

BIOGRAFEMA DE MÁRIO DE ANDRADE – DO PLURAL

Elisa ANGOTTI KOSSOVITCH*

RESUMO: Este texto é a primeira parte do terceiro capítulo de minha tese de doutoramento – MÁRIO DE ANDRADE, PLURAL (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo). Aí, tenta-se a produção de um biografema à maneira de Roland Barthes, de quem é a epígrafe do capítulo. O biografema é uma livre-produção textual na medida em que não deriva de significado (como a biografia), mas, enfatizando imagens, cenas, gestos, fragmentos textuais, pulsões, opera significâncias. O biografema não dispensa a biografia – usa-a, desmembra-a, desgasta-a. Disseminação, o biografema não hesita em lançar mão de todos os operadores de linguagem à disposição. Se a biografia opera com dados, instituindo a verossimilhança no biografado, o biografema retém o arbitrário na produção do ser-de-tinta que imprime no papel.

UNITERMOS: Verossímil; arbitrário; doxa; paradoxo; texto; escritura; enunciação; enunciadores; enunciado; biografia; memória; significância; intertextualidade; polifonia; semiologia.

Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisit, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des "biographèmes", dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelques corps futur, promis à la même dispersion". (R. Barthes – *Sade, Fourier, Loyola*, p. 14)

Exatamente como a mosca na sopa, o biografema é o estranho: o deslocado. Biografema, não biografia. Esta preserva o duplo sentido de "grafia", "gravura", pois, como *graphein*, põe em relação escritura e pintura. Em *graphein*, opera *perigraphhein* (circunscrição, delimitação, por gravura, de contorno); ainda que *aperigraphhein* (ilimitação, por gravura, de contorno, inesgotabilidade) não deva ser excluído, o fechamento se impõe (um dos eixos principais da querela bizantina entre iconóduos e iconoclastas situa-se precisamente nesta oposição, pois é ela que propõe a legitimidade, ou não, da figuração icônica). O incontornado subsumido ao contornado opera, por exemplo, nas *Vidas*, de Plutarco: na comparação das de Alexandre e César, põe em paralelo escritura e pintura, uma vez que fixam ou os traços de um caráter (*kharakter*) ou os de um rosto, respectivamente. Distinguindo-se da história, que expõe os acontecimentos pormenorizadamente, sejam eles magnos ou ínfimos, Plutarco situa a biografia em plano distinto: não se prendendo

* Departamento de Ciências Sociais Aplicadas à Educação - Faculdade de Educação - UNICAMP - 13100 - Campinas - SP.

nem aos grandes eventos nem aos lances notáveis dos retratados, valoriza as particularidades que lhes evidenciem as virtudes e os vícios. Esboçando, assim, uma biografia de sentido moral, destaca o anedótico, não porém como singularidade, porque o miúdo é apenas significativo, pois adequado à visada moral. A biografia constitui-se, nele, como encenação, tanto no miúdo quanto no graúdo (que são atos significativos em si mesmos, pois memoráveis), de figura, em que o *aperigraphéin* opera nos parâmetros do *perigraphéin*: o anedótico ou o pitoresco não se inscrevem no aleatório, pois efetuados como saliência que reitera a circunscrição (micro-sentido que não abala a isotopia do texto). Diferentemente da delimitação biográfica, representativa, o biografema aciona de modo aleatório elementos quaisquer de um sistema de escritura (grafema), deslocando, assim, o verossímil, a que o próprio pitoresco pertence, com a flutuação produtiva da significância. Tal distinção entre biografia e biografema corresponde em grande parte à que Roland Barthes opera entre *escrevência* e *escritura*: enquanto aquela é reprodução, pois significado delimitado por regras que prescrevem o verossímil, esta é produção; não se deixando capturar, como aquela, por *doxa*, *inscreve-se*, flutuante, no paradoxo.

O grafema produz significância na disseminação, posto que não encena origem, de que seria o sinal. O biografema não deriva de significado (como a biografia), mas, significância, faz que os sentidos flutuem na escritura ou nas imagens (fotografia, pintura, fita, etc.); quando recupera algum significado, este é pulsional, pois as intensidades vêm com o arbítrio do factício, em que se inclui o gosto (Nota 1). O biografemador é, assim, orelhas flutuantes e o biografema, travessia de escutas pulsionais. O operador engata desejo nos textos que grafa, atração por algum signo-texto biografematizável: ambivalência da sedução, pois, nela engatada, atrai o leitor. A ambivalência opera como um trunfo, a ser bem empregado: o menor equívoco comuta a sedução em repulsa. Por isso, a atenção flutuante se mantém sob constante tensão: a do texto-tutor, que engata a do biografema, que engata a do operador (no biografema são simultâneas as pulsões do texto-tutor) e as que engatam, outras diferentes, no biografemador (12, p. 12).

O biografema de Mário não se desencadeia como discurso que reitera ou valida o instituído (não menos arbitrário no efeito de verossimilhança que produz), pois, engatando textos, flutua e faz flutuar, significância. Plural, o discurso de Mário suscita leituras que o pluralizem, como as das figuras ou enunciadores múltiplos e tensivos que, deslizando pelo discurso, insistem na produção de biografema. Na escuta de tantas vozes (Nota 2), a corpoactancialidade dispersa o corpo na enunciação pierrô-arlequinal, entre muitas efetiváveis.

Pedro Nava vai tirando do baú esculturas, pinturas, pastéis, fotografias, engenhando complexo biografema de Mário: biografema nos efeitos de biografia que produz com a verossimilhança, repartidora das imagens entre adequadas e inadequadas. Retratos verossímeis ora nas partes, postura correta do pescoço e do crânio em Anita, mais precisa ainda em Figueira ou Bruno Giorgi, impressionante na máscara mortuária, ora no conjunto: Portinari não pinta Mário, mas “megaforma” de “Wenceslau Pietro Pietra. É tórax demais e queixo demais”; Segall capta bem a miopia, Flávio de Carvalho a amargura, Tarsila a resignação (Nota 3). É Nelson Nóbrega que atinge a mais exata “parecência e penetração psicológica”, isto é, realiza os princípios do verossímil de Pedro Nava (17, p. 26). Na fotografia, a distinção entre instantâneo e arte (que tem o tempo da surpresa na eternização psicológica do modelo) (17, p. 26). Há fotos que captam o “jeitão” no Mário-soldado, no Mário-turista, no Mário da Avenida Rio Branco (17, pp. 26-27). Nas fotografias de Bendito J. Duarte, o Mário alegre (17, p. 28); nas de Warchavchik, — excelente análise de metades por Nava (Nota 4) —, os “prodígios de semelhança física e de punção psicológica” (17, p. 27). O verossímil, articulado como adequação física e psíquica, reforçado na “eternidade” e no “futuro”, efetuado como semelhante (ou idêntico) ao presente do biografemador (17, pp. 25 e 28), dá-se no fechamento da concordância psicofísica e da uniformidade temporal. Operação que desfaz a circunscrição bem conseguida: não nos

pedaços de Anita, Figueira ou Bruno Giorgi, que implicam convergência, nem no que seriam as trezentas e tantas faces de um mesmo poliedro, nem mesmo na convergência igualadora dos tempos no presente do enunciador, mas no aleatório das imagens (nem genéricas, nem moralistas, nem anedóticas ou pitorescas) que Pedro Nava seleciona; embora por vezes valorize a convergência de circunscrição, mostra, na seleção, não um álbum que integralize personagem, mas o caleidoscópio que dissemina o biografemado (até nas unificações parciais que efetua). A ênfase na fala, suas diferenças externas e internas (Nota 5), vai deslocando o biografemado para outros lados. Daí o índice-emblema, “trezentos e cinqüenta” (Nota 6).

A voz também pontua o Mário, de Nino Galo: “aquele seu vozeirão de barítono fahnoso” (Nota 7). Diferentemente do biografema de Pedro Nava, que sente “de estalo a imensa simpatia, a amizade em estado nascente e a enorme influência de sua personalidade sobre o raro que eu escrevia” (17, p. 28), o texto de Nino Galo desenvolve o processo, captado em tantos significantes e referenciais, de conversão dos afetos, que engata, além dos signos antipáticos de “dandismo”, outra conversão, a dos efeitos dos saberes do biografado sobre o sujeito do enunciado: “Eu não gostava de Mário de Andrade (...). Apenas considerava Mário de Andrade um sujeito que, entrincheirado atrás daqueles seus grossos óculos de muitas dioptrias, se divertia a soltar paradoxos, para impressionar seus ouvintes e a si próprio” (14, p. 163). É uma biografia, dirigida por moralismo e *doxa* censora, que, nada deixando escapar, produz, no processo mesmo de sua conversão, significantes soltos de sistema: além da “trincheira”, o “postigo” e “insincero”, “todo cheio de unção, elevava aos lábios um bojudo copo de vinho francês”, as meias “muito caras, enxadrezadas de vermelho e azul” (14, p. 163). Corte, outra cena: Teatro Municipal, em noite de gala (a narrativa vai moralizando enquanto opera referenciais exatíssimos): casacas, exibição de dinheiro, estupidez humana; fascinado por Verdi, dirige-se, “sem saber por que”, a Mário, “encostado na parede”, só: vazando sentimentos, sofre corte no imaginário, “horrível, meu caro, horrível”, compensado por simpatia, “espera-me à saída, para irmos juntos tomar qualquer coisa”, e a lição que lhe corrige a “formação musical de secundário italiano” (14, p. 164). Depois, a convivência diária com o funcionário-chefe, “Colona de pés enormes, do Portinari que enfeitava seu gabinete de trabalho” (14, p. 164). O acúmulo de significantes e microrreferenciais termina em hino, e os paradoxos se metamorfoseiam em muito saber: “Foi a ânsia de perfeição, a luta contra o Vulgar e o Lugar Comum, que fez Mário de Andrade o grande Mário de Andrade” (14, p. 165). Não é mais o paradoxo, mas a superioridade que concebe um fora para o lugar-comum e o vulgar, diminuídos com a maiúscula, inventando para si mesmo mundo à parte. A demarcação moralista dos espaços do vulgar e do superior, a minudência referencial e a memória exata efetua uma classificação sumaríssima, na qual se exerce uma simpatia oceânica, desdobrada em autocrítica direta, os equívocos dos preconceitos (14, p. 163). Esse calor humano conforta Mário: em carta a Paulo Duarte, vem: “O (...) Nino, que é o tipo do sujeito que a gente quer bem e o tipo do óleo canforado pra reanimar” (14, p. 163). Na biografia de Nino Galo, a hiper-especificação dos eventos e das cenas, em que se imbricam juízos de valor soberanos, tem tudo do fechamento; o efeito de verossimilhança, nela, contrapõe-se à verossimilhança de efeito no biografema de Pedro Nava.

