Na verdade eu quis fazer uns textos que se sustentassem por si só, mas acho não consegui. Ou é questão de idade (ANDRADE, 1989, p. 68).

Fernando

Amanheci me sentindo tão bem hoje... Também foi a primeira noite em que eu consegui dormir umas quatro horas seguidas, depois que reentrei nesta cama odiosa, semana e meia faz. Entrei aliás com coragem e nenhum espírito de tragédia. Mandeí fazer uma mesa pra cima da cama que é um labirinto, toma todas as posições, serve pra tudo e que como sucede sempre com a teoria da comodidade, nem sempre corresponde à comodidade verdadeira. Em todo caso... os outros acham que é uma maravilha e nela estou lhe escrevendo.

(...) O caso, meu Fernando, é que esses médicos como não conseguem mesmo descobrir o que é que me dá dor de cabeça e menos ainda o jeito de me livrar dela, freudianamente “substituíram”. Agora o que eu tenho é uma úlcera no duodeno (que a radiografia provou, não tem dúvida) e resolveram me divertir com um mês de imobilidade na cama e uma alimentação em que, basta dizer, a 1ª semana só bebi leite. Dei na fraqueza, está claro e virei homem-da-natureza, com estes já onze dias sem fazer a barba. Estou repugnante.

(...)

*E me escreva logo, Fernando, por favor. Escrever não, mas receber carta é uma gostosura quando a gente está assim numa cama. Vale mais que as visitas dos amigos, principalmente porque as cartas não fumam e não empestam o quarto do enferminho* (SABINO, 2003, p. 151, grifos meus).

Quando recebi ontem a sua segunda carta me perguntando o que fazer dos meus duzentos milréis aí recebidos, até suspirei desanimado. Depois resolvi me “superar” e fiz um verso:

A minha miséria é tanta

Que duzentos... Não adianta! (ANDRADE, 1989, p. 33).

A lista de passagens na correspondência de Mário que permitem ver essa forma de modelagem poderia seguir quase que indefinidamente. As reclamações sobre doenças, fadiga, sobrecarga de trabalho e falta de dinheiro estão presentes em assustadora parcela das cartas escritas por Mário a diferentes interlocutores. Não se trata, portanto, de uma modelagem que assume particularidades dignas de nota de acordo com o interlocutor. Nesse caso, a ‘conversa’ de Mário é essencialmente a mesma: variações sobre o mesmo tema.

Dou destaque para o trecho grifado da carta a Fernando Sabino, com mais um elogio de Mário à prática da correspondência. “(...) receber carta é uma gostosura quando a gente está assim numa cama”, em especial, é um bom mote para entrever uma entre as que parecem ser as motivações centrais de Mário para essa forma de

autoconstrução no discurso e para a compulsão pelas cartas: a imagem modelada pela fragilidade física e por outros embaraços pretende angariar amizade e afeição, veiculadas pela presença epistolar. Revela-se, uma vez mais, a fome de camaradagem de Mário.

Uma forma análoga de automodelagem, porém em tom bastante diferente, encontramos em Manuel Bandeira, grande interlocutor de Mário. Uma das máscaras preferidas – e mais gastas – do poeta é a do poeta tísico. Tendo sido acometido de tuberculose no início da adolescência, em meados de 1903 – doença que o levou a uma peregrinação por cidades de clima favorável ao tratamento, como Campanha, Teresópolis e Quixeramobim, até finalmente desembarcar em Clavadel, na Suíça, em um sanatório –, Bandeira aferrou-se eternamente à imagem do jovem envelhecido precocemente, de saúde abalada e aspirações frustradas – da ‘vida que poderia ter sido e que não foi’. É essa mesma *persona* por ele encarnada na maior parte de sua obra poética, com raros momentos de suspensão.

Na correspondência com Mário, ela também persiste:

Perguntas pelos meus poemas e pelos meus projetos. Não tem projetos quem vive como eu ao Deus dará do amanhã. Sabes o que me disse o médico de Clavadel quando me auscultou pela última vez em 1914? Que eu tinha lesões teoricamente incompatíveis com a vida! O meu organismo acabou espontaneamente vacinado contra a infecção tuberculosa, mas fiquei um inválido. Sou incapaz de um esforço seguido. Se essa mesma arte fragmentária dos meus poematos me desnerva? Cada uma dessas pequenas coisas que já fiz representa um momento de paixão. Como eu teria vontade de fazer prosa, de escrever dois ou três romances! Isto então é completamente impossível (ANDRADE, 2001, p. 94, grifos do original).

