

## EPISTOLOGRAFIA E CRÍTICA GENÉTICA

Marcos Antonio de Moraes

**A** correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil, abre-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação.

Nessa última direção, tanto mais fértil será o terreno epistolar, quando os interlocutores definem contratos mais ou menos explícitos, nos quais a troca de opinião sobre trabalhos em desenvolvimento fundamenta os passos da criação, muitas vezes vista como ação compartilhada. Escreve Mário de Andrade ao amigo Manuel Bandeira, em outubro de 1922: “Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa” (1). Em vista dessa ostensiva abertura para o debate, a produção artística, colocada à apreciação do outro, se faz, em muitos momentos, a quatro mãos, diluindo o conceito de obra como produto solipsista ou composta sob a égide romântica do “gênio”. Também o contrato da amizade formulado pelo artista plástico Hélio Oiticica, em carta à sua colega de ofício Lygia Clark, em 1 de fevereiro de 1964 – “você é realmente uma amiga insubstituível, uma das pouquíssimas pessoas com quem consigo me comunicar” (2) – propicia a formulação de intenso diálogo em torno da arte e da vida artística brasileira e européia, o que não exclui momentos de tensão no plano das relações pessoais. Essas cartas tornam-se espaços testemunhais que logram tanto historiar fases do pensamento estético dos interlocutores, quanto dar contornos crítico-interpretativos ao momento artístico de 1964 a 1974.

Na *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, os exemplos de intervenção mútua nas etapas do processo criativo são contundentes, abarcando desde a sugestão de troca de palavras em um poema, passando pela

proposta de reconstrução estrutural na obra, como é o caso do romance/rapsódia *Macumáima*, julgado em certo ponto do entrecho “descosido” por Bandeira, até o apagamento total de um texto, considerada a opinião inteiramente desfavorável do interlocutor. Essa correspondência tão profícua de situações relevantes ao debate sobre o processo de criação ainda propõe uma reflexão a respeito da diluição do conceito de autor. Manuel Bandeira insere em “Camelôs” um verso de poema que Mário decidiu seqüestrar, não o publicando. Pede “licença para o plágio”, em carta de 2 de dezembro de 1924: “Me dá aquele ‘chi que engraçado?’” Mário de Andrade, na carta-resposta, aprova a inserção daquela frase tão coloquial no poema, desqualificando o sentido estrito de autoria: “O ‘Chi que engraçado!’ afinal de contas não é meu, Manuel. Toda a gente diz isso no Brasil. Eu já em vários artigos empreguei o que engraçado [...], estou me lembrando. ‘Camelôs’ é uma delícia. Conserva o ‘Chi, que engraçado’ que é de toda a gente.” (3) Nessa correspondência impõe-se o conceito de alter ego. Situados no mesmo plano intelectual e artístico, Mário e Bandeira puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. “Aqui vão de volta os teus poemas”, escreve Bandeira em outubro de 1924. “Li-os, reli-os e, como fiz de outras vezes cortei, emendei, ajuntei, pinteí o sete! Tudo, porém, a lápis e levíssimo, de sorte que facilmente se apagam! Fiz como se os versos fossem feitos só para mim e muitas vezes mesmo por mim. Sou o teu maior admirador, mas a minha admiração é rabugenta e resmungona.” (4).

A correspondência ativa e passiva do polígrafo Mário de Andrade afirma-se de modo singular na epistolografia brasileira, como rica seara onde se logra facilmente surpreender os “arquivos da criação”, termo hoje vinculado à crítica genética. Nas cartas assinadas pelo autor de *Paulicéia desvairada*, conhecidas parcialmente em quase trinta volumes e objeto da pesquisa “Correspondência Reunida de Mário de Andrade”, coordenada pelo signatário deste artigo, divisa-se a formulação de consistentes e tentaculares projetos de caráter intelectual, artístico e político. Na crônica “Amadeu Amaral”, no *Estado de S. Paulo*, em 24 de dezembro de 1939, Mário define o espectro da carta a partir dos anos de 1920, capaz de ser o veículo e o lugar propício a discussões de várias ordens, discurso fundado em uma linguagem nova, bastante sedutora porque recusa a retórica vazia e a afetação. Para o escritor, que a si próprio, ludicamente, chamou-se de “epistolomaníaco”, as “cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavras, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem, sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma de vida em nossa literatura”. (5).