O biografema e a biografia, aqui escolhidos arbitrariamente (há-os excelentes de Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, etc.), não se exercem apenas a partir de textos, remetem-se à convivência com o biografado ou biografemado. Conquanto o biografema difira da biografia, o verossímil pode ser usado como procedimento de efeito textual, uma vez que o significante e o referente são operáveis com o texto-tutor. A paráfrase, motivada e analógica, não é menos pertinente que a significância e seu arbítrio: intertexto, o biografema pode produzir atestado de nascimento, como na falsa citação:

São Paulo o viu primeiro, 9 de outubro de 1893. / Na rua Aurora nasceu. / Nome: Mário Raul, digo, Luar, digo Raul, de Maria Luísa e Carlos Augusto. / Mas que bom seria si (...) pudesse juntar o nome da (...) Mãe ao nome do (...) Pai, sem ficar (se) parecendo com ninguém! (Nota 8)

O biografema também pode operar análises ou interpretações na flutuação da significância do próprio texto-tutor, sem nele intervir. Pode reter, assim, a “Biografia”,

São Paulo o viu primeiro
Foi em 93.
Nasceu, acompanhado daquela
estragosa sensibilidade que
deprime os seres e prejudica
as existências, medroso e humilde.
E, para a publicação destes
poemas, sentiu-se mais medroso e mais humilde, que
ao nascer (5, p. 8),

que denuncia o enunciador na impessoalidade da terceira pessoa ou no distanciamento fingido, que tudo conhece do biografado, até mesmo seus predicados, “estragosa sensibilidade”, “medroso e humilde”. O biografema põe-se à escuta de “Lira Paulistana”, que ressoa autobiografias: o enunciador se personaliza, denuncia o lugar de origem ou de nascimento e pede à mãe a lua:

Na rua Aurora eu nasci
Na aurora da minha vida
E numa aurora cresci.
(...)
Mamãe! me dá essa lua. (6, p. 298)

Nas crônicas, o biografema surpreende o “suetto, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim” (11, p. 9), a brevidade e o ludismo no prazer da escritura. E lê “Xará, xarapim, xêra”; ironizando, como o biografemado, a homonímia, deseja heteronímia para que ele não fique se “parecendo com ninguém” (11, p. 151). Na pista dos homônimos, o biografemado também se personaliza como coleção: os xarás, como as figuras da enunciação e do enunciado andradino, formam legião.

O biografema pode ocasionar desencontro, o livro equivocado. À agitação suscitada no biografemador pelo nome na capa: — Um inédito?, segue-se a restituição pela contracapa: “em calma o ser”. Nela, a foto e, por trás dos óculos, o negro, “tão áfrica” (1, p. 114), “apenas mais um xêra, enfim, seu Xarapim” (11, p. 150), o homônimo, do outro lado do oceano.

Quando desenvolve os nomes que vai inscrevendo no texto, o biografema opera motivação nos efeitos de causalidade ou de realidade que vai produzindo. Lê os nomes, as letras dos nomes, a significância que produzem, nunca se fixando nos significados que lhes impedem a disseminação e a deriva. Por isso, a interpretação não opera, aqui, com o significado (que pode ser decifrado, evidenciado, desocultado: fixado) (Nota 9). Em Mário Raul, o biografemado lê o anagrama de Maria Luísa e Carlos Augusto e ainda “conjug(a) as memórias de (seu) Pai com (sua) Mãe” (11, p. 150). Além de derivar-se de Maria, Mário Raul está em Maria Luísa quase inteiro, faltando a Maria Luísa o *R* de Mário Raul. Também, Raul anagramatiza o nome de Carlos Augusto, tomando de Carlos o *R* e o *L* medianos e de Augusto o *A* inicial e o *U* de dupla ocorrência. O anagrama prossegue

brincando na inversão de Raul, Luar, que ilumina Mário, nele assinalando, embaralhadas as letras, o anagrama *Moira*, a um tempo “atribuição”, “destino”, “marca”. Na multiplicidade dos grafemas, *bio* marca o Moira, Luar, derivado biograficamente: Pierrô Lunar, emblema invertido de Mário Raul, Arlequim, múltiplo como seus anagramas. Fazendo os nomes proliferar, o biografema engata a análise da heteronímia (Nota 10) escritural andradina, que, diferentemente da pessoana, dá-se no intratexto, extravasando-se para o intertexto que dele se deriva. Victor Knoll desenvolve uma das modalidades dessa “heteronímia”, que se constitui, antes, como paragrama (Nota 11), analisando os “Versos Re-Versejados” (15, pp. 75-99): versos, estrofes, que retomam outros poemas, o mais das vezes em contexto diverso, efetuando autocitação, paragramas, intertextualidade (Nota 12). Partindo-se da noção de “paragrama”, elaborada por Saussure (18, pp. 20, 23, 27, 31-32, 61-65), estabeleceu-se conceito de interesse no funcionamento da linguagem, o “paragramatismo”, que consiste na apropriação de textos por outro (Nota 13) que combina, em princípio indefinidamente, elementos seus (frases, palavras, etc.), produção. Saussure tendeu ao paragramatismo com a noção de “paragrama”, entendido como combinação de fonemas, não de letras (18, p. 28), fixando-se na “difonia” (18, pp. 46-47), combinação de dois sons, que se constitui como o princípio que distingue entre “anagrama” (forma perfeita de assonância do conjunto de sílabas de uma palavra, a constituir harmonias fônicas; Saussure não empregava todos os fonemas constitutivos de uma palavra ou de um verso, o que produziria, para ele, um jogo semelhante ao simples trocadilho) (18, pp. 27-28) e hipograma (que é o realce de um nome ou de uma palavra, “palavra-tema” no hipograma) (18, p. 31). Da difonia passou à “polifonia”, combinação, não de dois, mas de vários sons, que opera no paragrama (18, p. 48). A partir da difonia, atingiu as combinações de letras e, enfim, o texto (ainda que de modo indireto, pois, como sugere Starobinski, os estudos saussurianos de poesia não poderiam cingir-se à fonética).

Em carta a Manuel Bandeira, de 1922, Mário enfatiza a seu modo a modernidade a que também se liga Saussure; o “harmonismo” refuta a imitação:

Sei que dizem de mim que imito Cocteau e Papini. (...) É verdade que mo-vo, como eles, as mesmas águas da modernidade. Isso não é imitar: é seguir o espírito duma época. As disposições tipográficas dos meus versos correspondem não às teorias dos modernistas Baudouin, Aragon ou Soffici, mas às minhas próprias teorias do *harmonismo* (verticalidade dos acordes) (2, p. 12).

É precisamente essa “verticalidade de acordes” que está, sonora, na base do paragramatismo de Julia Kristeva; combinando-se textos que devem ser lidos “simultaneamente”, mas operando-se também com a noção de sentidos que se modificam mutuamente, reduplicados, excluídos, etc. (16, pp. 256-7), efetua-se a sucessividade da cadeia fônico-textual:

Harmonia: combinação de sons simultâneos / Exemplo: / Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... / Povoar!...” (...) / Si pronuncio “Arroubos”, como faz parte / de frase (melodia), a palavra chama a atenção / para seu insulamento e fica vibrando, à *espera* / duma frase que *lhe faça adquirir significado* e / QUE NÃO VEM (...) / Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso / frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases / (melodias). Portanto: polifonia poética” (10, p. 23).

O exercício da polifonia poética inscreve Mário na cadeia de produção do paragramatismo, que, devido ao caráter dialógico-polifônico de paráfrase parodística, apaga frontei-

ras, elimina códigos, efetua constelações de significantes na significância, movência aberta de permutações, ou ainda, intertextualidade.

Produção, a intertextualidade instancia destinatário, que pode ser o próprio paragramatizador efetuado em situação de fala distinta, na qual não passa de enunciador que põe em relação texto-tutor e texto produzido. Em tal fala, afloram parâmetros comparatistas, como por exemplo, o plágio, que denuncia enunciador moralizado; pois, na comparação, efetua-se consciência unificadora, que captura o aleatório do paragramatismo; efeito do enunciador, a consciência denuncia a identidade dissimulada (plágio) que anula o texto produzido subsumindo-o ao tutor. Mesmo quando se explica e se justifica, pretextando “lacunas da memória” (Nota 14), não vai além de racionalização das relações dos dois textos (que podem ser legião). Ora programática (limitadora das possibilidades de permutação) ora arbitrária (produtora de aleatório lúdico, sem parâmetros assinalados), a produção é sempre motivada; a motivação não entra em conflito com a significância: nos anagramas de Mário, a permutação de letras, sílabas, sentidos, palavras desloca-se por combinações e recombinações em princípio inacabadas ao mesmo tempo que motivadas nos nexos que reconduzem ao texto-tutor. Operando lingüisticamente, a motivação é, no enunciador comparatista, remotivada na atribuição à consciência, memória, imaginação (sujeito) do processo combinatório. Institui-se nesses efeitos subjetivadores uma espécie de razão recorrente, tida por inobservada (embora operante) no processo: mecanicismo, que transfigura a *ratio* em *causa* do texto produzido e a simultaneidade em sucessividade temporal. Anulando-se, assim, intertextualidade e operações dispartadas, instalando-se, ao mesmo tempo, o enunciador na situação de descobridor de nexos, subjetivamente motivados, ou na de justificador de analogias, a serem salvas do plágio. Tal justificador remotiva a motivação lingüística nos efeitos de consciência, que atesta (e é irônico) a anterioridade do intertexto relativamente à consciência (no caso, confusa e obscura) que pretexta ser.

O seu “Noturno” é uma das coisas de você que eu gosto mais. Muito li e me lembrava muito dele. Foi certamente por isso que ficado no subconsciente, eu me encontrando num caso mais ou menos idêntico (o “Assombração” é verdadeiro), criei pela analogia do caso um poema idêntico, mesmo processo técnico, mesmo ambiente psicológico, em última análise, mesma idéia. Mas criado o poema, “me esqueci” imediatamente do de você, o seqüestrei, até o nome dele seqüestrei (2, p. 338).

O seqüestro quase absoluto comprovado pelo enunciador valoriza o paragrama enquanto encena os momentos dos diversos modos da consciência, correlatos ao que diz da produção textual. Enunciado semelhante ao do Cearense, que diz o intertexto e, não o explicitando em chave erudita, mais se aproxima da produção (Nota 15).

O paragramatismo suscita compulsão de procura: em todo texto, o intertexto, o intratexto, o subtexto (obsessão dessa espécie se lê nos cadernos de Saussure). Produtiva, tal pulsão alheia sortes de gêneses ideais, adamismos, criacionismos, niilismos de carências a suprir ou de vazios a encher; combinatório e deslocador, o pulsional é lúdico o mais das vezes nos engates e proliferações que efetua. O caleidoscópio exemplifica o movimento incessante de combinações de fragmentos, cujos registros também proliferam: análises, figurações, juízos, etc., engatadas no texto-tutor. Nisso, a intertextualidade andradina não tem fim, cujo contraponto teórico, a abertura e o inacabado, constitui-se como emblema conceitual do paragramatismo. Também as cartas (éditas, inéditas, lacradas) operam intertextualidade quer na multiplicidade em que se acham, quer no paragramatismo que remete umas às outras, retomando-se, reelaborando-se, engatando poemas, contos, crônicas, fontes populares: intertextualidade ilimitada, caleidoscópio.