Bandeira chega mesmo a reconhecer sua automodelagem com sutileza e ironia:

Caro Mário,  
Acabo de receber a tua carta de 25. Vejo que se perdeu a minha carta anterior, na qual te agradecia a remessa do teu retrato. Que maçada! Uma carta longa –, para mim que escrevo pouco.  
Dizia-te nela que não enviava retrato já, porque todos os que possuem envelheceram. Como pedes com insistência, remeto-te este tirado em Paris no ano de 1913, precisamente há 10 anos, pois foi no mês em que Léon Deubel se atirou no Sena.  
(...)  
Eu ia a caminho de Clavadel (Suíça). Esse retrato agrada-me porque me faz lembrar uns velhíssimos brocados de seda que vi na sala de espera do fotógrafo. Mas não é o Manuel Bandeira de hoje. É o Manuel Bandeira da *Cinza das horas*. É de um tempo em que eu era muito mansamente e muito doloridamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico. Naquele tempo vivia do dinheiro de meu pai e do carinho dele e de minha mãe e de minha irmã. Hoje vivo da caridade do Estado e como ao Brás Cubas o que me conforta é não transmitir a ninguém o legado da minha miséria. Pelo que

copulo com camisa de Vênus, cautelosamente. E... ordinário, marche!... para os meus 38 anos maravilhosos! (ANDRADE, 2001, p. 97).

Em comparação com Mário, o tom dessa automodelagem de Bandeira é mais bem-humorado, autoirônico. Ao dramatizar, está também fazendo ironia. Em Mário, como vimos, as reclamações têm outro peso; desejam comover mais francamente e soam como desabafos.

Podemos, de qualquer forma, flagrar o procedimento de automodelagem em outro discurso – e no de um dos interlocutores de Mário –, o que pode convidar, para trabalhos futuros, a outros aprofundamentos na comparação entre as automodelagens epistolares de escritores. Numa correspondência de fôlego como a Bandeira-Mário, ricas possibilidades se anunciam.

Das considerações sobre a automodelagem de Mário em sua correspondência pessoal, por fim, merece estar bem entendido e fixado: 1) a automodelagem do escritor, nas várias formas que assume, responde a um franco propósito de sedução de seus interlocutores; 2) Seduzir, na modalidade que encontramos em Mário, relaciona-se, entre outras coisas, a um desejo ardente pela amizade, pela presença constante dos *outros*. Esta se faz virtualmente no confortável terreno das cartas, que permitem ao remetente uma construção de si pela linguagem escrita, que é seu elemento natural, seu mais familiar instrumento; 3) A sedução de Mário, mesmo quando encarnada, por exemplo, na modelagem do ‘frágil, adoentado e modesto’, jamais deixa de guardar vital relação com a ambição de despertar simpatia, de ser admirado, endossado como autoridade do pensamento moderno, pela possibilidade de desenvolver, em suas cartas, este mesmo pensamento, que ganha forma sobretudo na atividade do crítico; 4) A sedução do escritor estende-se a uma busca de adesão de seus interlocutores a seu projeto de modernidade para o Brasil; 5) Reconhecer o procedimento da automodelagem em Mário não corresponde a encará-lo como falso ou mentiroso, mas a identificar uma ênfase, em seu discurso, de certos aspectos de sua realidade, segundo, é claro, a forma como a interpreta, a forma como se vê, como deseja se ver – por si – e ser visto – pelos outros; 6) A compulsão por dar-se ao olhar alheio, por meio de cartas, em busca de aprovação e admiração, bem como a dramatização de sentimentos revelam um traço de histrionismo – uma necessidade permanente de posar; 7) A automodelagem de Mário, como a de qualquer indivíduo, passa pelas dimensões da consciência e do

inconsciente, com alguma prevalência da consciência no que diz respeito ao saber estar se *automodelando*, ou se construindo como *imagem*. Isso se torna evidente, por exemplo, na *constatação* – a que a lógica dos fatos nos leva – de que Mário projetou, sim, a publicação póstuma de sua correspondência pessoal, que guardaria sua(s) imagem(ns) forjada(s) a seu próprio gosto, além de seu testemunho, seu pensamento e sua genialidade. Isso *não* descarta, *em absoluto*, a existência significativa de uma dinâmica *inconsciente*, segundo as possibilidades exploradas no início deste capítulo, no processo de constituição da própria identidade, veiculada em múltiplas modelagens.

## Conclusão

O percurso desta dissertação, sem grandes pretensões no sentido de conclusões fechadas, incompatíveis com o objeto sobre o qual se debruçam, permite esboçar algumas constatações sobre o exercício da crítica frente o texto epistolar produzido por escritores, com foco em Mário de Andrade.

Vimos que o fetiche despertado pela correspondência pessoal de escritores, no âmbito dos arquivos privados, justifica-se, num primeiro momento, pela busca de dados que possam alinhar, na imaginação do pesquisador, os pontos soltos na interpretação da obra literária. Além disso, a promessa que se lê nessa modalidade de documento é a do encontro com a *verdade* do sujeito, partindo do pressuposto simplista e apressado de que o texto epistolar está isento de representação, de manipulação discursiva e estética, confessadamente presentes, por exemplo, no texto literário.

É onde primeiro se coloca a problemática da carta: segundo a compreensão barthesiana nos instrui, ela contém os rastros da biografia (biografema), da existência material do indivíduo, alusões a eventos e elementos de seu cotidiano que poderão, sim, lançar luzes sobre a leitura de sua obra e permitir uma construção simulada da identidade do homem empírico. Esse é o empreendimento básico da crítica biográfica – que pode se servir dos muitos aportes teóricos disponíveis, por exemplo, nos estudos em psicanálise e em filosofia (com suas possíveis aproximações do objeto literário) –, do qual pretendi fazer amostras nos capítulos 1 e 3 desta dissertação. Entretanto, é com alguma surpresa (e para os ‘biografeiros’, de início, uma frustração) que somos levados a verificar que o texto epistolar é, também, produto de uma representação de seu autor por si mesmo, materialização da identidade que deseja consolidar.

