

ENTREVISTAS COM MULHERES DE ESCRITORES BRASILEIROS

histórias silenciosas da criação

Cida Golin
Universidade de Caxias do Sul

RESUMO

Este ensaio é baseado na análise de 14 entrevistas jornalísticas e biográficas, realizadas com mulheres de escritores que despontaram na primeira metade do século XX. A investigação reflete a entrevista como uma produção de confissões, carregando um tipo de experiência mnêmica. Os depoimentos fornecem um panorama do processo criativo inserido no ambiente da intimidade da casa, alicerce profundo da interioridade do homem burguês, revelando a possibilidade de construção de uma história privada da literatura, bem como de uma história cultural do gênero.

PALAVRAS-CHAVE

literatura, memória, mulheres.

No amplo conjunto de formas retóricas para a representação da pessoa, a entrevista biográfica, que busca sintetizar uma história de vida, constitui-se numa possibilidade de organização do mundo disperso e caótico da existência. Nada na vida tem valor de começo narrativo: um parto pertence muito mais à trajetória materna do que à história consciente elaborada pelo sujeito do nascimento. A morte, por sua vez, é o fim narrado na palavra dos sobreviventes. Em razão do caráter evasivo da vida real, é preciso o auxílio da ficção para organizar uma espécie de retrospectiva, com um começo e um fim provisórios.¹ O texto organiza a existência do indivíduo histórico e produz, através do seu limite e da sua ambigüidade, o sujeito do discurso.

Nas sociedades de ideologias individualistas, a pessoa torna-se a medida de todas as coisas, um foco privilegiado de sentido. Sua memória adquire relevância social. A identidade do indivíduo é pautada pela sua experiência mnêmica em articulação com seu projeto de vida na sociedade, ou seja, pela capacidade de projetar no futuro uma biografia e uma trajetória.²

¹ RICOEUR. *O si-mesmo como um outro*, p. 193.

² VELHO. *Memória, identidade, projeto*, p. 121-124.

O século XX, no entanto, assinala o paradoxo do sujeito. O homem perde-se na sociedade de consumo e de massas, ao mesmo tempo em que experimenta soluções narcisistas como antídoto à sua dispersão existencial. A proliferação contemporânea de biografias, autobiografias, diários e testemunhos responde tanto à tentativa narcísica de reconstituir as frações de um sujeito disperso como de sublinhar tal condição. Essa prática pode estar relacionada à tecnologia da confissão que Michel Foucault descreve, em *História da sexualidade*, como um fenômeno típico dos últimos três séculos. Na busca da “verdade”, a sociedade se confessa:

A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de se confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar.³

Ser confessional, o homem da modernidade torna-se objeto de conhecimento para si mesmo e para os outros num percurso ambíguo entre a autocontemplação e a preservação de seu passado identitário. Discursos múltiplos são arquivados numa proliferação de sujeitos-objetos, sujeitos-documentos. Enredado em histórias, o homem amplia seu horizonte circunstancial nos textos lidos, elabora o mundo ao construir tramas. “Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas”, defende Ricoeur,⁴ legitimando as correntes das ciências humanas, no século XX, que buscam as palavras dos marginais, dos esquecidos ou dos silenciosos.

Dentro da perspectiva de escutar vozes ausentes, este estudo interdisciplinar partiu de um material inédito como objeto de investigação, analisando a contribuição de quatorze entrevistas biográficas realizadas com mulheres de escritores de brasileiros para a construção de uma história cultural e da história da literatura. As entrevistas jornalísticas estão reunidas nos livros *Confissões do amor e da arte* da jornalista Vera Regina Morganti e *Memórias de vida e criação* de Cida Golin.⁵ Trata-se de um dos tantos conjuntos de textos de uma sociedade (auto)biográfica, que valoriza a palavra do sujeito ao mesmo tempo em que o leva à experiência da fragmentação.

³ FOUCAULT. *História da sexualidade*, p. 59.