Intertextualidade epistolar: neste exemplo, grifam-se os termos retomados; a intertextualidade, aqui, efetua paragramatismo de repetição total ou de falsa citação (permanece o contexto).

A desagradável e a meu ver errada comparação entre criação artística e dor física da parturição feminina. A criação artística é um momento sublime, uma ejaculação absorvente, extasiante, um deslumbramento total incomparável, maravilhoso, divino (...). Pela nossa experiência masculina a criação só pode ser comparada com o momento do êxtase sexual (7, p. 290).

O momento da criação é um prazer sublime, e estou completamente em desacordo com os que o consideram um parto (...). O momento de criação é gostosíssimo, verdadeiramente aquela sublimidade de integração e dadivosidade do ser, em que a gente fica na ejaculação sexual (3, p. 35).

Rilke, você viu, chega a comparar a produção da poesia ao trabalho sublime e penoso do parto. A aproximação aliás é revelha e me desagrada muito. Antes de mais nada, é feia porque evoca as imagens do parto que por sublimes e respeitáveis que sejam, nada têm positivamente de bonito. Além disso, e o que é pior, não quer dizer nada, não há assimilação possível, tanto mais imaginada por um homem (8, p. 38).

Intertextualidade poética I :

Folclore ou refrões populares	Poesia
<p>"O meu boi morreu O que será de mim, Manda buscar outro, Morena, lá no Piauí" (Mearim) var.</p>	<p>"Si um deus morre, irei no Piauí buscar outro!" (Poesias Completas, p. 157) Paragrama de repetição parcial (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"Vá por Seca e Meca!" "O dote que ele me dava Oropa, França e Bahia" (Cf. Ascenso Ferreira, Poemas, p. 201)</p>	<p>"Moralidade, lei sêca, vá-se Embora! Vá por Seca e Meca! Darei Seca, Meca e Bahia". (Poesias Completas, p. 171) Paragrama de repetição parcial (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"Bata! assat ô fôr!" (furn) var.</p>	<p>"Bata! assat! ô furn!" (Poesias Completas, p. 44) Paragrama de repetição total ou falsa citação (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"Yayá, fruta do conde, Castanha-do-Pará!"</p>	<p>"Yayá, fruta do conde, Castanha-do-Pará!" (Poesias Completas, p. 118) Paragrama de repetição total ou falsa citação (com reelaboração de contexto)</p>

Intertextualidade poética II :

POESIA	POESIA
<p>"Quoth the Raven, 'Nevermore' " (Edgar Allan Poe, "The Raven")</p>	<p>"Materialização da Canaan do meu Poe! <i>Never more!</i>" (<i>Poesias Completas</i>, p. 47) Paragrama de repetição parcial ou falsa citação (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"Pedro, antes que o galo cante, três vezes me negarás" (Mateus, 26, 34; Marcos, 14, 30; Lucas, 22, 34; João, 13, 38)</p>	<p>"Tia Miséria talvez antes que o galo cante <i>Me negarás três vezes Tia Miséria</i>" (<i>Poesias Completas</i>, p. 223) Paragrama de repetição parcial (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?" (Goethe, "Mignon", <i>Balladen</i>)</p>	<p>"Kennst du das Land <i>Wo die Zitronen blühen?</i>" (<i>Poesias Completas</i>, pp. 100-101) Paragrama de repetição total ou falsa citação (com reelaboração de contexto)</p>
<p>"As armas e os barões assinalados <i>Que da Ocidental praia lusitana</i>" (Camões, <i>Os Lusíadas</i>, Canto I, 1)</p>	<p>" – 'Senhores, as armas! ... e os barões assinalados <i>Que da ocidental praia lusitana...</i> <i>Marco a cadência com versos de Camões</i>". (<i>Poesias Completas</i>, p. 97) Paragrama de repetição total ou falsa citação (com reelaboração de contexto)</p>

Nota: Todos os assinalados efetuam, relativamente ao texto de referência, além de novo contexto, em que a ironia é a nota predominante, deslocamento de sentido, como também flutuação na leitura simultânea.

Exemplo de intertextualidade polifônica e híbrida (implícita e explícita) é o poema "Quando eu morrer...". Na leitura, produzem-se isotopias (disseminação, multiplicação, etc.), intratextualidade (referência a outros textos de mesmo enunciador) explícita de tutores múltiplos: *Macunaíma*, primeiro poema de "O Carro da Miséria", primeiro de "Remate de Males", etc., como também implícita do artigo "Amor e Medo". Na leitura também se produz intertextualidade implícita na referência a poemas de Álvares de Azevedo, como por exemplo, "Se eu morresse amanhã!" ou "O poema moribundo", os quais, por sua vez, intertextualizam poemas de Byron e Bocage. Tanto em Álvares de Azevedo como em Mário de Andrade, a intertextualidade efetua corpoactancialidade desmembrada (arlequinal) e comentário irônico do sentimento romântico da morte; a ironia descontextualiza a produção de Álvares de Azevedo do Romantismo brasileiro e o comentário contextualiza a produção de Mário de Andrade na modernidade. A intertextualidade se faz como leitura simultânea:

MÁRIO DE ANDRADE

Macunaíma

(p. 43) "O herói picado em vinte vezes trinta torresminhos"

(p. 143) "Sem perna direita, sem os dedões sem os cocos-da-Bahia sem orelhas sem nariz sem nenhum dos seus tesouros (...). As piranhas tinham comido também o beijo dele e a muiraquitã!"

Poesias Completas

("O Carro da Miséria")

(p. 217) "Aos pedaços me vim - eu caio! -
aos pedaços disperso / Projetado em vitrais
nos joelhos nas caiçaras".

("Remate de males")

(p. 157) "Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta".

Aspectos da Literatura Brasileira

("Amor e Medo")

(pp. 198-229). (A intertextualidade é motivada não pelo objeto do enunciado, o medo do amor, mas pelo sujeito do mesmo enunciado)

ÁLVARES DE AZEVEDO

"O poeta moribundo"

"Poetas! Amanhã ao meu cadáver
Minha tripa cortai mais sonora!...
Façam dela uma corda e cantem nela
Os amores da vida esperançosa!"

MÁRIO DE ANDRADE

"Quando eu morrer"

"Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus inimigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.

Meus pés enterrem na rua Aurora,
No Paissandu deixem meu sexo,
Na Lopes Chaves a cabeça
Esqueçam.

No Pátio do Colégio afundem
O meu coração paulistano:
Um coração vivo e um defunto
Bem juntos.

*Escondam no Correio o ouvido
Direito, o esquerdo nos Telégrafos,
Quero saber da vida alheia,
Sereia.*

*O nariz guardem nos rosais,
A língua no alto do Ipiranga
Para cantar a liberdade
Saudade...*

*Os olhos lá no Jaraguá
Assistirão ao que há de vir,
O joelho na Universidade,
Saudade...*

*As mãos atirem por aí
Que desvivam como viveram,
As tripas atirem pro Diabo,
Que o espírito será de Deus.
Adeus."*

(Dos muitos versos de Álvares de Azevedo que falam da morte como perda e partida e que ironizam o sentimento romântico da mesma morte, retêm-se, aqui, apenas alguns exemplares).

ÁLVARES DE AZEVEDO

"Se eu morresse amanhã!"

*"Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
(...)
Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que amanhã!
Eu perdera chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!"*

"O poeta moribundo" e em parte "Quando eu morrer" efetuam isotopias *disseminação* e/ou *multiplicação*, produtoras de intertextualidade. "Se eu morresse amanhã!" e em parte "Quando eu morrer" efetuam isotopias *partida-perda* (Álvares de Azevedo) e *ficar-ganhar* (Mário de Andrade). As isotopias *disseminação* e/ou *multiplicação* têm nas isotopias *partida-perda* e *ficar-ganhar* correspondências e entrecruzamentos, ou seja, a *disseminação* da corpoactancialidade arlequinal, que também é *multiplicação*, possibilidade única de *ficar*, e, além disso, *perda* de unidade e *ganho* em multiplicação. Quanto ao "eu" romântico, enuncia a morte como perda em "Se eu morresse amanhã!" – "ao menos", "triste", "Quanta glória pressinto", "eu perdera chorando" – e em parte de "Quando eu morrer", "saudade", e como desmembramento em "O poeta moribundo" e em parte de "Quando eu morrer". Apenas o "minha tripa cortai" permite ao enunciador *ficar* no canto, "uma corda e cantem nela". A corpoactancialidade azevediana efetua a morte como *partir*, separação da vida, ao passo que andradina a efetua como *ficar* ("sepultado", "enterrem", "deixem", "esqueçam", "afundem", "escondam", "guardem", "assistirão", "atirem", "será", corpoactancialidades instanciadoras, em graus diversos, do *ficar* plantado na vida).

A intertextualidade como processo é arlequinal na disseminação e multiplicação do brinquedo vário da produção textual; é apenas arlequinal, pois não se faz com projeto transcendente, que se encena das prescrições e classificações da figura oposta à multiplicidade, Pierrô.

É convencional o plano que divide o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* em duas partes, vida e obra. Contudo, protegendo o ficcional (“Vida”) da primeira parte com reforço documental em apêndice de notas ou com análises exaustivas (“Obra”) na segunda parte, o Biógrafo dissolve os limites estabelecidos para texto de instituição documental (SPHAN). Pois a própria partição em dois, com que se defende, oscila: admitindo a adequação à “cientificidade” requerida, o enunciador das cartas a Rodrigo Mello Franco de Andrade insiste, todavia, em textualidade diversa da canônica; a pretextação, já vista, de ser poeta é dirigida menos pelo apuro da redação do que pela paixão do biografado (4, p. 183). A valorização do “literário” da biografia, recusando o modelo textual imposto, dilui a própria partição: disseminam-se pela parte analítica significantes de paixão (Nota 16). Essa explosão de limites, quer os da canônica institucional por biografia concebida como “tom ficção” (4, p. 183), “conto” (Nota 17), “novela romanesca” (Nota 18), quer os da própria divisão do texto, não configura biografema, inadequado, por ser disseminado, ao fechamento preestabelecido. À circunscrição do texto é devida à prevalência do sentido sobre a significância: não decorre, assim, apenas da analiticidade, que articula conceito e sentido, deve-se, principalmente, à circunscrição de caráter (o biografado); embora o tutor, lacunar (o documento é raro), enseje a disseminação, o biógrafo cerca o seu objeto. O Padre Jesuíno é emblemático: a efetuação psicológica que marca o texto opera tanto a circunscrição da personagem quanto o mapeamento econômico, político, religioso, etc., que especifica a arte da São Paulo colonial. Fechamento de caráter e de cartografia, requisitos de emblema (que representa um outro, a que corresponde por identificação de predicados recortados no representante e no representado). Essa correspondência é diferencial; estabelecendo-se em vários níveis, o emblema “Padre Jesuíno” pode ser relacionado com outro emblema, “Aleijadinho”. Emblemático, este representa a Colônia (referida a um primeiro a que transgride como deformação expressionista nos dois sentidos da amplificação) como sua síntese; também emblemático, o Padre Jesuíno representa, não como o Aleijadinho, a Colônia toda, mas a capitania de São Paulo: o Aleijadinho corresponde harmoniosamente ao conjunto, o Padre Jesuíno corresponde, espedaçado, ao subconjunto espedaçado. Enquanto o Aleijadinho é emblema sintético, o Padre Jesuíno é emblema heteróclito (e representa pobreza malestarenta, diáspora de homens, estagnação econômica, etc.) (Nota 19). Assim, heteróclito, o Padre Jesuíno classifica-se entre os inclassificáveis; espremido entre o erudito, a que não alcança, e o folclórico, de cuja energia carece, não pertence a nenhum dos dois: emblema, mais, emblema porque fraturado, do disperso, não engata, representativo, biografema (pois a dispersão é significada, mas não efetuada).