Assim, aquele que diz ‘eu’ na plataforma epistolar já é uma estetização, manipulação do que pensaríamos ser o sujeito *na sua verdade*, segundo sua própria interpretação e conseqüente representação. Quando ficamos diante de uma epistolografia como a do escritor modernista Mário de Andrade, vemos esse fenômeno atingir uma potência possivelmente única entre as correspondências pessoais já produzidas por escritores. Sobretudo por se tratar de um homem de letras, é que percebemos o feitiço da linguagem ser tão habilmente trabalhado, o que nos prescreve cautela.



O eu epistolar de Mário de Andrade ganha múltiplas representações, que se mesclam, como vimos, aos vestígios de seu cotidiano de homem no mundo. A certa altura, somos então convocados a desconstruir a associação fácil entre *biografia* e *verdade* e *ficção* e *falsidade*. Se passamos a entender a identidade como *ficção* (não no sentido da ficção literária), não devemos acusar o sujeito epistolar de Mário de ser um mentiroso pérfido e compulsivo, tampouco ler o *biográfico* como inverdade. Da mesma forma, como já vimos, este mesmo biográfico e o sujeito cuja biografia se narra não podem ser vistos como coincidência com o *fato*, uma vez que este está fadado a ser recontado e recriado.

A dita *identidade*, definida como processo em aberto, contínua invenção eminentemente linguística, realiza-se pela encarnação incessante de máscaras, ou *personas*, que também podemos chamar *modelagens*. Em Mário, elas são mobilizadas em função do outro que o contempla e das intencionalidades envolvidas em relação a este. Mário, segundo a hipótese nesta dissertação trabalhada, pretende para si uma memória espetacular, olímpica, que permanecerá na posteridade.

Forjar, *narrativamente*, uma imagem para si por si próprio – com teor biográfico, mas sem a estrutura formal da biografia, linear e totalizante – foi possível por meio da compulsiva escrita de cartas de Mário a seus diferentes interlocutores. A construção de uma imagem em seus próprios termos – a qual nos leva a pensar que Mário projetou, sim, a publicação póstuma de sua correspondência pessoal, a despeito de frequentemente negá-lo, o que corresponde também a uma *modelagem de si*, segundo vimos – e a veiculação de seu testemunho e pensamento impõem-se como duas das principais motivações objetivas de Mário para a compulsão epistolar.

As motivações subjetivas relacionam-se com uma busca de Mário por se conhecer, por uma escuta de si, por meio de um colóquio com o outro que conduz a um colóquio consigo mesmo, numa situação em que podemos arriscar reconhecer uma analogia com a situação da análise. O ouvido do outro, destinatário, análogo ao do analista, é representado pela escrita – uma vez que se constrói a partir dela no diálogo epistolar –, ainda que esse outro esteja em silêncio e se defina por uma espécie de ‘ausência presente’.

Os proveitos subjetivos que Mário tira do colóquio epistolar – auto-ordenação, escuta de si, autoconhecimento, estabelecimento de camaradagem e amizade e participação nas narrativas de vida de seus interlocutores – são também de suma

importância. A hipótese que pretendi defender como central, contudo, é mesmo a de que Mário apresenta um traço de histrionismo, não em seu sentido pejorativo ou definidor de transtorno de personalidade, mas que nos permite ver um indivíduo em necessidade constante de *posar*, de ser espetáculo, objeto de admiração e debate, além de se manter plenamente convicto de sua importância intelectual no contexto da modernidade (tudo isso também na posteridade).

É ainda nesse triunfo de um ser de linguagem, veiculado pelas modelagens, que se encontra justificada a pulsão de Mário pela sedução de seus interlocutores, seja pelos elogios frequentes, pela generosidade do crítico que disponibiliza seu precioso tempo à leitura das empreitadas literárias de seus amigos ou pela comoção e simpatia que o trabalhador incansável, mal remunerado e de saúde frágil desperta.

Nesta dissertação, por fim, buscaram-se explorar alguns dos muitos veios que atravessam a correspondência de Mário, seguindo pressupostos da crítica biográfica contemporânea – com destaque para a associação entre rigor teórico e imaginação ficcional –, sem contradição com a dimensão da representação, das ficções que constituem o processo da identidade, para a qual os aportes da psicanálise e da filosofia rendem ricas análises. A variedade de redes teóricas por meio das quais a correspondência ímpar de um homem que dela fez uma de suas ‘profissões de fé’ pode ser explorada é uma evidência a favor do inesgotamento do interesse nesse conjunto epistolar e na própria obsessão de Mário pelas cartas, mesmo diante de uma já vastíssima massa crítico-bibliográfica sobre o tema.



Figura 2 – René Magritte (Lessine, 1898 – Bruxelas, 1967), *A reprodução proibida*, 1937, óleo sobre tela, 65,5 x 79 cm.

Fonte: MAGRITTE, 2014.