⁴ RICOEUR. *O si-mesmo como um outro*, p. 116.

⁵ Na seleção das fontes optou-se por mulheres de escritores que despontaram na primeira metade do século XX. São elas: Nydia Guimarães, viúva de Josué Guimarães; Zélia Suassuna, esposa de Ariano Suassuna; Frigga Moog, viúva de Vianna Moog (já falecida); Mafalda Verissimo, viúva de Erico Verissimo; Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho; Maria Lúcia Dourado, esposa de Autran Dourado; Adalgiza Machado (já falecida), esposa de Dyonelio Machado; Zaira Meneghello, viúva de Cyro Martins; Aracy de Carvalho, segunda esposa de Guimarães Rosa; Mary Tostes, viúva de Theodemiro Tostes; Ana Callado, viúva de Antônio Callado; Lygia Vellinho, viúva de Moisés Vellinho; Ivone Montello, esposa de Josué Montello; e Marília Escosteguy, viúva de Pedro Geraldo Escosteguy.

A história da literatura, ao longo do tempo, ampliou suas fontes de pesquisa. Do escritor como figura central dos estudos à imanência do texto ficcional, ela expandiu-se pelos vértices do sistema literário, pelos leitores, pelo material original que acompanha a produção de uma obra de arte. Esse estudo privilegia a visão de sujeitos paralelos ao circuito oficial da literatura, ligados a ele somente pela circunstância de serem companheiras de vida de escritores de relevância nacional. Trata-se de um objeto produzido pela prática jornalística que ilumina outras versões do fenômeno criativo: no percurso circular do espaço doméstico para o mundo exterior e vice-versa, uma trajetória cultural e literária pode ser contada através da casa como espaço feminino e sede da criação artística, nas práticas de formação cultural dos sujeitos entrevistados e em sua visão pessoal da história coletiva.

HISTÓRIAS COTIDIANAS DA LITERATURA

Toda a história literária é uma construção, organizando o pretérito de forma narrativa. Ela segue um propósito, age de maneira seletiva, normativa, respondendo às indagações de cada geração ao elaborar sua versão do passado. A história pública da literatura rege-se por homens públicos e obras publicadas. Trata-se da articulação de um conjunto de objetos no tempo, a seleção de um cânone, recortes textuais feitos a partir de noções como nacionalidade, períodos, fases, momentos, gerações, grupos, correntes, escolas, temas, influências. Essa narrativa persegue, também, a trajetória de instituições sociais (escola, governo) e os componentes do sistema como o mercado, editoras, mídias e recepção.

Nas narrativas biográficas dessas mulheres, o sistema literário aparece dessacralizado pelo viés cotidiano, pela rotina diária, feita de gestos prosaicos, repetitivos, fragmentados, de narrativas silenciosas. São histórias dos pequenos prazeres, dos detalhes, “das coisas deixadas de lado”.⁶ Nesse processo, as entrevistas focalizam a literatura sob a perspectiva do espaço privado.

Georges Duby, ao apresentar o programa de pesquisas da *História da vida privada*, define essa zona como propícia ao recolhimento, à familiaridade, ao relaxamento.⁷ Duby parte da oposição vigente no senso comum entre público (relativo à coletividade e à autoridade de seus magistrados) e privado (domínio individual, familiar). Ao rastrear a trajetória desses dois conceitos, o autor encontra uma equivalência semântica desde a Roma clássica até o pensamento oitocentista⁸. A noção de *privacy*, no entanto, forma-se ao longo do século XIX, sobretudo na sociedade anglo-saxã, dentro do processo de elaboração da cultura burguesa.⁹ Nesse período, em que o Estado moderno consolida-se como sinônimo de espaço público, a família se fecha no recinto particular. Michelle Perrot define o privado como o “local de nossas delícias e servidões, de nossos conflitos e sonhos; o centro, talvez provisório, de nossa vida, enfim reconhecido, visitado e legitimado. O privado: uma experiência do nosso tempo”.¹⁰ Em tal reduto reina o cotidiano, dimensão da

⁶ DEL PRIORI. História do cotidiano e da vida privada, p. 274.