O processo de criação espelha-se com nitidez nas cartas de Mário. Em algumas delas, o escritor empreende o relato testemunhal do ato de criação, tendo por modelo o conhecido ensaio do poeta e ensaísta norte-americano Edgar Allan Poe, “A filosofia da composição”, de 1845. Contudo, o contar-se do escritor modernista, embora sempre minucioso, difere substancialmente do texto elaborado pelo autor de *O corvo*, que afirma a expressão de autodomínio e da precisão milimétrica nas escolhas de imagens e de palavras. Mário, contrariamente, assume a impossibilidade de abarcar todos os níveis de conhecimento do arte-fazer que se encontra inelutavelmente mergulhado nos turvos escaninhos da psique: “Está claro que certas palavras, certos vocativos, por mais que eu me psicanalise, não consigo descobrir

donde me vieram [...]. Mas vibram como palavras, são expressões-palavras que me parecem sugestivas e por isso deixei elas assim mesmo” (6).

O desejo de conhecer o mecanismo da criação impõe-se ao escritor, ao recuar a idéia de processo criativo domesticado. Mário de Andrade parece impor a moral do artista verdadeiro: o ser fatalizado, consciente de sua técnica expressiva e insaciável pelo conhecimento dos subterrâneos de si e de sua arte. “Faz uns dois anos ou pouco mais me apaixonei pelo fenômeno da criação estética” (7), escreve Mário a Carlos Drummond de Andrade, em 24 de julho de 1944. Essa afirmação brotava como desdobramento de uma carta anterior, de 23 de junho, na qual Mário descrevia a gênese de “Num filme de B. de Mille”, versos destinados ao *Lira paulistana*, livro que marcava para ele uma “fase nova e combativa”. O aprofundamento nas complexas engrenagens do texto literário definia o retrato de um tempo de ebulição lírica (a “louca”), no qual, confidenciava o escritor, pudera, em uma só semana, escrever 16 poemas, a partir da descoberta de algumas notas tomadas em 1936, em um caderninho de bolso.

A singularidade dessas duas extensas cartas e de uma outra endereçada ao jovem jornalista Carlos Lacerda, em 5 de abril de 1944, na qual Mário procurava descortinar o emaranhado psicológico que desencadeou a elaboração do longo poema “O carro da miséria”, situa-se na proposição de reflexividade sobre o próprio ato de criar, em sua dimensão multifária. “Principiei dando atenção mais cuidadosa aos meus processos de criação. Não pra modificar coisa nenhuma, não por reconhecer a menor insinceridade nos meus processos de criação, mas para verificá-los”. Nesse sentido, o discurso epistolar de Mário de Andrade acolhe, para além das pegadas da criação, o olhar sobre o próprio processo.

Ao lado desse trabalho de sondagem do trajeto criativo, tendo em vista a obra em sua última versão, localiza-se na correspondência de Mário de Andrade uma constelação de depoimentos que permitem ao estudioso da crítica genética acompanhar o tortuoso processo de produção de um texto, em suas diversas etapas. *Macunaíma*, por exemplo, “se conta” em uma quantidade considerável de missivas a diversos remetentes. A partilha do projeto literário em processo de escrita, as intenções sub-reptícias da narrativa e da personagem, o trabalho de reelaboração de versões, e a recepção crítica da obra encontram guarida nas cartas. O depoimento circunstanciado do remetente sobre o próprio trabalho instiga a participação do destinatário, favorecendo debates que contribuem para que o autor possa ter um conhecimento crítico de seu texto. O interlocutor é, aliás, chamado muitas vezes a colaborar: “Olhe, [Manuel Bandeira] pergunte como coisa de você, pro Gilberto [Freyre] se ele sabe o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do Nordeste qualquer [...]. É pro *Macunaíma*” (8). A carta também logra apontar matrizes da criação do romance, remetendo o pesquisador a notas marginais em livros da biblioteca de Mário, onde se poderá recuperar uma fase escondida do percurso genético. Assim, a carta sinaliza a obra *Vom Roraíma zum Orinoco* de Kock Grueberg; e nas páginas desse volume, desvelam-se anotações às margens do texto em alemão, configurando-se como notas prévias de *Macunaíma*. José-Luís Díaz, em seu importante ensaio “Qual genética para a correspondência”, sugere a organização desse material heterogêneo, ao pensar a necessidade de se “compreender sobre quais ‘momentos’ da gênese as trocas epistolares convergem preferencialmente:

**A CARTA  
TAMBÉM LOGRA  
APONTAR  
MATRIZES DA  
CRIAÇÃO DO  
ROMANCE...**

elaboração pré-escritural (*inventio*), organização (*dispositio*), formulação estilística (*elocutio*), ou ainda [...] após o evento da publicação. (O que nos lembra que a gênese é um processo interminável, que não se conclui nem mesmo após a morte do autor, e que se prolonga por toda a pesquisa genética posterior [...])” (9). Resta, finalmente, ao estudioso da crítica genética, diante de um dossiê amplo de confidências e reflexões, superar as contradições presentes nos relatos, bem como as eventuais ficções da gênese e as armadilhas do memorialismo.