## Referências

### Bibliografia de Mário de Andrade

A escrava que não é Isaura. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980. (Obras completas de Mário de Andrade, v. I)

*A lição do guru*. Cartas a Guilherme de Figueiredo (1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Calor. In: \_\_\_\_\_. *Os filhos de Candinha*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. p. 263-269.

*Câmara Cascudo e Mário de Andrade* (cartas, 1924-1944). MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Global, 2010a.

*Carlos & Mário* (correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade). FROTA, Leila Celho (Org.). Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

*Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Fernando Sabino e Mário de Andrade. São Paulo: 2003.

*Carta ao pintor moço*. São Paulo: Boitempo editorial, 1995.

*Cartas a Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009. (Coleção Prestígio)

*Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 157-158.

*Correspondência de Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. SOUZA, Eneida Maria de (Org.). São Paulo: Editora Peirópolis; Edusp, 2010b. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade)

*Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2. ed. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Edusp, 2001.

Do cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972b. p. 77-81.

Mãe. In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955. (Obras completas de Mário de Andrade, v. II). p. 331-332.

*Mário de Andrade: poesia*. Apresentação e notas de Dantas Mota. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969. (Nossos clássicos, 60)

*Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. ALVRENGA, Oneyda (Org.). São Paulo: Duas Cidades, 1983.

*Mário, Otávio*. Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944). MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Modernismo. In: \_\_\_\_\_. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972a. p. 185-189.

O peru de Natal. In: \_\_\_\_\_. *Contos novos*. 17. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p. 75-79.

*Portinari, amico mio*: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari. FABRIS, Annateresa (Org.). Campinas: Mercado das Letras, 1995.

*Quatro pessoas*. Edição crítica de Maria Zélia Galvão de Almeida. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Coleção Buriti, 24)

*Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade à Henriqueta Lisboa. SOUZA, Eneida Maria de (Org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

Tempo da camisolinha. In: \_\_\_\_\_. *Contos novos*. 17. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p. 106-113.

Vestida de preto. In: \_\_\_\_\_. *Contos novos*. 17. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p. 23-29.

*Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introd. e notas por Sônia Sachs. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

## Bibliografia teórico-crítica

ALMEIDA, Maria Zélia Galvão de. *Quatro pessoas*: uma edição crítica. In \_\_\_\_\_. *Quatro pessoas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Coleção Buriti, 24)

ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga*: cartas. ALVARENGA, Oneyda (Org.). São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 5-20.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e a morte. In: \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1974. p. 32.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto*: uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume, 2002.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente*: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-27.

\_\_\_\_\_. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España, 2002.

ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada*. 8. ed. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. v. III.

ARROU-VIGNOD, Jean-Philippe. Correspondances. In: \_\_\_\_\_. *Le discours des absents*. Paris: Gallimard, 1993.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos – Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 7. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland *et al.* O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 40.

BATELLA, Nádia Gotlib; GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora*. Estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.

BIGNOTTO, Newton. *Matrizes do republicanismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONNET, Jean-Claude. Le fantasme de l'écrivain. *Poétique – Le biographique*, Paris, n. 63, p. 259-277, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano. A última ceia do pai. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e psicanálise: ensaios*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1993. (Cadernos de Pesquisa, v. 3). p. 49-57.

BROD, Max. Epilogue. In: KAFKA, Franz. *The Trial*. London: Vintage Books, 2001. p. 212-216.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades autobiográficas e diários íntimos. *Estudos históricos – Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-57, 1998.

CAPOTE, Truman. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Música para camaleões*. Barcelona: RBA Editores, 1994. p. 5.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORREIA, Hélia. A escrita insuportável. In: BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 172-182.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 3. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilee, 1994.

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*. Paris: Puf Écriture, 2002.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1977.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. MACHADO, Duda (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FOISIL, Madeleine. A escritura do foro privado. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada*. 8. ed. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. v. III. p. 331-369.

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

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Trad. Jayme Sá. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII). p. 168-175.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XXI)

GOMES, Ângela Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

GOMES, Ângela Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Revista de Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a possibilidade do privado. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada*. 8. ed. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. v. III. p. 371-405.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Seleção de textos de Heloisa Buarque de Hollanda. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. JAFFÉ, Aniela (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

KAFKA, Franz. Epilogue. In: \_\_\_\_\_. *The Trial*. London: Vintage Classics, 2001. p. 213-214.

KUSNETZOFF, Juan Carlos. *Introdução à psicopatologia psicanalítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: Mais, ainda. São Paulo: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *O seminário*. Livre 7: l'étiqúe de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

LACLOS, Chordelos de. *As relações perigosas* (ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros). Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 1993.

LAFETÁ, João Luís. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

LEBRAVE, Jean-Louis. O manuscrito será o futuro do texto. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 83-92.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira. Campinas: Editora UNICAMP, 1992. p. 419-476.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. JOVITA, Maria G. Noroña (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISPECTOR, Clarice. Escrever. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 134.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *A imagem de Mário*. Introd. Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1984.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Nova Aguilar, 2000. v. 3. p. 801-809.



MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. Bauru: Edusc, 2001.