⁷ DUBY. *História da vida privada*, p. 10, v. 1.

⁸ Cf. DUBY. *História da vida privada*, p. 20, v. 2.

⁹ DUBY. *História da vida privada*, p. 9, v. 2.

¹⁰ PERROT (Org.). Introdução, p. 9.

intimidade, da gestão da existência pessoal e coletiva, das formas de transmissão dos costumes e dos comportamentos.

O privado, que vem à tona através dos depoimentos analisados, é uma realidade, uma perspectiva, um espaço, uma condição, uma fronteira. Uma possível história privada da literatura poderia, então, expandir-se para além da obra final do escritor, buscando novos temas e novas imagens ao percorrer manifestações da intimidade literária: são objetos que não vêm à luz no texto final, os segredos da criação, a rotina da produção literária, os espaços criativos (o gabinete, a casa, a mesa), os inéditos, as práticas de leitura e recepção individuais, as cartas do autor, a opinião dos leitores. Os acervos literários tornam-se fontes privilegiadas desse percurso. Trata-se de uma história de múltiplas vozes, a do escritor e seus coadjuvantes – sua mulher, por exemplo –, investigando como a literatura, enquanto sistema simbólico, é vivida no cotidiano, no ambiente íntimo. No caso das mulheres investigadas, elas tomam a frente numa narrativa dispersa, quase desconhecida, revelando-se agentes fundamentais no processo de produção de uma obra artística, não apenas de um texto, mas da carreira de um escritor.

A ENTREVISTA COMO EXPERIÊNCIA MNÊMICA

Nas entrevistas biográficas, conduzidas e editadas a partir de técnicas jornalísticas, a apresentação de personalidades para o conhecimento do público é construída através de estratégias ficcionalizantes. São *entre-vistas*: visões possíveis produzidas num espaço limitado entre duas falas, dois interlocutores. A entrevista é uma construção artificial, um procedimento onde o entrevistado é co-autor da versão permitida da história pessoal.

Produto da inter-relação entre duas pessoas, a entrevista revela uma situação assimétrica: apenas um dos sujeitos é objeto do conhecimento; ao outro cabe o papel de indagar, pontuando com exclamações, interrogações ou comentários o discurso alheio. Técnicas sociológicas de coleta de histórias de vida buscam amenizar essa circunstância ao conduzir espécies de solilóquios, onde o indivíduo interrogado é convidado a restituir o passado a partir de seu ritmo e orientação, com intervenções mínimas do pesquisador.¹¹ É possível, no entanto, aproximar a forma discursiva da entrevista do ritual confessional descrito por Michel Foucault. Segundo o autor, esse processo “se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, conciliar”.¹² Edgar Morin, num comentário sobre os dotes de objetividade e participação subjetiva tão caros ao entrevistador, descreve seu papel como o de confessor leigo da vida moderna.¹³

O propósito de produzir uma entrevista biográfica não possui o caráter inquisitório do julgamento, ainda que sua prática aproxime-se da confissão, no sentido da curiosidade e da escuta. Ela fabricará, porém, um perfil artificial assim como a fotografia transforma o

¹¹ QUEIROZ. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*, p. 58.

¹² FOUCAULT. *História da sexualidade*, p. 61.

¹³ MORIN. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão, p. 123.

sujeito em objeto. Segundo Roland Barthes, em *A câmara clara*, “a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.¹⁴

Na condução de uma história de vida, o entrevistado e o entrevistador firmam um pacto biográfico que será transmitido, no momento da publicação, ao leitor. Segundo Philippe Lejeune, o pacto concretiza-se numa cumplicidade entre o autor e o leitor, na coincidência entre a atitude de comunicação e a leitura referencial.¹⁵ A entrevista elabora uma mensagem de dois protagonistas dirigida a um destinatário virtual. Ainda que existam ambigüidades e graus distintos de ilusão na narração de um sujeito sobre si mesmo, há um efeito de transparência nesse discurso comum, sem o distanciamento possibilitado pelo texto ficcional.¹⁶ Supõe-se um princípio de sinceridade que avaliza a veracidade das informações registradas e oculta a entrevista como um relato ficcionalizante através da criação de personagens e estratégias narrativas.