Apesar de pintor múltiplo, encarnador de imagens, cantador de músicas, riscador de arquiteturas: Jesuíno não é uma síntese. Esta síntese a realiza, bastante harmoniosamente, outro artista um pouco seu contemporâneo, e de maior gênio, o Aleijadinho. Jesuíno não. Jesuíno não representa síntese nenhuma. É um conjunto desesperado de espécies contraditórias (9, p. 200).

Jesuíno fica nesse entremeio malestarento entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Há um quê de irregularidade, de ... de baixeza mesma na obra dêle, que não tem nada das fôrças, formas e fatalidades da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. E um popularesco (...). Também nisto êle se reconfirma no grupo dos artistas brasileiros da Colônia, e representa com mais agudeza que a maioria dêles, o que era a cultura artística nacional de seu tempo (9, p. 202).

Classificação que distingue com valores, “legítimo”; é biografia, pois opera como sentido. O emblema fraturado circunscreve a biografia, tanto do *Padre Jesuíno* quanto da correspondência que, entre 1941 e 1945, Mário desenvolve a seu respeito com Rodrigo Mello Franco de Andrade (em dois registros, íntimo e oficial). São textos simultâneos: enquanto a correspondência insiste em descobertas, dificuldades, recomeços, o livro se escreve várias vezes (cinco, segundo o diretor do SPHAN) (Nota 20). Nenhum dos dois é tutor do outro, nem seu espelho: passos de cartas são desenvolvidos no livro, que é resumido constantemente por relatórios ou correspondência pessoal: a relação é de trabalho, em que os textos são retomados nos dois sentidos, indefinidamente. É na carta de dois de fevereiro de 1943 que o biógrafo enfatiza o sentido da produção do Padre Jesuíno, que o livro desenvolve. É a ênfase que põe o Padre Jesuíno em relação com o Aleijadinho; enquanto este, permanecendo nos quadros iconográficos estabelecidos, transgribe a forma, deformando-a, aquele, preso aos padrões formais assentados, viola a iconografia branca com a mão parda. Com o Padre Jesuíno, o mulato irrompe contra a convenção, ideal, da pintura hagiográfica; introduzindo o pardo, – anjos, bispo, santos – , desidealiza o modelo com a observação (Nota 21). O retrato é o espaço do pardo: em quadros ou forros, a observação se intromete na idealidade branca, que é, de longe, predominante em Jesuíno. Nessa intromissão, a relação cruzada nos anjinhos: quando seus cabelos são pixaim, há branqueamento; quando a pele é parda, os cabelos se alisam. Dissimulação que também opera o hierarca, branco e negro:

Êsse santo é um mulato. E é um mulato muito nosso conhecido, muito da nossa prática, de quantos de nós conviveram ainda largamente na infância, com ex-escravos e negros velhos. Dir-se-ia mesmo que é um negro, apesar da côr disfarçada. É um haussá de nariz aquilino, maçãs salientes, que os outros santos não repetem, olhinhos sorridentes, e uma bondade geral derivada de muita obediência, muita ignorância e muito sofrimento (Nota 22)

Este haussá branqueado é constituído por dissimulação elementar (cor); os anjinhos, quatro, são pintados com cor e cabelo entrecruzados. Das quatro dezenas de convencionais, são os únicos pousados em algum piso; dos quatro, apenas um não se disfarça, é pardo tanto na pele quanto no pixaim do cabelo:

Não deixa de ser impressionante a maneira com que o artista mulato maltrata os cabelos dos seus anjos. Ele desconhece, ignora, os cabelos crespos à européia, fofos e leves, flexuosamente encrespados. Se os faz, por essa época, de anjos positivamente brancos, são cabelos lisos, numa lisura ríspida dura, por vêzes, sem nenhuma experiência sensível de observação. Mas se os faz crespos, logo os encrespa em cachos gordos, muito da nossa experiência e da nossa vida brasileira. E até, se observarmos o anjinho que (...) segura uma flor (...) topamos quase que garantidamente com uma figura que, além de negróide no tipo, traz uma cabeleira pouco menos que pixaim! É fácil a objeção: Mas por que êste anjinho é branco de pele, e o anjo mulato se disfarça? Não é verdade que êste último se disfarce, êle é francamente mulato na côr da pele. (Nota 23)

É o céu que o dissimula, operação do conjunto:

Só que o seu bodinho foi carmelitanamente disfarçado, recebendo aquêlê banho de luz celestial que provávelmente no outro mundo nos tornará todos iguais. Mas entre a profusão das quatro dezenas de anjinhos, o artista mulato conquistou o direito de apenas um exemplar mulato. Êste porém de franca mulataria (9, p. 188-9).

O disfarce por entrecruzamento de características implica o retrato. Os quatro quadros de santos, do conjunto extante de oito, – Santa Teresa de Jesus, São Simão Stock, Santo Anido e São João da Cruz –, são retratos pois fogem à convenção. Filhos do pintor, e o biógrafo vai motivando o arbitrário e tornando arbitrário o motivado, incessantemente. Motivação no nome: o retrato de São Simão Stock tem por modelo o filho de mesmo nome; o de Santa Teresa, a filha Maria Teresa (Nota 24). Arbitrário do nome: o biografado dissimula a motivação, fazendo do homem Simão modelo de outro Santo (no que remotiva a motivação: o disfarce é motivado) (cf. 24). Já o São João da Cruz tem o filho Elias por modelo (o que é assegurado pela aquarela do patriarca dos Dutra, que o retrata) (9, pp. 178-9). Mas: os quatro anjinhos dissimulados (menos um, até certo ponto) e os quatro santos (assim como o Menino Jesus de Praga que repete um dos anjinhos) (9, p. 185; 4, p. 171) são retratos dos filhos. Enquanto a carta insiste na idealidade das santas, o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* recorta deste conjunto feminino Santa Teresa, cujo modelo é a filha (Nota 25) o retrato difere da imagem idealizada porque a circunscreve com o caráter, não menos pardo do que o dos filhos varões:

A adesão que êle tinha para com êsse retrato da Santa Teresa era outra, derivada de outro amor, de outra preferência. Jesuíno retratava alguém. A meu ver, a filha. Era a adesão de um pai. E êsse rosto diferente também sugere o seu tal ou qual mulatismo (9, p. 184).

O retrato é circunscrito pela observação e exclui a idealidade repetitiva da convenção; a generalidade e a indiferenciação desta são opostas ao individual, não são singular, pois são perigrafia do sentido. A extensão do retrato a um coletivo qualquer, “mulataria”, opera ressemantização, efetuada psicologicamente nos textos; as descobertas vão, assim, explicitando o sentido dedutivo da investigação: iniciada por uma “pulga atrás da orelha” (Nota 26), opera com correlações entre a pintura e a psicologia (individual, coletiva). Assim, o caráter circunscrito pelo retrato opera ressemantização diversas com constelação de relações de branco e pardo, que se explicitam em pelo menos três ocorrências: as figuras pardas invadem o forro branco de Itu, dissimuladas entre figuras também brancas da convenção (Nota 27); o pardo casa-se com branca em cidade carente de homem (Nota 28); apesar de estima e respeito dedicados ao pardo por Feijó (Nota 29) e outros brancos, ele não consegue ser admitido na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de brancos, ingressando na Confraria da Boa Morte, ligada ao Carmo, e destinada a pretos e mulatos (Nota 30). O biógrafo rearticula essas relações entre o pardo e o branco, ressemantizando a pintura do Padre Jesuíno; nas três espécies de relação, o pardo é deficiente, pois o próprio casamento com a alvura é atribuído à rareza de varões; mais, a dissimulação dos pardos pelas figuras alvas e pela luz branqueadora (em que opera a exclusão de característica por outra: tez e traços faciais negróides alisam os cabelos; cabelo pixaim alveja a pele e os traços) é dramatizada com diálogo:

Por certo que um prior Lourenço de Almeida Prado nunca poderia imaginar que o artista de condição humilde tivesse a audácia de botar um pardo nos orgulhosos céus carmelitanos.

– Que é aquilo, Jesuíno Francisco? Por que aquele anjo está me saindo tão escuro?

– Faltou tinta, senhor Lourenço, faltou tinta (9, p. 189).

As relações entre branco e pardo não disseminam nada, pois operam positivamente circunscrição. O seqüestro na pintura de Jesuíno é ressemantizador, pois seqüestra seqüestro por dissimulação; não sendo macunaímico, tal seqüestro não produz linhas de fuga, antes se apropria sorrateiramente na pintura dos valores estabelecidos. Absorção que resgata o pardo na própria cena em que é seqüestrado, com os brancos, de que se

aproxima, no céu branco que a todos iguala (Nota 31): a pintura, que reserva cantinho de céu para a família, ressemantiza-se alegoricamente ao estender-se à redenção da coletividade mulata. Mas a redenção pelo retrato, individual (e familiar), alegoriza a de todo o grupo: dispositivo salvífico que tem a vingança por princípio. O seqüestro jesuíno não leva ao céu macunaímico; incapaz de mudar sítio, "estrelinha", reafirma os valores que o seqüestram, dissimulando-se, ressentido, em seu céu de pintura (9, p. 190). Como questiona a repressão (9, p. 200), iguala com disfarces os brancos que no céu têm assento e, alegoricamente, os pardos que, reiterando os valores, por eles são subidos.

O retrato, a um tempo individual e familiar (e, alegoricamente, coletivo), é circunscrição que recebe, em Jesuíno, sentido genealógico (Nota 32).