MAGRITTE, René. René Magritte Museum. Disponível em: <<http://www.magrittemuseum.be/>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

MANNONI, Dominique-Octave. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia Maria Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1973.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vida. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 327-350.

\_\_\_\_\_. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 59-89.

MEIRELES, Cecília. Carta de 19 de março de 1945 à Henriqueta Lisboa. Acervo de Escritores Mineiros (AEM) – Centro de Estudos Literários (CEL), Faculdade de Letras UFMG. Consultada em: 14 jan. 2014.

MICELI, Sérgio. *Os intelectuais e a classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.

MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. A arte de escrever cartas: história da epistolografia portuguesa do século XVIII. In: BATELLA, Nádia Gotlib; GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora*. Estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAES, Marcos Antonio de. Carta, testemunho e biografia. In: AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo Assis (Org.). *Múltiplo Mário*. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB/ Ed. Universitária UFRN, 1997. p. 184-197.

\_\_\_\_\_. Epistolografia e crítica genética. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007a.

\_\_\_\_\_. *Orgulho de jamais aconselhar*: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp, 2007b.

\_\_\_\_\_. Retrato em preto e branco (apresentação). In: ANDRADE, Mário de. *Carta ao pintor moço*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995. p. 5-11.

MOTA, Dantas. Nota 8. In: ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade*: poesia. Apresentação e notas de Dantas Mota 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969. (Nossos clássicos, 60). p. 50.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2. ed. ZENITH, Richard (Org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2004. p. 131.

QUEIROZ, André; VELASCO E CRUZ, Nina (Org.). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada*. 8. ed. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1991. v. III. p. 211-265.

RIBEIRO, Renato Janine. Memória de si, ou... *Estudos históricos – Arquivos pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-42, 1998.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

SANTIAGO, Silviano. A atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 11-44.

\_\_\_\_\_. Com quantos paus se faz uma canoa. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 15-24.

\_\_\_\_\_. O intelectual modernista revisitado. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 165-175.

\_\_\_\_\_. *Ora (dixeis) puxar conversa!* – Ensaio literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Matildes Demétrio. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHIMIDT, Benito Bisso (Org.). *O biográfico*. Perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SINGER, Isaac Bashevis. *47 contos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004. p. 16.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea: Estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129, jan.-jun. 2008.

\_\_\_\_\_. A biografia, um bem de arquivo. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 39-51.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 9-16.

\_\_\_\_\_. A dona ausente. In: ANDRADE, Mário. *Correspondência de Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. SOUZA, Eneida Maria de (Org.). São Paulo: Editora Peirópolis; Edusp, 2010. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade). p. 21-37.

\_\_\_\_\_. Autoficções de Mário. In: \_\_\_\_\_. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 191-215.

\_\_\_\_\_. Cartas da amiga. In: \_\_\_\_\_. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 153-159. (Coleção Mulher & Literatura, v. 1)

\_\_\_\_\_. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-128.

TELLES, Célia Marques. Cartas e cartas: senso comum e ética na utilização da correspondência de um autor. *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias PUCRS*. Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 17-23, 1998.

WILLERMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 1999.

### Sites e obras consultadas na internet

BIBLIOTECA UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. DECLARAÇÃO dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>>. Acesso em: 22 out. 2013.

BIBLIOTECA UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Sistema-Global.-Declara%C3%A7%C3%B5es-e-Tratados-Internacionais-de-Prote%C3%A7%C3%A3o/declaracao-universal-dos-direitos-humanos.html>>. Acesso em: 25 out. 2013.

BIOGRAFIAS Y VIDAS. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/maranon.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. Disponível em: <[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1185/mod\\_resource/content/1/Bourdieu%20-%20A%20Ilus%C3%A3o%20Bibliogr%C3%A1fica.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1185/mod_resource/content/1/Bourdieu%20-%20A%20Ilus%C3%A3o%20Bibliogr%C3%A1fica.pdf)>. Acesso em: 24 jul. 2013.

BRASIL. Código Civil (2002). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2002/110406.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm)>. Acesso em: 22 out. 2013.

CENTRE FLAUBERT. Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

CARVALHO, Ana Cecília. A poética do suicídio em Sylvia Plath. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 3, p. 21-29, dez. 1999. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2003/Ana%20Cec%C3%ADlia%20Carvalho.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2003/Ana%20Cec%C3%ADlia%20Carvalho.pdf)>. Acesso em: 11 maio 2013.

COSTA, Erick. A justa medida da escrita. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3496/3436>>. Acesso em: 10 maio 2013.

FLAUBERT, Gustave Carta de 26 de agosto de 1846. Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html>>. Acesso em: 25 abr. 2013.

FOLHA DE SÃO PAULO. Mário de Andrade já deixou sua biografia em cartas, diz herdeiro. 21 nov. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1374120-mario-de-andrade-ja-deixou-sua-biografia-em-cartas-diz-herdeiro.shtml>>. Acesso em: 27 jan. 2014.

GUIA UOL. Confira imagens presentes na Ocupação Mário de Andrade em São Paulo (2013). Disponível em: <<http://guia.uol.com.br/album/2013/06/25/confira-imagens-presentes-na-ocupacao-mario-de-andrade-em-sp.htm#fotoNav=8>>. Acesso em: 11 set. 2013.

