

O POEMA "TU" COMO IMAGEM: TEMPOS HETEROGÊNEOS EM MÁRIO DE ANDRADE

THE POEM "TU" AS AN IMAGE: HETEROGENEOUS PERIODS IN MÁRIO DE ANDRADE

Selomar Claudio Borges (UFSC)

RESUMO: Pretendemos, neste artigo, lançar um olhar crítico ao poema "Tu", de Mário de Andrade, parte importante do livro *Paulicéia desvairada*, texto chave para entendermos o início do denominado modernismo brasileiro. Em especial, desejamos abrir o poema à percepção do conceito de Didi-Huberman de anacronismo, bem como do de in-fância de Agamben, percebendo, portanto, tempos heterogêneos na literatura daquele Mário de Andrade em sua fase inicial de publicação.

PALAVRAS-CHAVE: Anacronismo. Experiência moderna. Modernismo brasileiro.

ABSTRACT: In this article we intend to cast a critical eye on the poem "Tu", by Mário de Andrade, which is an important part of the book *Paulicéia desvairada* and a key text in order to understand the beginning of what is known as Brazilian modernism. In particular, we hope to open the poem up to the conceptual perception of anachronism by Didi-Huberman, as well as the concept of in-fancy by Agamben, thus perceiving heterogeneous periods of time in the literature of Mário de Andrade during his initial phase of publication.

KEYWORDS: Anachronism. Modern experience. Brazilian Modernism.

O trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde!
(Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*)

INTRODUÇÃO

Precedendo, quase como um prólogo, o alvoroço da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, vinha à luz *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade (1986a). Muito se há dito acerca deste texto, desde sua óbvia paulistanidade até de ser talvez aquele que melhor traduziu o então momento histórico das letras paulistanas, paulistas e brasileiras. Ruptura, novo, máquina, futuro, sincrônico. Não há como negar sua

contribuição às discussões literárias que correram após aquele ano, divisor de águas da forma de encarar o fazer literário no país, seja nas suas concepções estéticas, seja no papel mesmo do escritor-intelectual. No entanto, o mesmo texto, contrariando os que veem exageradamente o seu sabor localista e inserido dentro de um tempo homogêneo, conversa com espírito amplo sobre a estética moderna e modernista, em um tempo que são tempos. Oferece-nos, portanto, farto material para reflexões contemporâneas, dialogando com pensadores que tendem à contemporaneidade, esta vista aqui como entrelaçamento de discursos no tempo agora – “O tempo presente é um ‘agora’ das obras nos efeitos que produz nos tempos do ‘agora’ de outras obras, [...] o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primordial” (Scramim 2007: 13).

Neste artigo, em especial, debruçamo-nos sobre o poema *Tu*, que faz parte do livro de poemas antes citado, usando-o como modelo às nossas intenções de abrir o texto de Mário de Andrade para fora de um tempo determinado, longe de reduzi-lo à sua eucronia ou possível extemporaneidade, mas passível de disfarçar-se por meio de máscaras em sua poética.

ANACRONISMO FECUNDO

Morrente chama esgalga,
Mais morta inda no espírito!
[...]

Assim começa o poema, e dá o tom que apreendemos de uma imagem (ou imagens) que se insere num tempo, sendo que este recorre a tempos. Didi-Huberman (2008) trabalha a tese de *tempos heterogêneos, anacrônicos uns em relação aos outros*. No estudo histórico da obra de arte, expõe o pensador, o anacronismo, ainda que muitas vezes visto com desconfiança por historiadores, não é uma fatalidade nem desnecessário ao discurso crítico, ao contrário, já que de alguma maneira o interior de tudo está saturado por ele. Diz ainda: “Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.” (Didi-Huberman 2008: 32).

O poema como imagem, como imagens. Movimento aos olhos do observador, poesia para ver. Também para escutar, mas talvez não no desejo de seu criador. O quadro plasmado por Mário de Andrade quer-se como imagens em movimento, pelo menos assim deseja o seu tema de cidade moderna. É constante, no entanto, que diversos quadros estáticos se alternem, como imagem-cinema, que olhos inquietos verão, ou ouvidos mais ou menos apurados buscarão a anunciada polifonia. Como aquela madalena de Proust, os planos desejam desencadear sentidos outros. Possivelmente *Tu* não consegue tantos. As possíveis reminiscências do eu lírico do poema desencadeiam sim sons de buzinas, cheiros de fumaça, e se vê o atrevimento ainda provinciano, ainda pudico da mulher-cidade ou cidade-mulher multifacetada. Se a intenção do autor – ainda que nos perguntemos: que autor?, que intenção?, e pensemos alto: visualizamos e ansiamos o texto – é a da busca da novidade, do presente-máquina e do futuro literário visionário, está acorde com as leituras feitas; mas se ainda intenta fugir do antigo, não o consegue – e parece não o querer. Não só faz uso de palavras extremadamente cultas para o que se propõe, e por isso se nota um tom de fina ironia ao

usá-las, mas, sobretudo, no interior mesmo do poema há um forte apelo do atravessamento do novo pelo antigo, e do antigo pelo novo.