No processo de fabulação, as depoentes esboçam uma época e apresentam sujeitos históricos conforme seu ponto de vista interpretativo e sua capacidade de articulação narrativa. Os documentos guardam, na essência, uma experiência mnêmica. Reconstruem o tempo vivido a partir de um presente perpétuo confirmado na perspectiva do indivíduo que fala e nas perguntas sucessivas do jornalista. Não são poucos os alertas para o pesquisador desconfiar da memória. Ela é seletiva, vulnerável a emoções, censuras, preconceitos e projeções de quem lembra e da circunstância em que se exerce a reminiscência. No caso das coletâneas em foco, essa memória é de segunda via, trabalhada na formalidade da edição. Mesmo assim, a entrevista jornalística é um dos tantos objetos disponíveis no conjunto de registros confessionais. Como tal, ela oferece versões do vivido, um pretérito descrito na velocidade da narração fragmentada, onde as descrições são atos criadores. Como diz Henry-Pierre Jedy, as imagens do passado são ficções de conservação.¹⁷

UMA HISTÓRIA IMPRESSIONISTA

Os acontecimentos públicos fazem parte da textura da vida dos sujeitos. Eles não são apenas marcos cronológicos, mas aquilo que constrói as trajetórias existenciais, tanto privadas como coletivas. Para Eric Hobsbawn, todo ser humano é historiador de sua vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela.¹⁸ A coleta de histórias de vida, na opinião de Franco Ferrarotti, contribuiu para um novo ângulo investigativo: a história passou da ênfase na ação externa das figuras coletivas às narrativas locais dos sujeitos anônimos e sedentários. O teórico italiano lembra que Nietzsche teve a intuição desse veio, desejando que a história dos homens encontrasse seu sentido não nos pensamentos ou eventos universais, mas nos temas comuns, ordinários, na melodia cotidiana capaz de suscitar significados “profundos” e “belos”.¹⁹

¹⁴ BARTHES. *A câmara clara*, p. 25.

¹⁵ LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 421-422.

¹⁶ LEJEUNE. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, p. 129; 205-206.

¹⁷ JEDY. *Memórias do social*, p. 121.

¹⁸ HOBBSAWN. *Era dos extremos: o breve século XX / 1914-1991*, p. 18.

¹⁹ FERRAROTTI. *Histoire et histoires de vie; la méthode biographique dans les sciences sociales*, p. 32-4.

Sob a redoma da casa, cuja estabilidade impõe a imagem apaziguante da continuidade da pessoa e do grupo, as falas dessas mulheres espelham referências macro-históricas dos últimos cem anos no Brasil. A gripe espanhola nos anos 20, a Revolução de 30, o movimento paulista de 32, a insurreição comunista de 35, o Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, o populismo de Perón e Getúlio Vargas, a era desenvolvimentista de JK são retomados a partir de uma perspectiva pessoal de observação, transformando-se em estímulos para eventuais descrições paralelas dos espaços urbanos, descortinando paisagens submersas das cidades e costumes de época. Nos relatos, a experiência particular mistura-se com os eventos e, muitas vezes, a política, reflexo das relações do parceiro conjugal com o poder público, significa um desagradável transtorno da rotina.