LEVY LEILOEIRO. Máscara mortuária de Mário de Andrade. Disponível em: <<http://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=84725&ctd=1&tot=1>>. Acesso em: 6 mar. 2014.

LOTTERMAN, Clarice. *A escrita como fármakon*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. [*Anais eletrônicos...*]. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CLARICE\\_LOTTERMANN.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/069/CLARICE_LOTTERMANN.pdf)>. Acesso em: 16 jul. 2013.

MORAES, Marcos Antonio de. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e pressupostos. *Patrimônio e memória* (UNESP – FCLAs – CEDAP), São Paulo, v. 4, n. 2, p. 115-128, jun. 2009 Disponível em: <[pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/.../114/506](http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/.../114/506)>. Acesso em: 29 nov. 2013.

\_\_\_\_\_. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura Online*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n1/a15v59n1.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2012.

MORSKI, Igor. Igor Morski Illustration and Art. Disponível em: <<http://www.igor.morski.pl/>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

POLITEIA. Sócrates e o mito de Theuth. Disponível em: <<http://politeiablogspotcom.blogspot.com.br/2010/02/socrates-e-o-mito-de-theuth.html>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Curitiba, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/85888/205737.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. comentada de “L’identité narrative”, de Paul Ricoeur, por Carlos João Correia. Disponível em: <<http://metafisica.no.sapo.pt/ricoeur.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SCOTTI, Sérgio. O estilo como escrita de si e o objeto *a* em Flaubert (Comunicação apresentada no III<sup>o</sup> Colóquio Internacional Psicanálise e Escritura, Université Paris 13, 26-27 nov. 2010). Disponível em: <<http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=17>>. Acesso em: 2 maio 2013.

## Anexos – Imagens de Mário de Andrade e Gustave Flaubert



Figura 3 – Mário de Andrade, abano e chapéu de palha, Aposta do Ridículo em Tefé. Série Fotografia-IEB.

Fonte: GUIA UOL, 2013.



Figura 4 – Mário de Andrade em sua mesa de trabalho. Série Fotografia-IEB.

Fonte: GUIA UOL, 2013.



Figura 5 – Mário de Andrade e alunos do Conservatório. Série Fotografia-IEB.

Fonte: GUIA UOL, 2013.



Figura 6 – Candido Portinari (Brodosqui, 1903 – Rio de Janeiro, 1962), *Retrato de Mário de Andrade*, 1935, óleo sobre tela, 73,5 x 60 cm. Série Fotografia-IEB.

Fonte: LOPEZ, 1984, p. 13.