[...]

E de longe em longe uma chávena da treva bem forte!

Talvez a imagem que nos chega por meio deste verso seja a de uma xícara de café, bebida tradicional da São Paulo de sempre, no entanto, atentemos para o que pode estar oculto na imagem, qual seja a temática da morte e da decadência, relacionando-a com a "morrente chama" e com a figura "mais morta [...] no espírito". Nisso percebemos que se tem invocado tempos passados, desde a luta entre luz e trevas, passando pela expressão de decadência humana ou de certo pessimismo, ou melhor, de uma agonia no ato de viver, de uma plenitude crepuscular, contaminações que voltarão não só na poesia de Mário de Andrade, mas também na literatura em geral do século XX. Concluimos, portanto, que não há uma ruptura radical com o passado, senão uma coincidência de tempos. Susana Scramim dialogando com Walter Benjamin escreve:

Sem possibilidade de transcendência e marcada pela negatividade a história se vê compreendida num tempo que nunca deixa de ser presente, [...] a história estaria marcada por um traço de finitude no qual a ideia de progresso e evolução inexistem, tudo muda no processo de "vir-a-ser" e "declinar-se", porém nada evoluciona ou aumenta infinitamente e tampouco progride. O passado advém em cada momento do presente em que ele é reconhecido (Scramim 2007: 23).

Desta forma, não pensamos aqui na poética de Mário de Andrade meramente como força que divide a eucronia de seu tempo com os de sua geração. Tampouco como herança evolutiva de um passado, pois assim simplesmente seguiríamos reproduzindo a tendência em ver o tempo como uma linha de sucessão de eventos, sob aspectos meramente cronológicos. Justamente o que tentamos esboçar é a capacidade, apropriando-nos dos conceitos já vistos em Didi-Huberman e Scramim, de que a arte tem de recriar-se, convergindo nela tempos múltiplos.

Contrariando a perspectiva historicista tradicional, portanto, Didi-Huberman trabalha sobre uma temporalidade anacrônica e heterogênea, em que o presente se formula cingido pelo passado, e a arte em suas diversas manifestações é esse resultado, um "objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogêneos que forman anacronismos*" (Didi-Huberman 2008: 39).

Impulsiona-nos ao que nos propomos argumentar aqui, que é a abertura do texto de Mário a uma leitura conjunta a tempo plural, o que conceitua Scramim quando usa a denominação "literatura do presente". Vejamos:

Nesse sentido, o que estou propondo é pensar estas poéticas inseridas em algo que denomino de poesia do presente, isto é, uma poesia que não se preocupa com a atualização e homologação do arquivo ou mesmo do passado, uma vez que compreende o presente como um aqui e agora. Esse presente não é um tempo eterno, não é um presente que se pauta por uma compreensão sincrônica do tempo, mas sim como confluência de tempos [...] (Scramim 2007: 55).

Estação Literária

Por isso podemos pensar que já nesta fase inicial – e afinal é o primeiro livro de poemas publicados em que Mário de Andrade não usa um pseudônimo – a sua poesia, com respeito a esses enunciados, tem sua construção acorde com uma “confluência de tempos”, sem que sua poesia necessite reportar-se ao passado de forma explícita, como o fizera o parnasianismo, pois que sua preocupação não é tematizar lugares exóticos ou tempos idílicos, mas sim que os tempos e lugares estejam diluídos no interior do todo, conectando-se no todo do texto.

Muitos exemplos de tempos anacrônicos encontramos no poema *Tu*, mas nos intriga como se daria essa relação na *maquímica* do texto, como seria o processo de criação tendo em conta o tempo presente, passado e futuro. Teria o escritor consciência desse entrelaçamento de tempos em sua poesia? E a sua relação com o passado? Sabemos que, posteriormente, em uma série de artigos denominados *Mestres do passado*¹, não exatamente reverenciaria o passado poético tão próximo. Além do mais, que consequências visualizamos no fato de ter sido chamado por Oswald de Andrade o seu “poeta futurista”?