No conjunto das entrevistas, as passagens sobre a imigração são espécies de narrativas modelares, apresentando valores positivos – despreendimento e coragem – capazes de fundar uma família e uma casa. Os relatos são transmitidos de geração a geração e colhidos na proximidade geográfica dos endereços familiares. Em geral, quando se afastam das residências, os depoimentos revelam cenas mais arrojadas. Estimulada por um encontro com o marido nos Estados Unidos, Frigga Moog enfrenta uma viagem solitária em pleno bloqueio da Segunda Guerra Mundial, passando uma semana num hotel do Panamá entre soldados. Na mesma época, Aracy de Carvalho, na Alemanha de Hitler, falsifica documentos no Consulado Brasileiro para ajudar na fuga de judeus.

Com o grau de imaginação inerente à reminiscência, algumas senhoras revelam-se excelentes narradoras. É o caso de Nydia Guimarães, que confessou uma contribuição explícita na obra literária de Josué Guimarães. As narrativas de Josué não nasciam nos manuscritos. O escritor inventava a história, ficava com ela na cabeça e a ia contando para a mulher e os amigos. *Dona Anja*, por exemplo, surgiu na conversa solta do casal numa viagem de carro, enquanto venciam a enorme extensão de estrada reta que leva a Montevideú. Nydia é capaz de transformar a vivência de fatos históricos significativos, como o suicídio de Getúlio Vargas e a ditadura militar de 1964 em histórias bem articuladas, com humor, suspense e profusão de cenas. É fascinante revisitar episódios como o da Legalidade através da angústia de Nydia ao sair do banho enrolada numa toalha, abrir a porta do apartamento, e descobrir que seu marido, agente secreto de Brizola, não havia morrido depois de uma tempestuosa viagem de avião. Suas descrições trazem à tona a turbulência do cruzamento do contexto público com o território privado, principalmente a partir dos anos 60; drama esse que atinge o seu ápice com o testemunho de Ana Arruda Callado, quando descreve os 50 dias de prisão no DOI-CODI em 1973.

A década de 60, nos depoimentos, é pontilhada pela presença feminina em movimentos sociais. A atriz Leda Alves resume essa tendência ao participar do Movimento Educacional de Base, ligado à CNBB, e das escolas radiofônicas dirigidas aos camponeses. A Igreja Católica, a mesma que resistiu à aprovação jurídica do divórcio – lei fundamental para alguns casamentos aqui iluminados –, é responsável pela participação dessas mulheres como agentes no âmbito político.

Ao traçarem suas trajetórias existenciais, as senhoras apontam o quanto a religião é um aspecto formador do caráter feminino. No conjunto, percebe-se o recorte de duas gerações de mulheres, mas a citação das mães e avós amplia o espectro dessa história

formativa de gênero. A prática religiosa é estimulada em rituais domésticos, persistindo na frequência aos colégios católicos. Em alguns casos, como os de Leda Alves ou Zélia Suassuna, a espiritualidade será forte o suficiente para influenciar a conduta do esposo.

PRÁTICAS CULTURAIS DA FORMAÇÃO FEMININA

A censura sobre os livros é uma recorrência nas memórias das mulheres que aprenderam as primeiras letras no período compreendido entre os anos 10 e 45 do século XX. Ao contrário da formação musical, onde o conhecimento dos clássicos é estimulado e o domínio do canto ou do piano pode garantir a ascensão profissional e artística da jovem, a leitura muitas vezes é vista como sinônimo de preguiça e falta de atividades, constituindo-se num perigo à educação tradicional das futuras senhoras. O acesso à linguagem narrativa cinematográfica também ocorre sob um controle rígido. No entanto, diferente do hábito solitário de ler, a iniciativa de ir à sessão de cinema oferece maior liberdade à sociabilidade juvenil, aos encontros e desencontros amorosos.

Na residência natal, elas confessam um aprendizado literário orientado pelo maniqueísmo do livro recomendado ou proibido, vencendo o preconceito vigente que associa a leitura à falta de atividades. Monteiro Lobato, Eça de Queirós, folhetins, autores românticos e até M. Delly com seus enredos adocicados passaram pelo crivo dos pais e pelo dos responsáveis pelas bibliotecas escolares. Durante a formação juvenil, essas mulheres consumiram uma bibliografia marcada pela miscelânea e pelo saber enciclopédico. A coleção *Tesouro da juventude*, a revista *Eu sei tudo*, que circulou durante 40 anos, e o almanaque *Tico-tico* formam esse repertório de variedades. Lobato, que impôs uma nova estética a um gênero de tradição pedagógica, é lembrado como um autor proibido.