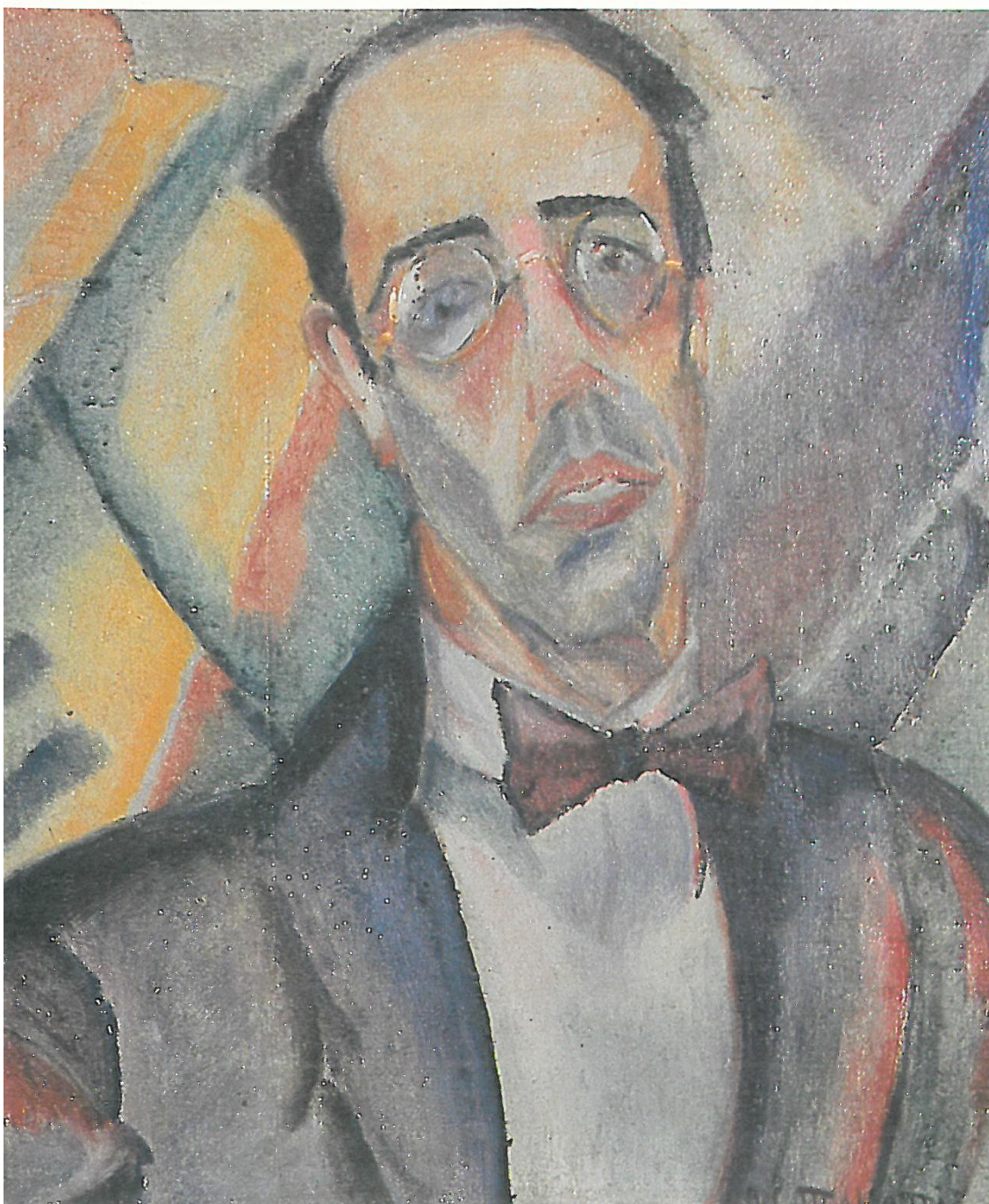


Figura 7 – Anita Malfatti (São Paulo, 1889 – São Paulo, 1964), *Retrato de Mário de Andrade*, 1924 (?), óleo sobre tela, 51 x 41 cm. Coleção Maria de Lourdes de Andrade Camargo.

Fonte: LOPEZ, 1984, p. 16.



Figura 8 – Lasar Segall (Vilna, 1891 – São Paulo, 1957), *Retrato de Mário de Andrade*, 1927, óleo sobre tela, 73 x 60 cm.

Fonte: LOPEZ, 1984, p. 6.

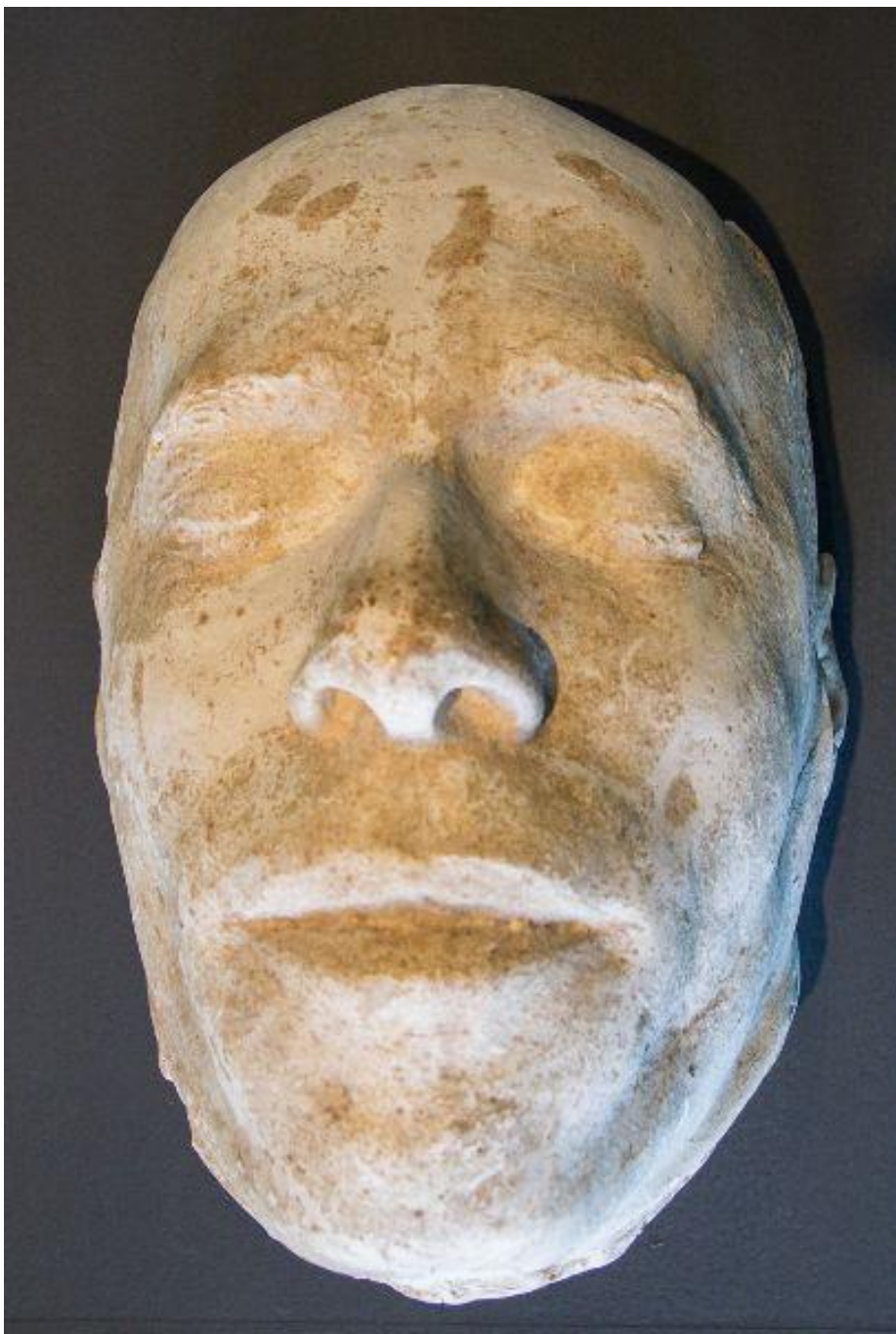


Figura 9 – Máscara mortuária de Mário de Andrade, 1945. Ex-coleção Murilo Miranda.