FUTURISTA NÃO, POETA

Segundo Brito (1978), Oswald de Andrade foi o “primeiro importador do futurismo”, quando entrada a segunda década do século XX. A possível influência dos postulados de Marinetti em Oswald de Andrade, daquela literatura que propunha “o culto às palavras em liberdade”, bem como a maquinização como elemento estético e temático, parece ter autorizado a este último, com possível soberbia, que talvez não quisesse ocultar, a incluir os demais do *grupo* modernista numa espécie de união proselitista. A conseqüente idealização da concepção do *novo* por Oswald de Andrade pode ter ajudado também a isso. Como sabemos, Mário de Andrade não gostou nada de ser incluído naquele outro grupo: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou” (Andrade, M. 1986b). E em sua *Escrava que não é Isaura* a descrença em escolas: “Digo sempre: ‘Sou a minha verdade’. E tenho razão” (Andrade, M. 1960: 201). No entanto, voltando ao artigo de 1921 de Oswald de Andrade, lê-se:

Conhecem, [...]; o meu poeta futurista? [...] Graças a Deus! Podemos dizer que não só a França tem os seus Paul Fort, os seus Claudel, os seus Vildrac, e a Itália rejuvenescida o seu miraculoso Govoni. [...] Bendito esse *futurismo paulista*, que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na luta brutal, na luta americana, bandeirantemente! (Andrade, O. 1992: 23-5, grifo nosso).

A modernidade vinha sendo um termo difuso, com o modernismo não é diferente. Quanto ao primeiro, Raúl Antelo infere:

¹ Publicados em 1921 no Jornal do Comércio (edição de São Paulo) e reproduzidos por Mário da Silva Brito em *História do Modernismo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 254-309.

Partimos da certeza de que a modernidade não é bem um conceito, mas uma categoria narrativa, vale dizer que não é possível, falar, a rigor, de uma *teoria* da modernidade, mas devemos lidar, constantemente com diversos *relatos* de modernidade, relatos que não estão livres de todos os percalços característicos da narrativização. Com efeito, todo relato empresta aos fatos, reais ou imaginários com que lida, o brilho de um sentido que eles, na verdade, não possuem espontaneamente, vale dizer que, esses relatos de modernidade, saiba-se ou não, praticam uma moral da forma, ao atribuir a seu objeto de análise uma coerência, uma completude e um acabamento que somente poder ser imaginários, já que tais atributos não se encontram, de maneira imediata, na experiência histórica concreta (Antelo 2006: 82).

Já o chamado modernismo brasileiro extrapola essa narrativização, pois com características e manifestações semelhantes às vanguardas européias tendia a confundir-se com tendências mais marcadas, como foi com o futurismo.

Ainda sobre o modernismo brasileiro, ou quem sabe seríamos mais exatos se o denominássemos paulista ou, ainda, paulistano – pois recordemos que em Porto Alegre, por exemplo, havia uma cena literária efervescente, ainda que mais notória a partir dos anos 1930, em que os poetas estavam atualizados das novidades européias e de suas consequências nos países do Rio da Prata, já que mantinham, como que por uma herança história, ligação estreita com estes últimos –, vinha por meio de alguns intelectuais reunidos pelo espírito inquieto e inquietador dispondo-se a ser o veículo de ruptura com o passado – o que aceitamos em parte, se entendermos o termo pelo que tem de senso comum –, e também pelo chamamento a uma poesia com imagens urbanas, manifestação de uma mecanização do cotidiano, da maquinização do pensar e do sentir. O próprio Mário de Andrade (apud Brito 1978) terá em conta que houve um primeiro momento de “pré-consciência”, para “em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo”. No entanto, a consciência de um *agora* atravessado por tempos heterogêneos opõe o poeta Mário de Andrade, muito distante daquele Mário Sobral que se nutria muito do passado sem definir o seu presente, às alusões das engrenagens futuristas inferidas por Oswald de Andrade à sua poética (a de Mário de Andrade). Se não, lembremos um pouco mais do artigo do primeiro:

E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva pensa outras idéias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros. Não para o chamado aflito dos velhos sineiros celebrantes de cultos vencidos (Andrade, O. 1992: 23).

Se este texto insere a poesia de Mário de Andrade como modificadora dos padrões, o que é notório, coloca-a também como antena que capta o redor e visiona o que virá, sem dar-se conta, não obstante, como o autor de *Paulicéia desvairada* o faz, de que há nessa novíssima poesia rastros da poesia dos velhos sineiros.