Tal genealogia é um simulacro: descendente dos Voadores, Jesuíno é excrescência de ramo pardo, a que omite por supressão do sobrenome, apenas grafando "Gusmão" em documentos que o exigem imperativamente (9, p. 190) ignorada a do nome, defende a da salvação, com intenso sentido afetivo, dos seus e, alegoricamente, do grupo, genealogia que recircunscreve o retrato como seqüestro ressentido de seqüestro escravista na imagem sagrada. Insistindo-se na biografia, que se imbrica na genealogia, a pintura jesuína se retrai, pois reduz o diferente ao mesmo, a si mesmo (Nota 33). Nova circunscrição que torna hiper-perigráfica a pintura, efetuada por biografia que semantiza o significado, hipertrofiando-o à medida que o desenvolve. Pois, como o retrato que interpreta e reinterpreta, a biografia é, dramaticamente, sua representação em abismo. À medida que cerca o biografado, mesmo na alegoria que o coletiviza, o biógrafo, enunciando os direitos do poeta, vai operando emotivamente, nova circunscrição; é do biógrafo a tese de que os documentos devem ser personificados, dramatizando-se o emblema Jesuíno (o que, em certa medida, também ocorre com o Aleijadinho (Nota 34). A literatura, como ficção, conto, novela romanesca, predetermina o sentido, pelo menos enquanto captura da significância; o mesmo se pode dizer das imagens, quer das fotografias ou das de Miguel Arcanjo Dutra, articuladas no sentido do cerco do biografado. Nem os mulatos da pintura constituem singularidade textual, pois operam, antes, como foco diretor de emoções ("curiosíssimo", "importantíssimo" se diz de sua descoberta), hipérbole que figura no texto, não uma descontinuidade, mas o máximo de relevo (também, em nenhum momento a figura é desconstruída por outra, ironia, paródia, etc.). Hiper-perigráfica, a biografia, operada por semantizações e ressemantizações, não admite o biografema.

Leia-se a última carta dirigida a Rodrigo Mello Franco de Andrade, que fala na mão parda. Mão parda, mão ladra: o manuscrito enviado para o Rio é objeto de arrependimento,

A parte da biografia é que me ateneza, preciso reler, modificar. É preciso. Tive, com a fuga do livro pra aí, o que quer dizer que embora ainda não publicada, a obra principiou vivendo por si, sem minha autorização nem condescendência, tive a noção exata de que, se o tom ficção está certo pro caso, me deixei levar às vezes pra uma, como dizer, pra uma liberdosidade, uma licenciosidade literária, uma imodéstia no tratamento do tom. Sobretudo naquele refrão de Jesuíno tomar consciência de seu mulatismo, olhando na frente a mão mulata dele, pintando, tocando nos órgãos. É ter feito disso um refrão que tornou licenciosa a análise psicológica. Eu só podia fazer disso um refrão se tivesse apoio bibliográfico (4, p. 187).

A mão parda, que manipula o *Padre Jesuíno*, é efetuação psicológica que, figuralmente, segura o texto, tanto como sinédoque da pintura (também da música e da arquitetura), quanto como metáfora alegorizante da arte mulata e, por extensão, da colonial paulista.

Nos efeitos de gênese psicológica que o texto produz, a mão parda é o verossímil de todos os verossímeis que dele escorrem. No entanto, a mão é inverossímil, não está apoiada em documento. Produz-se com a mão efeito de fragmentação e disseminação dos efeitos de verossimilhança, que articulam o sistema, anulando-se o trabalho interpretativo do biógrafo. Porque destituída de fundamento documental, a interpretação em seu conjunto fica escrituralmente comprometida. A mão:

Na sua frente enxerga aquela mão pintando. Ele era um pardo (9, p. 45).

Jesuíno Francisco não perde vista a sua mão, essa mão que na frente dêle pinta nas pinturas e nos órgãos, a pele de um dos anjinhos lhe sempre a olhar de dedilhando nos órgãos (...). Na revoada de anjinhos que êle despertou e fêz voar pelo alvíssimo fôrro da Carmo, enxergando aquela mão que êle é tanto forçado a olhar na pintura e nos órgãos, a pele de um dos anjinhos lhe saiu exatamente da cõr da mão (9, p.49).

Significância, a mão desconstrói o sistema construído com significados (apesar dos protestos do poeta). Figura articuladora de figuras, não é verossímil. Inscreve, por isso, o biografema na biografia, ou melhor, faz da biografia efeito verossímil de biografema. Pois até a motivação da mão parda e dos anjinhos mulatos na citação é arbitrária e, assim, a motivação é ela mesma efeito de arbítrio, disseminação de efeitos de sentido sistemático. Desarticulado e, assim, articulado, o biografemador-biógrafo diz arrepender-se dos excessos, seu equívoco. Promete emendar o texto, mas a correspondência se interrompe.

ANGOTTI KOSSOVITCH, E. - Biographème de Mário de Andrade: du pluriel. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 9/10: 55-84, 1986/87.

RÉSUMÉ: Ce texte est une partie du troisième chapitre de mon Doctorat de 3^{ème} Cycle – Mário de Andrade: *Pluriel* (Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines – Université de São Paulo). Il s'agit d'un essai de production d'un biographème, à la façon de Roland Barthes. Le biographème c'est de la production textuelle à la dérive des signifiants. Ne s'inquiétant point de la vérité, le biographème joue à la vraisemblance tout en la déjouant. Dissémination, un biographème n'hésite pas à mettre en oeuvre tous les opérateurs de langage à sa portée. Agissant de la sorte, il fait usage de la biographie, l'écartelle en la rendant autre à l'écart. Si la biographie travaille avec des faits en vue de l'établissement du vraisemblable du biographé, le biographème retient l'arbitraire de la production de cet "être-en-encre" qu'il imprime sur le papier. Son enjeu c'est donc le jeu des images, des scènes, des gestes, des fragments textuels, des pulsions, c'est-à-dire, des significances.

UNITERMES: Vraisemblable; arbitraire; doxa; paradoxe; texte; écriture; énonciation; énonciateurs; énoncé; biographie mémoire; signifiante; intertextualité; polyphonie; sémiologie.

NOTAS

1. BARTHES, Roland - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p. 114: "Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice: celle que je prête à l'auteur que j'aime".
2. "L'auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité, il est un simple pluriel de 'charmes', le lieu de quelques détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités (...); ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps" (12, p. 13)
3. "Mário de Andrade" – Introdução de Pedro Nava a *Correspondente Contumaz*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 25-26: "O retrato de Portinari, obra-prima de pintura não dá uma idéia perfeita de Mário. Ele é expressionalizado numa megaforma que caberia melhor ao gigante Wenceslau Pietro Pietra. E tórax demais e queixo demais. Fora isto e faltarem os óculos – a semelhança é quase total. O de Lasar Segal aproxima-se mais e dá idéia perfeita da mioopia e do que ela adiciona à expressão. Trata-se de um retrato de mocidade e os olhos de Mário ainda não tinham adquirido a amargura que já transparece no óleo de Flávio de Carvalho, nem a resignada santidade que está no pastel de Tarsila. Outro pastel, o de Anita Malfatti é dessemelhante e só dá bem a noção de sua postura de peçoço e crânio. Esta ainda aparece melhor nas cabeças esculpidas de Joaquim Figueira e Bruno Giorgi e mesmo na imobilidade terrível da máscara mortuária de Maríenorme de Andrade".
4. Sobre as fotografias de Warchavchik, Mário-pluralíssimo nas quatro metades do rosto: "Muito de indústria deixei para o fim as melhores fotografias de Mário de Andrade. As tiradas por Warchavchik. Qualquer delas é fotografia de arte principalmente difícil de realizar porque apanha o modelo de frente. (...) É o retrato de um homem em plena forma e sem apresentar certos sinais de magreza forçada e de queda de traços traduzindo regime, moléstia e velhice. Mas que retrato... Dividido por uma horizontal que passasse pela ponta do nariz temos embaixo o queixo voluntarioso e possante dum dionísio sorridente. Já a metade de cima é a de uma gorgona míope atormentada pelas próprias serpentes. Se fizermos o mesmo jogo com uma vertical, o lado esquerdo é o dum frio e lúcido observador, o olhar agudo e cortante se esgueirando de dentro da deformação habitualmente acarretada pelas lentes dos óculos. A meia boca é irônica e altiva. Mas a metade direita mostra um olhar morto de sofredor e mártir enquanto o resto de sua boca tem o heroísmo e a endurance de continuar sorrindo apesar de tudo". In Andrade, Mário de. *Correspondente Contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925 - 1944*, o.c. Introdução de Pedro Nava, p. 27.
5. Ibidem, pp. 28-29; as mesmas diferenças externas e internas observadas na imagem são enfatizadas na fala: "E como é? que falava esse granganzá do Mário. Com a melhor voz e o modo

mais macio. Como que lubrificava as palavras babando as sílabas que saíam no seu sotaque provinciano, separadas feito cubos de gelo cujos ângulos e arestas fossem *émoussés* por derreter. Suas sílabas e palavras se arredondavam e escorregavam sobretudo nos seus CHH. Marcha. Marchar, Warchavchik. Chique. Meschick. E tinha a propriedade de falar se rindo – e ria, como ele ria! riaté sem razão. E era nessa mesma fala de paulistano sem se impostar nem se importar que ele era um intérprete admirável de poesia e prosa. Lembro de tê-lo visto e ouvido ler coisas suas em casa de Rodrigo. Sua construção oral tinha, então, modulações de frase musical. E não era que declamasse, Deus me livre! O que ele era é um dizedor fabuloso até de frase de conversa. Degustava a palavra e essa sua volúpia palatal é que deve ter inspirado seu Congresso de Língua Nacional Cantada”.

6. *Ibidem*, p. 31: “Tinha nada que compreendê-lo mais do que ele estava se mostrando na sua fantástica diversidade (trezentos! trezentos e cinqüenta!)”.
7. Artigo enviado para publicação em *O Estado de São Paulo*; recusado, é divulgado pela sensibilidade de Paulo Duarte. Cf. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971.
8. O primeiro segmento está em “Há uma Gota de Sangue em cada Poema”, in *Obra Imatura*, p. 8; o segundo, em “Lira Paulistana”, in *Poesias Completas*, p. 298; o terceiro segmento está em “Xará, xarapim, xêra”, in *Os Filhos da Candinha*, p. 151.
9. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, p. 12: interpretar um texto, “ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire, apprécier de quel pluriel il est fait. (...) Ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés”.
10. Alguns dos primeiros escritos de Mário de Andrade são publicados sob nomes diversos: Mário Sobral assina “Há uma Gota de Sangue em cada Poema” e artigos da época, Mário Raul assina outros, M. S. ou M. R. ou M. de A. ou M. A., e outros... As personagens em que proliferam os índices da enunciação: Juca, de “Vestida de Negro” e de “Frederico Paciência”; Menino da Camisolinha; Paulino; Menino Trelento, de “Reconhecimento de Nêmesis”; o narrador-personagem de “Peru de Natal”; Janjão, Siomara Ponga, Pastor Fido, Sarah Light, de *O Banquete*; no *Diário Nacional* escreve com o pseudônimo de Luís Pinho (*Entrevistas e Depoimentos*, p. 9); neste mesmo texto, p. 7, outros pseudônimos: J. H. de A. e G. de N.
11. Julia Kristeva distingue, em *Séméiotiké*, (Paris, Seuil, 1970), pp. 256-257, três espécies de paragrama, fazendo valer o negativo: 1. Negação total: “La séquence étrangère est totalement niée et le sens du texte référentiel est inversé”; 2. Negação simétrica: “Le sens général logique des fragments est le même; il n’empêche que le paragramme (...) donne au texte de référence un nouveau sens”; 3. Negação parcial: “Une seule partie du texte référentiel est niée”. Para essas espécies (outras poderiam ser eventualmente estabelecidas), a simultaneidade de leitura é *conditio sine qua non* de efetuação de paragramatismo. Destaque-se que, na classificação de Kristeva, opera-se a inversão ou a mudança de sentido do novo texto ou do texto de referência (ou da relação que a leitura simultânea produz). Afirmar, na efetuação paragramática ou na intertextualidade, o *sentido*, ainda que novo, é retornar ao que este trabalho recusa, um *sentido*. Pelo contrário, por pluralidade de sentidos e disseminá-los na simultaneidade da significância que os produz. Além disso, o paragramatismo (ou a intertextualidade) opera tanto dialógica quanto polifonicamente (sendo a dual apenas a relação mínima, mero caso entre os possíveis). Todavia, dois textos no mínimo constituem referência do texto produzido. Na relação múltipla entre a referência e o texto produzido infringem-se os princípios que se aplicam às linguagens enquanto as definem operacionalmente. Por isso, o intertexto pode efetuar, sem causar espécie, tautologias, repetições, falsas citações, em que os mesmos texto, trecho, verso, frase, palavra não são os mesmos em novo segmento; também pode efetuar, sem estranheza, contradições (o texto de referência é