O esconderijo de leitura de Ana Callado, nos anos 40, é emblemático na relação feminina com os livros, zona do perigo e do desconhecido. Ana, aos nove anos, morava numa fazenda perto do Rio de Janeiro. Num sótão, escondida, ela devorou todos os livros de Lobato e as revistas proibidas das irmãs mais velhas, *X-9*, *Ellery Queen* *Mystery Magazine*. A passagem de Ana Callado reafirma a associação do livro a um lugar de intimidade individual e da fuga da vigilância dos adultos, criando um ambiente exclusivo para ativar o imaginário através da obra literária. As coleções de revistas proibidas aproximam-se de uma das tendências do conjunto de leituras adolescentes das mulheres de escritores: as tramas policiais e de mistério que, segundo Sônia Salomão Khéde, herdaram a tradição do folhetim: forma narrativa repetitiva, constituindo-se num dos pontos altos da cultura de massa.²⁰

Os testemunhos documentam um período de erotização da recepção literária. A restrição bibliográfica corresponde à circunstância histórica da mulher concebida como um ser influenciável, que não pode desviar-se de um casamento adequado e do papel formador de mãe ou professora. Se há um trânsito livre pela coleção *Biblioteca das Moças*, o mesmo não se pode dizer em relação aos folhetins publicados diariamente nos rodapés dos jornais, responsáveis por boa parte da prosperidade econômica da imprensa escrita entre meados do século XIX e XX, numa antecipação das atuais telenovelas. A retórica e

²⁰ KHÉDE. A quem interessa o crime? Ou: o romance policial à procura de sua identidade, p. 47.

os chavões desse tipo de enredo utilizam o discurso médico da época, os processos criminais e a notícia jornalística. Os temas são extraídos de erros judiciais e da violência da sedução.²¹ O universo maniqueísta do folhetim, com suas tramas de filhos ilegítimos, estupro, prevaricação e extorsão, era um pólo de atração e proibições. Leda Alves recorda: “(...) mamãe só lia livros de santo, e papai folhetins que a gente não podia ler”.²²

Se a liberdade literária, capaz de estimular a imaginação e o conhecimento, é, na época, privilégio dos homens, o território musical apresenta-se como uma opção feminina para o aprimoramento artístico. O estudo do piano ou do canto é um dado constante nos depoimentos, registrando a associação direta entre música e feminilidade na educação das jovens na primeira metade do século. Trata-se de um estímulo que não provém apenas do reduto privado, mas de projetos coletivos. Em alguns relatos retoma-se o movimento orfeônico de Villa-Lobos e a figura excêntrica do maestro brasileiro percebida por quem o recebeu para jantar. Após o casamento, a maioria das mulheres fecha o piano, mas liberta-se dos limites bibliográficos impostos na juventude com o aval orientador do parceiro. A circunstância de o marido ser um homem de letras influencia, em vários casos citados, o amadurecimento da experiência de leitura.

Além da música, território possível para o desenvolvimento de uma carreira profissional, o cinema constituía-se num dos pontos altos da sociabilidade para uma jovem. As entrevistas delineiam a ascensão dessa indústria de massa, desde o tempo do veículo mudo ritmado pelo piano até a consolidação do império hollywoodiano em épicos do tipo ... *E o vento levou*, passando pelos cineclubes e pela fruição particular dos filmes através do vídeo.