Não há dúvidas de que o poema canta a cidade de São Paulo que já nessa época é a cidade das muitas caras e muitas gentes, que tem toda uma promessa no progresso,

na indústria, no cotidiano. Mas é a mesma cidade louca e moderna que detém em seu interior o provinciano e o arcaico. Vejamos a segunda estrofe do poema:

Mulher mais longa
Que os pasmos alucinados
Das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
Toda insultos nos olhos,
Toda convite nessa boca louca de rubores!

A mulher-cidade é também feita da lama da várzea, daquele passado impuro que se mescla à pretensa pureza asfáltica da modernidade. Fascinação e temor por ser “toda insultos nos olhos”, olhos da mecanicidade, da falta de romantismo, da queda da experiência pela atribulação cotidiana: “[...] sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (Agamben 2005: 21). E é nessa crise da experiência que, segundo Agamben, a poesia moderna encontra sua situação própria. O que vale dizer que o eu lírico de *Tu* canta essa maquinização do homem moderno, absorto em uma visão individualista do caos da cidade.

Junto a essas imagens a da prostituta, que é “toda convite”, misto de submissão e poder. Imagem que remete a tempos outros e não exatamente a um presente moderno ou modernista.

O mesmo Mário de Andrade se insinuaria na direção da convergência temporal presente em sua poética:

Mas que não se perca o assunto: a inspiração surge provocada por um crepúsculo como por uma chaminé matarazziana, pelo corpo divino de uma Nize, como pelo divino corpo de uma Cadillac. Todos os assuntos são *vitais*. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas [...] (Andrade, M. 1960: 208-209).

Encontramos em sua poesia não a ruptura com o presente, senão o próprio presente, pois a tecitura e a urdidura dos textos modernistas nos explicitam essa possibilidade, já que não se pode ainda pensar em termos de movimentos literários ou poetas que se juntam para obrar num tempo homogêneo e com temáticas originais.

Mário de Andrade não se opunha ao antigo, por vezes sim aos antigos. Comentando sobre um poema de Maiaskowski, *Apaga o antigo do teu coração!*, escreve:

Eu por mim não estou de acordo com aquele salto para o futuro. Vejo Lineu a rir da linda ignorância do poeta. Também não me convenço de que se deva apagar o antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dêle e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia. (Andrade, M. 1960: 222-223).

Ainda, prosseguiria:

Mas os poetas modernistas não *se impuseram* esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. [...] o que cantam é a época em que vivem. E é por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos (Andrade, M. 1960: 224).

Não diremos que o que fizeram os poetas modernistas, e o próprio Mário de Andrade, tenha sido seguir os poetas antigos, mas sim reavaliar discursos, dialogar com os mestres, próprio de todo processo de criação renovadora. Diálogo num processo diacrônico com esses próprios escritores de outros tempos, o que Scramim (2007) avalia como sendo um compartilhamento de noções comuns ao fazer literário, mais ainda pelo desejo de arte.

Com todas essas noções do fazer literário, oriundas de leituras coletivistas e, seguramente, por sua reflexão individual, esta também ligada à força da sua terra, presente e passada e, ainda, visualizando aspectos políticos contrários ao seu modo de pensar, é que Mário de Andrade rechaçou a denominação de poeta futurista para si. Sobre Marinetti, tinha na ponta do lápis opinião:

Marinetti aliás descobriu o que sempre existira [a palavra em liberdade] e errou profundamente tomando por um fim o que era apenas um meio passageiro de expressão. Seus trechos de palavras em liberdade são intoleráveis de hermeticismo, de falsidade e monotonia. [...] teorias militaristas nascidas no orgulho infecundo das torres de marfim (Andrade, M. 1960: 239-240).

O poeta e crítico não só critica o futurismo, do mesmo modo, como é óbvio, o parnasianismo, principal alvo dos modernistas paulistanos. Contudo, irá perceber características desses movimentos no próprio modernismo brasileiro, por isso criticando-o também. Busca a arte que se cria sobre forte comoção, rechaça o intelectualismo e o abuso da forma.

Mário de Andrade, quando comenta os poemas de Pau-Brasil de Oswald, afirma com energia que aqueles poemas sofrem de um terrível mal: o de objetivar somente o efeito do poema e não o de produzir o lirismo. Para Mário de Andrade o lirismo era uma produção de um afeto, o que ele chama de 'comoção', dentro do poema, esse afeto tinha como causa a tensão produzida no jogo com a linguagem e não com a preocupação com a forma que ele achava excessiva em Pau-Brasil (Scramim 2007: 85-6).