contraditado pelo novo: paradoxo, inadmissível nas linguagens da *doxa*); pode efetuar, ainda, incompatibilidade ou impossibilidade, em que o produzido e o texto-tutor não podem conceber-se como coexistentes e nem mesmo como possíveis (idealmente); pode efetuar, enfim, desarticulação de palavras, sons, ou até de sentido, na produção do texto; considerem-se ainda os paragramas explícitos e implícitos, aqueles também operantes na repetição ou na falsa citação e estes, disfarçados de toda espécie, que mascaram a referência. Exemplo de paragramas explícitos: “Se nos mictórios públicos floresce a arte propriamente ‘imoral’, as latrinas públicas são uma enciclopédia de desenhos, quadrinhas, frases” (*Namoros com a Medicina*, p. 89) e o verso: “Num mictório de São Paulo / Pouco depois li uma vez, / Sobre o desenho dum pênis, / Rei dos Reis” (“Lira Paulistana”, p. 301); de implícitos: *O Ateneu* e “Frederico Paciência”, cujo índice está no artigo “O Ateneu”; o engate que efetua o paragrama é a isotopia *adolescência*. O intertexto, poético, crítico, etc., é produção textual que fratura a significação como possibilidade, talvez única, de significância. Exemplo: Foto e legenda de Mário de Andrade, reproduzidas por Telê P. A. Lopez - “Roupas freudianas / Fortaleza / 5-VII-27 / Fotografia refoulante / Refoulement”, in *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*, p. 79. Aqui, a significância não é operada pelo contraste do branco e do preto, oposição óbvia de significação, mas pelo intervalo da imagem e da legenda, o seu “sentido obtuso”, que resiste à interpretação. Além disso, a intertextualidade atia a produtividade lúdica, em que, por exemplo, dadas certas regras, efetuam-se combinações.

12. Cavalcanti Proença expõe muitos elementos intertextuais de *Macunaíma* em seu elaboradíssimo estudo das apropriações do folclore, provérbios, adivinhas, cantigas de roda, etc. Cf. o seu *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, pp. 26-50 e 145-154. Também Mário Chamie chama a atenção, em *Intertexto*, pp. 427-478, para a intertextualidade em *Macunaíma*. João Pacheco, em *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*, São Paulo, Martins, 1970, pp. 50-54, insiste na referência popular em versos de Mário de Andrade, a que denomina “reminiscências” e “contaminações”. Telê P. A. Lopes analisa em pormenor os processos de aproveitamento (semelhanças e transformações) do *Vom Roraima zum Orinoco*, de Theodor Koch-Grünberg, em *Macunaíma* (Cf. o seu *Macunaíma: a Margem e o Texto*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Cultura, 1974, pp. 27-72). Nites Therezinha Feres e Maria Helena Grembecki arrolam as anotações marginais de Mário, ressaltando as que foram posteriormente reelaboradas em textos e contextos diversos. (Cf. FERES, N. T. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo, I. E. B. /USP, 1969, pp. 56-76; GREMBECKI, M. H. *Mário de Andrade e “L’Esprit Nouveau”*. São Paulo, I. E. B. /USP, 1969, pp. 23-42).
13. KRISTEVA, Júlia – *Séméiotiké*, p. 255: O paragramatismo é “l’absorption d’une multiplicité de textes (de sens)”.
14. STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots*. Paris, Gallimard, 1971, pp. 18-19: “Mais Imagination sur lacune de mémoire est le principal facteur de changement avec volonté de rester autrement dans la tradition. Dans le domaine linguistique, on voit fleurir, exactement de même, toute une catégorie de formations ingénieuses provoquées par le défaut de mémoire”.
15. O Anônimo diz com propriedade, em Memórias de ditos do sertão do Ceará: “As falas do faladô compõem-se de tantas falas / que nem pode si alembra / mas que agora eu vou contá”.
16. *Cartas de Trabalho*, p. 153, em que a paixão é significância (“tresler”): “De tanto estudar e ver Jesuíno, acabei amando Jesuíno e desconfio que estou treslendo um bocado. As coisas dele me arrebatam e preciso adquirir mais equilíbrio”. Significantes disseminados: “‘meu’ padre Jesuíno” (pp. 140, 145, 150); à p. 183, caem as aspas, anula-se o mínimo de afastamento relativamente à posse, “meu Jesuíno”. Dois significantes, não-pronominais, mas adjetivo: “o nosso ínclico padre” (p. 164); ou substantivo: “esse peralta do padre Jesuíno” (p. 147).

17. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 27: “Eu sei muito bem que a vida, do padre Jesuíno do Monte Carmelo, foi concebida quase como um ‘conto’ biográfico. Interpretei biograficamente”.
18. *Cartas de Trabalho*, p. 147; a paixão operando a novela: “Estava disposto a escrever mais uma biografia do padre Jesuíno, estritamente científica, *o que não me custa nada*. Serão apenas uns dois dias de trabalho, pegando no já escrito e reduzindo a equação. E mandaria as duas versões para você escolher. Nem perderei meu trabalho literário com isso, pois o desenvolvia numa novela romanesca bastante desenfreada, que a vida do padre dá bem pra isso”.
19. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 31. O deslocamento do marido da mãe de Jesuíno é exemplo dessa diáspora, ausência de homens; sabe-se da mãe que “era casada, mas quando Jesuíno lhe nasceu, já de muito que não vivia com o marido, o qual se ausentara para o Cuiabá – a obsessão aurífera dos paulistas daqueles tempos”.
20. *Cartas de Trabalho*, p. 177: quarta versão; p. 178: quinta versão. No Prefácio ao *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, que não assina, Rodrigo Mello Franco de Andrade insiste em cinco versões (p. 16).
21. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, pp. 177-178; *Cartas de Trabalho*, p. 171; a questão é, aqui, proposta de modo sintético: “A procura de ‘africanismos’ nas fisionomias, me levou a um descobrimento novo, muito gracioso. É que entre as várias dezenas de anjos desse céu ituano, uma carinha Jesuíno repetiu integralmente no medalhão do Sr. Jesus de Praga que pintou para essa mesmo Carmo de Itu. Ora com esta verificação, o problema do retrato, da reprodução de uma pessoa viva e apreciada se impunha às minhas pesquisas. E foi ela que me levou a descobrir na tão dramática fase final da obra do artista, a existência de um retrato incontestável. E um retrato de família, que poderá muito bem ser um auto-retrato! (...) Se hoje um documento ou tradição nos dissesse que este Elias e os dos santos de Jesuíno eram retratos de irmãos, ou de pai e filho, ou mesmo de uma só pessoa, não haveria ninguém bem-intencionado (...) a pôr em dúvida a tradição”.
22. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 189; *Cartas de Trabalho*, p. 170: “Nesse mesmo céu carmelitano de Itu, um dos santos pontífices consagrados, se de tez disfarçadamente arianíssima, não deixa de ser, como tipo, *bel et bien* um mulato velho. Isto para não dizer, com mais franqueza, um negro velho, desses que foram ‘escravo de meu avô’ muito do nosso conhecimento”.
23. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 188; *Cartas de Trabalho*, p. 169: “O caso delicioso dele ter pintado um anjo mulato no teto da capela-mor da Carmo ituana”.
24. *Ibidem*, pp. 179-180: “O mais provável é pois que o São Simão Stock seja o filho Simão Stock, que seria muito parecido com o padre Elias, ao passo que o, fisionômicamente discrepante, espigado Santo Anido fôsse o outro filho Eliseu. Ou quem sabe se o contrário pra despistar... E a Santa Teresa seria a filha, irmã Maria Teresa do Monte Carmelo, por seu nome todo”.
25. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, pp. 183-184; na carta de 2 de fevereiro, as santas são concebidas sem exceção nos padrões da idealidade: “Nas santas, não; não aparece nenhum ‘africanismo’... biotipológico. Dir-se-ia que na contingência de pintar a mulher, um impedimento qualquer o fazia se esquecer de sua mestiçagem” (*Cartas de Trabalho*, p. 170).
26. *Cartas de Trabalho*, pp. 169-170: a interrelação pintura-psicologia e o sentido dedutivo da pesquisa explicita-se no passo: “No meu estudo da obra dele (Jesuíno) veio se firmando aos poucos em minha convicção o mulatismo revoltado do artista, um verdadeiro ‘complexo de inferioridade’ convertido em afirmação orgulhosa o eu, provado em várias afirmações curiosíssimas (ou seja, as irrupções pardas na iconografia) (...). Com semelhante pulga atrás da orelha, me botei a

estudos mais atentos a respeito dos tipos pintados por Jesuíno e fiz descobrimentos que, dado esse elemento inicial eram fáceis de fazer, mas que não deixam de ser uma curiosidade e interesse importantíssimos no geral da pintura religiosa brasileira”. Segue-se a partir deste ponto a exposição da pintura de figuras mulatas.

27. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 188, quanto à citação exemplar, tirada de Luís Gama: “Entre o côro dos anjinhos / Também há muitos bodinhos”. A exposição pormenorizada da irrupção mulata nos céus brancos, cf. pp. 174-175.
28. *Ibidem*, pp. 44-45: “Não se admite solteiro em Itu. Alguns pais sonhariam Jesuíno Francisco para marido das filhas, esquecendo sem querer o ondulado dos cabelos do mulato já claro, filho de parda, neto de parda, muito alvejado pelos sabões das Ilhas (...). Maria Francisca, a noiva prometida era tão branca, rosto redondo, liso, duma alvura impassível”.
29. *Ibidem*, pp. 74-78. Traz a oração fúnebre de Feijó, às pp. 205-213.
30. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 66: “A Venerável Ordem Terceira de N. S. do Monte Carmelo da vila de Itu, consciente das ‘virtudes do postulante, impetrou da Santa Sé um breve mandando admitir em seu grêmio o padre Jesuíno do Monte Carmelo’. Mas ou o breve nunca veio ou foi negado, e a vitória de Jesuíno terminou nessa bofetada. Pardo, filho de parda, neto de parda. Negro”. (Cf., também, pp. 180, 199).
31. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 197: “Jesuíno é um mestiço e se revolta contra as condições sociais que o abatem. Jesuíno se vinga e faz jurisprudência contra as leis da sociedade em que vive. Cria na sua pintura, para os mulatos e os negros, um lugar de igualdade – seria de igualdade? ... – no reino dos céus. Essa a fase mais original da obra do artista”.
32. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 190: “O processo genealógico da pintura é o retrato. Por certo sem consciência determinada dêsse lado genealógico do retrato, numa aparência apenas de carícia afetiva e paternal, o mulato cria para os seus a tradição familiar, retratando alguns dos filhos em anjinhos”.
33. *Ibidem*, p. 198: “A sua (de Jesuíno) personalidade artística e o seu dogmatismo religioso não tinham a menor capacidade para a biografia ... dos outros. Jesuíno só sabia, e sem querer, se biografar a si mesmo”.
34. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, p. 27: “Lendo Álvaro Lins, vi George Santayana reconhecendo que a História, se por um lado é ciência na tradução dos documentos, é também uma ‘arte dramática’ pelo em que é obrigada a personalizar as idéias e as paixões dos mortos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANDRADE, M. de - *Carnaval carioca*. In: _____ Obras completas. São Paulo, Martins Ed., 1960. v. 2, Poesias completas. (Publicada também em Clan do Jaboti, em 1927).
2. ANDRADE, M. de - *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Simões, 1958.
3. ANDRADE, M. de - *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro, Record, 1981.
4. ANDRADE, M. de - *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília, SPHAN / Fundação Pró-Memória, 1981.

5. ANDRADE, M. de - Há uma gota de sangue em cada poema. *In: _____ Obras completas.* São Paulo, Martins Ed., 1960. v. 1, Obra imatura.
6. ANDRADE, M. de - Lira Paulistana. *In: _____ Obras completas.* São Paulo, Martins Ed., 1960, v. 2, Poesias completas.
7. ANDRADE, M. de - *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas.* São Paulo, Duas Cidades, 1983.
8. ANDRADE, M. de - Não sei o que é poesia; carta a Gilda de Mello e Souza. *Revista Banas, p. 33, 1975.*
9. ANDRADE, M. de - Padre Jesuíno do Monte Carmelo. *In: _____ Obras Completas.* São Paulo, Martins Ed., 1960. v.16, Padre Jesuíno do Monte Carmelo.
10. ANDRADE, M. de - Prefácio interessantíssimo. Paulicéia desvairada. *In: _____ Obras completas.* São Paulo, Martins Ed., 1960. v.2, Poesias completas.
11. ANDRADE, M. de - Xará, xarapim, sera. *In: _____ Obras completas.* São Paulo, Ed. Martins Ed., 1960. v. 15, Os filhos da Candinha.
12. BARTHES, R. - *Sade, Fourier, Loyola.* Paris, Seuil, 1971.
13. BARTHES, R. - *Roland Barthes par Roland Barthes.* Paris, Seuil, 1975.
14. DUARTE, P. - *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo, Edart, 1971.
15. KNOLL, V. - *Paciente arlequinada: uma leitura da obra poética de Mário de Andrade.* São Paulo, Hucitec / Secretaria da Cultura, 1983.
16. KRISTEVA, J. - *Séméiotiké - Recherches pour une sémanalyse.* Paris, Seuil, 1969.
17. NAVA, P. - Introdução. *In: ANDRADE, M. de - Correspondente contumaz; Cartas a Pedro Nava, 1925-1944.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
18. STAROBINSKI, J. - *Les mots sous les mots.* Paris, Gallimard, 1971.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

ANDRADE, Mário de - *Obras Completas.* São Paulo, Martins Ed., 1960-

Vol. I: *Obra Imatura.* 1960. Parte 1: *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema*; Parte 2: *Primeiro Andar*; Parte 3: *A Escrava que não é Isaura.*

Vol. II: *Poesias Completas.* 1966.

Vol. III: *Amar, Verbo Intransitivo.* 5. ed. 1976.

Vol. V: *Os Contos de Belazarte.* 5. ed. INL, 1972.

Vol. VI: *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 3. ed. INL, 1972.

Vol. VII: *Música, Doce Música*. 2. ed. INL, 1976.

Vol. VIII: *Pequena História da Música*. 7. ed. INL, 1976.

Vol. IX: *Namoros com a Medicina*. 3. ed. INL, 1972.

Vol. X: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. 1974.

Vol. XI: *Aspectos da Música Brasileira*. 1965.

Vol. XII: *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. 1965.

Vol. XIII: *Música de Feitiçaria no Brasil*. 1963.

Vol. XIV: *O Baile das Quatro Artes*. 1963.

Vol. XV: *Os Filhos da Candinha*. 1963.

Vol. XVI: *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. 1963.

Vol. XVII: *Contos Novos*. 4. ed. 1973.

Vol. XVIII: *Danças Dramáticas do Brasil*, 1959 (3 tomos).

Vol. XIX: *Modinhas Imperiais*. 1964.

Vol. XX: *O Empalhador de Passarinho*. 3. ed. INL, 1972.

ANDRADE, M. de - Poesias Malditas. *Revista do Livro* nº 20, 1960.

ANDRADE, M. de - *Depoimentos 2*. São Paulo, Grêmio da F.A.U. USP, 1966.

ANDRADE, M. de - *O Turista Aprendiz*. org. Telê P. Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, M. de - *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. org. Telê P. Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, M. de - *O Banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, M. de - *Macunaíma: o Herói sem Nenhum Caráter*. Ed. crítica de Telê P. Ancona Lopez. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

ANDRADE, M. de - *Entrevistas e Depoimentos*. org. Telê P. Ancona Lopez. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1983.

ANDRADE, M. de - *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Simões, 1958.

ANDRADE, M. de - *Escreve Cartas a Alceu, Meyer e Outros*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1968.

- ANDRADE, M. de - *71 Cartas de M. de Andrade*. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro, Livraria S. José, s.d.
- ANDRADE, M. de & BANDEIRA, M. - *Itinerários* (Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho). São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- ANDRADE, M. de - *Cartas a Murilo Miranda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- ANDRADE, M. de - *Cartas a um Jovem Escritor*. Rio de Janeiro, Record, 1981.
- ANDRADE, M. de - *Cartas de Trabalho: Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, M. de - *A Lição do Amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
- ANDRADE, M. de - *Correspondente Contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925-1944*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- ANDRADE, M. de - *Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

2. OBRAS SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

- ALMEIDA, Maria Zélia Galvão de - *Escrevendo a Mário de Andrade*. *O Estado de São Paulo*, Cultura n° 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- ALMEIDA, Teresa de - *Rascunhos, rabiscos e obras-primas*. *O Estado de São Paulo*, Cultura, n° 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- ALVARENGA, Oneyda - *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro, José Olympio; São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ALVES, Henrique L. - *Mário de Andrade*. 2. ed. São Paulo, Ibrasa; Brasília, INL, Fundação Pró-Memória, 1983.
- ANTELO, Raul - *Do desvairismo à literatura de circunstância*. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, n° 133, ano III, São Paulo, 20/05/1979.
- AMARAL, Aracy A. - *Tarsila - sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- BATISTA, Marta Rossetti *et alii* - *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- BERRETINI, Célia - *Mário de Andrade, leitor de Apollinaire*. *O Estado de São Paulo*, Cultura, n° 69, ano II, São Paulo, 04/10/1981.
- BERTAGNA, Vera Lúcia G. - *Recortando a memória*. *O Estado de São Paulo*, Cultura, n° 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- BOPP, Raul - *Da Semana de Arte Moderna (1922) ao Movimento Antropofágico (1928)* *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12/12/1964.
- BRANCO, Carlos Heitor Castello - *Macunaíma e a virgem grandota*. São Paulo, Quatro Artes Editora, 1970.

- BRANCO, Frederico - A lição do amigo. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 158, ano IV, São Paulo, 19/06/1983.
- BRITO, Mário da Silva - *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana da Arte Moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- CAMPOS, Haroldo de - *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- CASTELLO, José Aderaldo - A Literatura Brasileira do Romantismo ao Modernismo - I. *O Estado de São Paulo*, Suplemento do Centenário, nº 25, São Paulo, 21/06/1975.
- CASTELLO, José Aderaldo - A Literatura Brasileira do Romantismo ao Modernismo - II. *O Estado de São Paulo*, Suplemento do Centenário, nº 26, São Paulo, 28/06/1975.
- CHAMIE, Mário - *Intertexto*. São Paulo. Edição Práxis, 1970.
- COLI JR., Jorge Sidnei - Mário de Andrade: introdução ao pensamento musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 12. São Paulo, IEB, 1972.
- DANTAS, Pedro - Uma presença ainda marcante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/02/1975.
- DASSIN, Joan - *Política e Poesia em Mário de Andrade*. Trad. Antônio Dimas. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- DUARTE, Paulo - *Mário de Andrade por Ele Mesmo*. São Paulo, Edart, 1971.
- FAERMAN, Marcos - Sua vida, sua alma. Ali na USP. *O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde*, São Paulo, 08/10/1983.
- FERES, Nites Therezinha - *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo, I.E.B., USP, 1969.
- GREMBECKI, Maria Helena - *Mário de Andrade e "L'Esprit Nouveau"*. São Paulo, I.E.B., USP, 1969.
- KNOLL, Victor - *Paciente Arlequinada: uma leitura de obra poética de Mário de Andrade*. São Paulo, Hucitec: Secretaria de Estado de Cultura, 1983.
- KOSSOVITCH, Leon - As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método. In: *DISCURSO* nº 1, São Paulo, Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, 1970.
- LAFETÁ, J. L. - *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa - *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Medeiros - O descobridor de um continente desconhecido. Entrevista com Alceu Amoroso Lima. *Opinião*, Rio de Janeiro, 07/03/1975.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - Cartas de Mário de Andrade. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 158, ano IV, São Paulo, 19/06/1983.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - Cartas: Mário de Andrade - Oneyda Alvarenga. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 172, ano IV, São Paulo, 25/09/1983.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, Hucitec, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - Mário de Andrade. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - Travessia de uma edição crítica. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultural, nº 121, ano III, São Paulo, 25/02/1979.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona - Um projeto de Mário de Andrade. *Arte em Revista*, 2(3), 1980.