No diálogo mnêmico, o cinema mistura-se com o *footing*, momentos de vivência de determinadas regiões urbanas como eixos da novidade ou da corte amorosa. Nas cidades do interior, as salas de exibição são locais de encontro da comunidade, em especial de uma platéia feminina fiel. As mulheres dos escritores recuperam costumes de época, quando descrevem a geografia das sessões cinematográficas, os espaços destinados a cada sexo na platéia e a repressão dos corpos em frases como a de Lygia Vellinho: “Para uma menina de 18 anos, olhar para trás era uma coisa meio esquisita...”.²³

A CASA COMO UM COSMOS

O namoro, na palavra dessas gerações, aparece muitas vezes nos cinemas e nas janelas. Do laço amoroso, funda-se uma nova casa. Através da contingência da coabitação, as depoentes fornecem um panorama precioso do processo criativo inserido no ambiente privado. Trata-se da criação literária observada pelo viés de quem viu o marido escrevendo, durante anos, na simplicidade descontraída do cotidiano. A casa é um alicerce profundo na constituição da interioridade do homem burguês, um espaço pleno para a afirmação da identidade individual. Esse processo não é diferente para os artistas ou escritores, pelo menos para aqueles que precisam do recolhimento e da privacidade para produzir e criar. É

²¹ MEYER. *Folhetim: uma história*, p. 242-243; 294; 387.

²² MORGANTI. *Confissões do amor e da arte*, p. 195.

²³ GOLIN. *Memórias de vida e criação*, p. 133-134.

o caso dos escritores em foco, evocados pela proposta de um diálogo mnêmico com suas esposas. Com o grau de ficcionalidade inerente ao processo de rememoração e de edição dos depoimentos orais, os relatos obtidos constroem tanto o sujeito entrevistado quanto suas referências biográficas exponenciais.

A habitação burguesa, nos discursos aqui analisados, tem a dimensão de um cosmos. Ela adquire o estatuto de personagem. O sujeito confunde-se com o reduto protetor, construído para si e seus próximos. É o abrigo contra as oscilações do espaço coletivo, é o local de nascimentos e mortes, do tempo folgado da infância e sede de uma jornada de trabalho e criação artística. O entorno material recebe a marca da pessoa e de seu grupo e, segundo Halbwachs, é como se fosse uma sociedade silenciosa e imóvel, capaz de proporcionar uma sensação de ordem e quietude.²⁴

A rotina de trabalho do escritor, no espaço ordenador da moradia, está imersa na temporalidade das ações fragmentadas e prosaicas. Se a idéia de rotina caseira pode ser associada à repetição dos gestos mecânicos e pragmáticos (acordar, comer, dormir), surge nos depoimentos a expressão da criatividade, da formação da obra de arte nos territórios do cotidiano, ilustrando o que Kant afirmava sobre a habitação como o ambiente contido e estável onde a liberdade desabrocha. Mario de Andrade foi um dos autores que mais registrou sua “felicidade lopeschávica”, transformando sua casa na rua Lopes Chaves, em São Paulo, num personagem de si próprio. “A minha casa me defende, que sou, por mim, muito desprovido de defesas. E sobretudo a minha casa me moraliza, no mais vasto sentido desta palavra”.²⁵

Na residência, região de forte ingerência feminina, as mulheres reivindicam para si a retaguarda do ato criativo, seja na interferência direta no trabalho do marido, seja na organização prática do ambiente da escrita, local respeitado no cotidiano doméstico. O discurso das esposas oscila entre dois pólos: ao mesmo tempo em que vivenciam o trabalho artístico em sintonia com o ritmo diário de uma casa, elas sacralizam essa atividade, demarcando o território inviolável do demiurgo. As descrições desenham tipos diversos, desde autores excessivamente introspectivos até homens que precisam dialogar durante ou depois da confecção de suas obras. Não são poucas as situações evocadas, mostrando o homem que escreve acompanhado da secular imagem da mulher que tece. As colchas de Mafalda Verissimo, as tapeçarias de Nydia Guimarães e o tricô de Lygia Vellinho atualizam uma prática doméstica e ancestral, emoldurando o ofício de um escritor.