A correspondência passiva de Mário de Andrade, composta de 6.951 documentos, indexada em projetos coordenados pela professora doutora Telê Ancona Lopez, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, revela igualmente grande potencial de pesquisa no campo dos “arquivos da criação”. Considerando a dinâmica e a consistência dos diálogos construídos pelo autor de *Paulicéia desvairada*, seus interlocutores – artistas plásticos, músicos, ficcionistas, poetas, jovens ou nomes consolidados no panorama artístico brasileiro – encontram campo aberto para mergulhos na criação. Os pintores Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Cícero Dias, assim com o escultor Victor Brecheret plantam no terreno da carta a expressão essencial de seu trabalho, desenhos como expressão lúdica e esboços de obras em

processo ou concluídas, desejando compartilhar o trabalho de invenção e ao mesmo tempo, de certa maneira, aspirando a eventuais sugestões do amigo que, em muitos momentos, atuou como crítico de arte na imprensa. Essas cartas, trazendo *croquis* que sugerem debates e outras que apenas exibem ilustrações autônomas ou vinculadas às mensagens, ganham estatuto de obra de arte, com a mesma importância da tela ou de outro suporte apropriado à pintura e ao desenho, porque são documentos únicos. No campo da música, as cartas de Francisco Mignone, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri a Mário de Andrade acolhem partituras e conceitos estético-musicais, incitando a crítica e a criação conjunta daquele que

leccionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e se batia por uma expressão musical de caráter brasileiro.

O ficcionista e o poeta, ao colocar em marcha, na carta, o seu instrumento cotidiano, a escrita, promove, em muitos momentos, o trânsito entre o discurso literário e o epistolar. A carta torna-se, assim, território da criação. Sob essa perspectiva, deve ser compreendida a carta de Oswald de Andrade a Mário, de 1 de março de 1923, escrita em Paris, na qual o texto epistolográfico acolhe a personagem Serafim Ponte Grande e suas peripécias no oriente, narrativa depois inserida no romance de mesmo nome, só publicado em 1933. O mesmo se dá em carta de Manuel Bandeira a Mário, no que se refere à gênese do poema “Porquinho-da-Índia” que, à primeira vista, parece ter nascido no próprio corpo da carta, ou melhor, no fluxo da escrita e das lembranças do poeta (10).

Esse caso, especificamente, traz à tona uma pertinente questão levantada por José-Luís Díaz. O ensaísta nos alerta que devemos “desconfiar da gênese ‘exibicionista’, mais ou menos truncada e encenada”. Nessa direção, passamos a colocar em permanente suspeição a narrativa testemunhal vazada em correspondência. A crítica genética precisa dar passos cautelosos no universo da epistolografia, assim como os estudiosos do memorialismo e os historiadores levam em conta que toda carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como personagem em face do interlocutor. Essa invenção

de si (*mise-en-scène*), da qual o remetente pode ter maior ou menor grau de consciência, forja sempre estratégias de sedução. Tornando ainda mais complexa a natureza do gênero epistolográfico, deve-se considerar que a carta encontra-se ancorada em um ponto da trajetória de vida do sujeito. Em vista disso, uma idéia solidamente defendida em certo momento poderá ser reformulada ao longo da correspondência, modificando-se até atingir o campo diametralmente oposto. Nesse ambiente movediço, a verdade que a carta e eventualmente contém – a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos – é datada, cambiante e prenhe de idiosincrasias.

Tomo como exemplo emblemático da possível existência de uma “gênese ‘exibicionista’” a carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade, remetida do Rio de Janeiro, em 23 de março de 1926. Transcrevo o trecho inicial dela: “Mário./Não gostei que o Dante [Milano] tivesse dado o meu madrigal pra Germaninha [Bittencourt]. Isso me aporrinhou. Agora o mal está feito. Acabei uma carta assim. Depois vi que era um poema e mandei pro Dante com o título de ‘Madrigal monástico em ritmo inumerável’. Por caçoada. Mas aquilo deve se chamar ‘Madrigal tão engraçadinho’, não acha? Gosto muito dele porque recorda o meu porquinho da Índia, deslumbramento inesquecível da minha infância. Que dor de coração eu tinha por que o bichinho só queria estar debaixo do fogão! Eu levava pra sala, pros lugares mais bonitos, mais gostosos. Ele não se importava que queria estar debaixo do fogão. Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas. /O meu porquinho da Índia foi a minha primeira namorada. [Nota à margem:] Isto é um poema. O 1º verso será: ‘Quando eu tinha 6 anos ganhei um porquinho da Índia’”.