- MARTINS, Luís - Necessidade de ser Professor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/02/1975.
- MICELI, Sérgio - *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo, Difel, 1979.
- MONEGAL, Emir R. - *Mário de Andrade / Borges - Um diálogo dos Anos 20*. Trad. de M. Augusta da Costa Vieira Helene. São Paulo, Perspectiva (Elos), 1978.
- MORAES, J. Jota - Mário de Andrade. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21/08/1976.
- MORAES, Rubens Borba de - *Lembrança de Mário de Andrade - 7 Cartas*. São Paulo, Metal Leve, 1979.
- MUTRAN, Munira H. - Ulisses: uma leitura de Mário de Andrade. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 86, ano II, São Paulo, 03/01/1982.
- NUNES, Benedito - Cultura e ficção. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, nº 895, ano XVIII, São Paulo, 22/09/1974.
- OLIVEIRA, Adones de - No mês de Mário, lembranças de sua irmã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05/10/1975.
- PACHECO, João - *Poesia e Prosa de Mário de Andrade*. São Paulo, Martins, 1970.
- PACHECO, João - Sementes que não germinaram. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, nº 895, ano XVIII, São Paulo, 22/09/1974.
- PAULILLO, Maria C. R. de - O claro riso dos modernos. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- PROENÇA, Cavalcanti - *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- RIBEIRO, Leo Gilson - Mário, o campo aberto e nevoento do debate. *O Estado de São Paulo*, *Jornal da Tarde*, São Paulo 08/10/1983.
- ROSENFELD, Anatol - *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- SCHNAIDERMAN, Boris - Macunaíma: um diálogo entre surdos. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, nº 900, ano XIX, São Paulo, 27/10/1974.
- SCHWARZ, Roberto - *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- SIMÕES, Neusa Quirino - Conversando sobre 'Festa'. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* nº 19, São Paulo, IEB, 1977.
- SOUZA, Gilda de Mello e - *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Gilda de Mello e - O exílio da preguiça elevada. *Revista BANAS*, 1975.
- SOUZA, Gilda de Mello e - *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça - *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 3. ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1976.
- TONI, Flávia Camargo - A coleção de partituras. *O Estado de São Paulo*, Cultura, nº 122, ano II, São Paulo, 10/10/1982.
- VÁRIOS AUTORES - *Revista do Arquivo Municipal*, nº CVI, número dedicado a Mário de Andrade, São Paulo, 1946.
- VASCONCELOS, Gilberto - Evocando Mário de Andrade. *Movimento*, São Paulo, 17/11/1975.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ARISTÓTELES - *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.
- AZEVEDO, Álvares de - *Álvares de Azevedo: poesia*. Ed. Maria José da Trindade Negrão. 5. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1977.
- BAKHTIN, M. - *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BANDEIRA, Manuel - *Itinerário de Passárgada*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.
- BARBOSA, João Alexandre - *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo, LTC/EDUSP, 1978.
- BARTHES, Roland - *AULA*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland - *Critiqué et Verité*. Paris, Seuil, 1966.
- BARTHES, Roland - *Essais Critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland - *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland - *La chambre claire*. Paris, Editions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland - *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- BARTHES, Roland - *Le grain de la voix: Entretiens - 1962-1980*. Paris, Seuil, 1981.
- BARTHES, Roland - *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland - *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*. Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland - *Mythologies*. Paris, Seuil (Points), 1970.
- BARTHES, Roland et alii - *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland - *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971.
- BARTHES, Roland - *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- BENJAMIN, Walter - *Poésie et Révolution*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris, Denoël, 1971.
- BENVENISTE, Émile - *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- BERENSON, Bernard - *Estética e História*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BLANCHOT, Maurice - *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- BOSI, Alfredo - *Araripe Junior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo, LTC/EDUSP, 1978.
- BOSI, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1975.
- BRÉHIER, Louis - *Les Institutions de l'Empire Byzantin*. 2. ed. Paris, Albin Michel, 1970.
- BURNIER/RAMBAUD - *Le Roland-Barthes sans peine*. Paris, Balland, 1978.
- CANDIDO, Antônio et alii - *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antônio - *Literatura e Sociedade*. 2. ed. São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1967.
- CÂNDIDO, Antonio - O portador. In: NIETZSCHE, F. - *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Org. Gérard Lebrun. São Paulo, Abril, 1974.

- CANDIDO, Antonio - *Silvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos/Edit. Universidade de São Paulo, 1978.
- CANDIDO, Antonio - *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- CASCUDO, Luis da Câmara - *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.
- COHEN, Jean *et alii* - *Pesquisas de Retórica*. Trad. de L. P. M. Iruzun. Petrópolis, Vozes, 1975. (Novas Perspectivas em Comunicação, 10).
- COHEN, Jean - *Structure du Langage Poétique*. Paris, Flammarion, 1966. (Nouvelle Bibliothèque Scientifique).
- CURTIUS, Ernest Robert - *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. 2. ed. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DELEUZE, Gilles - *Différence et Répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968. (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine).
- DELEUZE, Gilles - *Logique du Sens*. Paris, Minuit, 1969 (Collection "Critique").
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix - *L'Anti-Oedipe*. Paris, Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix - *Kafka - Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975.
- DERRIDA, Jacques - *De la Grammatologie*. Paris, Minuit, 1967 (Collection "Critique").
- DERRIDA, Jacques - *La dissémination*. Paris, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques - *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- D'ONOFRIO, Salvatore - *Poema e Narrativa: Estruturas*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
- DUBOIS, J. *et alii* - *Retórica Geral*. Trad. C. F. Moisés *et alii* - São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- DUBOIS, Jean *et alii* - *Dictionnaire de Linguistique*. Paris, Larousse, 1973.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan - *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.
- FONTANIER, Pierre - *Les Figures du Discours*. Paris, Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, Michel - *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences Humaines).
- FREGE, Gottlob - *Lógica e Filosofia da Linguagem*. Trad. Paulo Alcoforado. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- FREUD, Sigmund - *Essais de Psychanalyse*. Trad. de S. Jankélévitch. Paris, Payot, 1970.
- FREUD, Sigmund - *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Trad. B. Reverchon-Jouve. Paris, Gallimard, 1962.
- FRYE, Northrop - *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GARELLI, Jacques - *La gravitation poétique*. Paris, Mercure de France, 1966.
- GREIMAS, A. J. - *Du Sens*. Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. - *Sémantique Structurale*. Paris, Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. - *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo, Cultrix, 1979.

- HEGEL, G. W. F. - *La Phénoménologie de l'Esprit*. Trad. Jean Hyppolite. Paris, Aubier-Montaigne, 1939. 2 vol.
- IRIGARAY, Luce - Communication linguistique et communication spéculaire. *Cahiers pour l'analyse*, nº 3, 3. ed., Paris, École Normale Supérieure, 1966.
- JAKOBSON, Roman - *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris, Minuit, 1963. (Collection Points).
- KRISTEVA, Julia - *Polylogue*. Paris, Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia - *Séméiotiké - Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia - Une poétique ruinée. In: *La Poétique de Dostoievski*. BAKHTINE, Mikhail. Trad. Isabelle Koltitcheff. Paris, Seuil, 1970.
- LABORIT, Henri - *Eloge de la fuite*. Paris, Gallimard, 1976.
- LAHUD, Michel - *A Propósito da Noção de Déixis*. São Paulo, Ática, 1979.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. - *Vocabulaire de La Psychanalyse*. Paris, P.U.F., 1971.
- LAUSBERG, Heinrich - *Elementos de Retórica Literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LYOTARD, Jean-François - *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1973.
- LYOTARD, Jean-François - *Discours, Figure*. Paris, Ed. Klincksieck, 1974. (Collection d'Esthétique, 7).
- LYOTARD, Jean-François - *Économie Libidinale*. Paris, Minuit, 1974.
- LYOTARD, Jean-François - *Imaginação e Paradoxo*. Trad. E. A. Kossovitch. *Discurso* nº 10, São Paulo, Livraria Ciências Humanas, 1979.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *La prose du monde*. Paris, Gallimard, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Résumés de cours*. Paris, Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice - *Sens et non-sens*. 5. ed. Paris, Nagel, 1966.
- MOUSSINAC, Léon - *Le Théâtre des origines à nos jours*. Paris, Le Livre Contemporain-Amiot-Dumont, 1957.
- NIETZSCHE, Friedrich - *Le crépuscule des idoles*. Trad. Henri Albert. Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- PAZ, Octavio - *El arco y la lira*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - La 'Revue d'Anthropophagie (1^{ere} et 2^e dentitions) et le modernisme brésilien. *La Quinzaine Littéraire*. Paris, 1^{er} - 15 juin 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - Promessas, encantos e amavios. *Folhetim* de 31/07/83, suplemento de *A Folha de São Paulo*.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - *Roland Barthes - O saber com sabor*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - *Texto, Crítica, Escrita*. São Paulo, Ática, 1978.
- PLATÃO, *Timée - Critias*. Trad. A. Rivaud. Paris, Les Belles Lettres, 1925.

- PONTALIS, J. B. - *Après Freud*. 2 ed. Paris, Gallimard, 1971.
- REICHLER, Claude - *La Diabolie*. Paris, Minuit, 1979.
- ROMANO, Roberto - *Conservadorismo Romântico, origem do totalitarismo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- SARTRE, Jean-Paul - *Les Mots*. Paris, Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul - *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1965.
- SAUSSURE, Ferdinand de - *Curso de Lingüística Geral*. Trad. Chelini, Paes e Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1971.
- SCHNAIDERMAN, Bóris, org. - *Semiótica Russa*. Trad. Aurora F. Bernardini, Bóris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- STAIGER, Emil - *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1969.
- STAROBINSKI, Jean - *Les Mots sous les Mots*. Paris, Gallimard, 1971.
- SUZUKI, D. T. - *Introdução ao Zen-Budismo*. Trad. de Murillo Nunes de Azevedo. São Paulo, Pensamento, s/d.
- TODOROV, Tzvetan - *As Estruturas Narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- TODOROV, Tzvetan - *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975. (Coleção Debates).
- TODOROV, Tzvetan *et alii* - *Linguagem e Motivação. Uma perspectiva semiológica*. Org. e Trad. de Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alii* - Porto Alegre, Globo, 1977. (Coleção literatura: teoria e crítica).
- TODOROV, Tzvetan - *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- TODOROV, Tzvetan, trad. et org. - *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan - *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977. (Collection Poétique).
- TORRES, Rubens Rodrigues Filho - Tradução inédita da 'Visão de Dionísio'. *Folhetim de 08/08/1982, suplemento de A Folha de São Paulo*.
- TYNIÁNOV, Iúri - *Le vers lui-même*. Trad. Durin *et alii* - Paris, 10/18, 1977.
- VICINELLI, Augusto - *Maestri e Poeti della Letteratura Italiana*. 10. ed. Verona, Mondadori, 1953. 2 vol.
- WORRINGER, Wilhelm - *Abstracción y Naturaleza*. Trad. espanhola de Mariana Frenk. 2. ed. - México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- WORRINGER, Wilhelm - *L'Art Gothique*. Trad. de D. Decourdemanche. Paris, Gallimard, 1967.

NÚMEROS ESPECIAIS DE REVISTA

- *Communications* nº 4. Paris, Seuil, 1964.
- *Communications* nº 8. Paris, Seuil, 1966.
- *Communications* nº 11. Paris, Seuil, 1968.
- *Tel Quel* nº 47. Paris, Seuil, 1971.