Percebemos em seus primeiros poemas ares de romantismo, porém muito modificado, já que Mário de Andrade nunca pensou numa arte individualizada e sem função comunicativa. Talvez melhor, não romantismo, mas sim um intenso lirismo que a ele tanto apela. Na criação do livro de poemas que contém o que agora nos detemos o autor nos conta que após abalos familiares – motivados pela aquisição de *um Brecheret* – a onda de criação poética se dá de repente e se transforma em letra. Deixa as comoções e o lirismo presentes em si aflorarem como em uma sessão psicanalítica, para só depois pôr ordem ao material linguístico, conta:

Não sei o que me deu. Fui até a escrivainha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, "Paulicéia Desvairada". O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. [...] Depois eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, mesmo na composição dos meus poemas mais "dirigidos". [...] Escolhido um tema, por meio das excitações psíquicas e fisiológicas sabidas, preparar e esperar a chegada do estado de poesia. Si este chega (quantas vezes nunca chegou...), escrever sem coação de espécie alguma tudo o que me chega até a mão – a "sinceridade" do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a "sinceridade" da obra-de-arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que o indivíduo (Andrade, M. 1974: 234).

Este arroubo criativo, podendo ser entendido como máxima subjetividade, é para nós o seu balbuciar da e na linguagem. Agamben (2005), como já referimos, retoma o tema benjaminiano da destruição da experiência (Benjamin 1985), e essa discussão está transpassada de forma permanente por outra questão: a da linguagem. Exemplificamos:

[...] a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência "muda" [refere-se a uma experiência pura como acreditava Husserl], é, portanto, já sempre "palavra". Uma experiência originária, portanto, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que, no homem, está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência "muda" no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite (Agamben 2005: 58).

Pensamos estar a literatura da fase inicial de Mário de Andrade relacionada a este conceito de *in-fância* proposto por Agamben, já que se quer o mais subjetiva possível, dentro das forças criadoras geradas da comoção, absorvas no seu *desvairismo* e *primitivismo*. Segue Agamben:

[...] o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experimentar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância institui para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra (Agamben 2005: 65).

O Mário de Andrade que estamos interessados aqui é o que se faz linguagem, o que é palavra. O eu lírico do poema analisado por sua vez se faz outro no tu; porém claro sempre dentro do mundo linguístico.

[...]
Pura neblina da manhã!

[...]

Assim cantaria este eu ao tu cidade-mulher, mãe-fetichê da vida, com a inocência daquele que tem memória naturalmente expropriada da experiência, em busca do novo no original e cíclico da vida, como em uma projeção do eu naquele tu maternal,

[...]

Mulher que és minha madrastra e minha mãe!

[...]

fonte do primeiro desejo corporal.

Por fim, outro contexto importante em que está inserida a obra que estamos pousando os olhos é o referente à sua inserção em uma pretensa poesia anti-burguesa, invocando para si o antigo regime, porém diferenciado. O objeto de desejos do eu lírico, este também disfarçado ou mascarado, aspectos que podemos em outro momento explorar, é visualizado com "Espírito de fidalga" e "Meio fidalga", não totalmente, já que também é "meio barregã". O escritor de carne e osso escreveria:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito. Bem natural, pois, que a alta e a pequena burguesia o temessem (Andrade, M. 1974: 236).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Derrida (1967), a escrita se constitui numa proteção contra si mesmo, já que ao deixar-se escrever o sujeito se expõe, se deixa ameaçar pelo mesmo ato de escrever. Assim que se discutimos os rastros autobiográficos dispostos no poema *Tu* e em *Paulicéia desvairada* gostaríamos de analisá-los sob a perspectiva da biografia intelectual, mais texto menos carne, já que é o que temos a vista: signos carregados de significados múltiplos, vozes gritadas, silenciadas e discordantes, tempos que se entrelaçam, contaminados por um agora que dialoga textos e tempos, sob o olhar de um eu que se oculta detrás de uma máscara. E esse eu existe? Melhor é tê-lo como a imagem de um querer ser, de um querer fazer, de um querer e ser letra, e só assim de uma plenitude: poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Mário de. A Escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986a.

_____. Prefácio interessantíssimo. In: _____. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986b.

ANDRADE, Oswald de. Meu poeta futurista. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992. p. 22-25.

ANTELO, Raúl (Org.). Visão e Pensamento. Poesia da Voz. In: _____. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

Artigo recebido em 8 de julho de 2011 e aprovado em 17 de agosto de 2011.