Os diversos depoimentos sublinham o maior ou menor grau de interação dessas senhoras com o ofício de seus parceiros. Nas falas produzidas, há um movimento dinâmico entre o central e o periférico. Ao mesmo tempo em que se clarifica a atuação feminina no cotidiano de trabalho do marido, esse mesmo discurso desloca as mulheres para a margem, justamente o lugar de onde a pesquisa de campo foi resgatá-las. Em geral, nas entrevistas como um todo, elas minimizam sua influência na consolidação da carreira pública de um homem de letras.

Dentro de casa, esse fiel da balança entre o público e o privado, quatorze mulheres

²⁴ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 131.

²⁵ CAMARA. *Mário na Lopes Chaves*, p. 43.

de escritores de escritores brasileiros falaram de si, exercitando a memória. Nas lacunas do ato mnêmico e nos artifícios da entrevista biográfica, elas sugeriram uma perspectiva da história cultural, pessoal e coletiva, ancorada na zona da intimidade. Ao iluminar o que está guardado, essa abordagem privada tem como âncora as referências públicas: um autor, uma obra, uma biografia. Ela está atrelada à história literária canônica e não altera em nada o lugar e a importância da obra dos escritores, cujos sobrenomes são destacados nessa investigação. Contudo, desloca a posição do literato e seus títulos do centro de inúmeras construções historiográficas, perseguindo outros objetos e cenários como a morada-fortaleza, o esconderijo de leitura, o piano da sala, a janela, o gabinete fechado, a biblioteca censurada, a escrivania. Como escreve Paul Veyne, a representação do passado “é feita de pequenas particularidades insignificantes que, ao se multiplicarem, acabam por compor um quadro bem inesperado”.²⁶ Ao reunir e discutir elementos para uma narrativa privada do fenômeno artístico, ela traz à cena novos espaços e sujeitos agentes do cotidiano literário, num contraponto e num diálogo de versões do passado da literatura.

ABSTRACT

This essay analyzes 14 interviews with the wives of writers who initiated their careers in the first half of the 20th century. This investigation focuses on interviews as the production of confessions carrying a certain type of mnemonic experience. The interviews offer a panorama of the creative process taking place within the household, the foundation of bourgeois interiority, thus revealing the emergence of a private history of literature and of a cultural history of gender relations.

KEY WORDS

literature, memory, women.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- CAMARA, Cristiane Yamada. *Mário na Lopes Chaves*. São Paulo: Memorial, 1996.
- DEL PRIORI, Mary. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 2: da Europa feudal à Renascença.
- DUBY, Georges. Prefácio à história da vida privada. In: VEYNE, Paul (Org.) *História da vida*

²⁶ VEYNE. *Como se escreve a história*; Foucault revoluciona a história, p. 13.

- privada*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. v. 1: Do Império Romano ao ano mil.
- FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie; la méthode biographique dans les sciences sociales*. Trad. Marianne Modak. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Trad. Maria Theresa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1977. v. 1: A vontade de saber.
- GOLIN, Cida. *Memórias de vida e criação*. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOBSBAWM, C.J. *Era dos extremos: o breve século XX / 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Memórias do social*. Trad. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- KHÉDE, Sônia Salomão. A quem interessa o crime? Ou: o romance policial à procura de sua identidade. In: ZILBERMAN, Regina. (Org.) *Os preferidos do público; os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Éd. du Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique (bis). *Poétique*, Paris, n. 56, p. 416-434, nov. 1983.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORGANTI, Vera Regina. *Confissões do amor e da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- MORIN, Edgar. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham et al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PERROT, Michelle. (Org.). *Introdução*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas; Papirus, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança César. São Paulo: Papirus, 1994. v. 1.
- VELHO, Gilberto. Memória, identidade, projeto. In: DIAS, Ângela Maria (Org.) *Identidade e memória, Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 95, out./dez., 1988.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. 3. ed. Trad. Alda Baltar et al. Brasília: UNB, 1995.