Uma leitura superficial do trecho permite armar a hipótese de que a evocação de um poema efetivamente nascido no ato da escrita da carta (“Acabei uma carta assim”) (11) teria desencadeado novamente o mesmo processo. Ou seja, a lembrança do porquinho-da-Índia suscitou no poeta novas imagens da infância, contaminando o discurso epistolar. Até que, envolvido pela ambiência lírica, o poeta se dá conta de que construíra, entranhado na carta, um poema. Nesse momento, reconhecendo a legitimidade da obra lírica (“Isto é um poema”), agrega a ele o primeiro verso. Todas as peças encaixam-se perfeitamente nesse quebra-cabeça, exceto pelo aviso de Díaz que ressoa, incomodando: não se trataria, neste caso, de uma engenhosa invenção do poeta, dando a impressão de que o poema nasceria no fluxo da escrita?

Efetivamente, também é possível supor que o poema já estivesse pronto e o entranhamento na carta tenha sido proposital. Ao escrever “Este é um poema [...]”, Bandeira sugere a existência prévia do artefato lírico. Diferente, talvez, do uso do verbo no futuro “Este será um poema”, que indicaria o instante da redação e a decisão contemporânea de nomear os versos. No caso da invenção do ato criativo, perder-se-ia inteiramente o encanto de captar o poema *ab ovo*, de perceber o processo de criação, movido pela memória afetiva. De todo modo, desfeita essa possível ilusão, a crítica genética ainda sairia lucrando, ao se propor uma análise cuidadosa dessa carta. Trocáramos, primeiro, o “encantamento” pela percepção problemática da relação entre epistolografia e crítica genética. Além disso, ganhar-se-ia com a observação das variantes que o poema “Porquinho-da-Índia” apresenta em relação ao texto publicado em *Libertinagem*, em 1930.

A carta como “arquivo da criação” proporciona valiosos elementos de fonte primária para os estudiosos da literatura e de outras artes, da mesma forma que fornece subsídios para as percepções teóricas da crítica genética. Apresenta, contudo, como vimos, problemática específica, que nos faz recusar

soluções interpretativas fáceis ou ingênuas, resultantes de deslumbramentos. O correspondente epistolar, embora nem sempre se dê conta disso, é sempre um manipulador de sensações e de realidades. Como nos ensina Díaz, caminhamos em terreno instável, cheio de surpresas e de perigos... E não é isso que torna a epistolografia ainda mais instigante quando relacionada à crítica genética?

*Marcos Antonio de Moraes é professor de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Membro da equipe Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – USP; coordenador do Núcleo de Estudos da Epistolografia Brasileira e atual presidente da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (AMPL).*

## NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Andrade, M. & Bandeira, M. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, p. 72. 2000.
2. Clark, L. & Oiticica, H. *Cartas 1964-74*. 2.ed. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.21. 1998.
3. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 158; 160.
4. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 130.
5. Andrade, M. *O empalhador de passarinho*. 3ª edição, São Paulo, Martins/Instituto Nacional do Livro, p. 182-3. 1972.
6. Carta a Carlos Lacerda, 5 abril 1944. Em: Andrade, M. *71 Cartas a Mário de Andrade*. Org. Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, s.d., p.91.
7. Andrade, M. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, p.231. 1982.
8. Andrade, M. & Bandeira, M. *Op. cit.*, p. 372.
9. Díaz, J.-L. “Quelle génétique pour les correspondances?”. *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, nº 13, Paris, p. 15. 1999. Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni.
10. Em 1998, apresentei com Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo dos Santos, o pôster “Les archives de la création dans la correspondance de Mário de Andrade”, no Deuxième Congrès International de critique Génétique. Esse trabalho coligiu muitos dos exemplos de “arquivos da criação” aqui expostos, tendo ainda proporcionado o debate sobre o tema.
11. Trata-se do poema “Madrigal tão engraçadinho”, inserido em *Libertinagem* (1930): “Teresa, você é a coisa mais bonita que eu vi até hoje na minha vida, inclusive o porquinho-da-Índia que me deram quando eu tinha seis anos”