Fonte: LEVY LEILOEIRO, 2014.

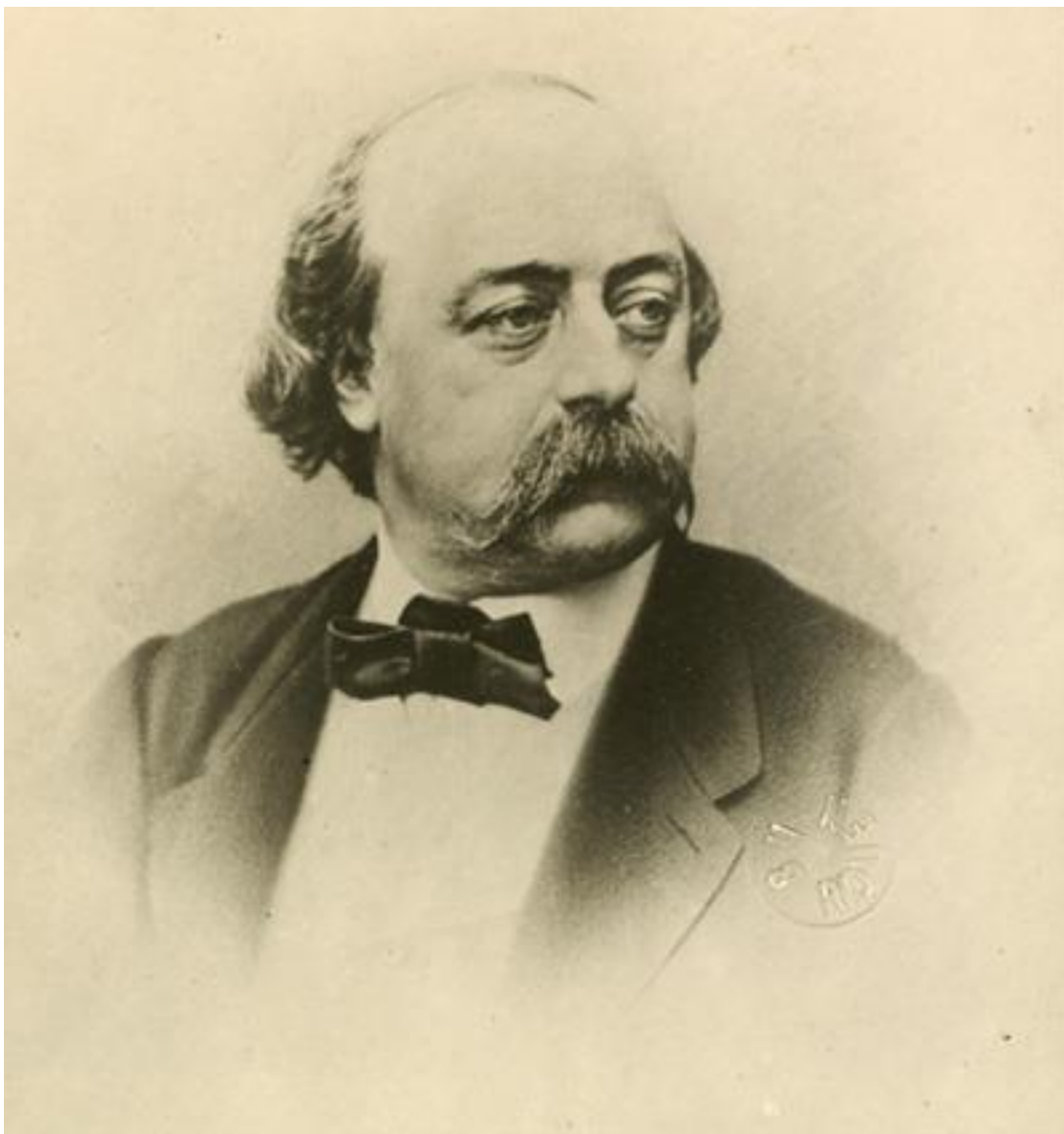


Figura 10 – Gustave Flaubert. Foto de Nadar, 1869, BM de Rouen.

Fonte: CENTRE FLAUBERT, 2013.



Figura 11 – Máscara mortuária de Gustave Flaubert. Museu Carnavalet, Paris, Photo PMVP/Ph. Joffre.

Fonte: CENTRE FLAUBERT, 2013.



Figura 12 – Jean-Désiré-Gustave Courbet (1819-1877), *Fêmea em hábito de cavalaria* (Louise Colet). Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

Fonte: CENTRE FLAUBERT, 2013.