

O EIXO E A RODA

V. 28, N. 4, Out./Dez. 2019

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academia Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloísa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Letícia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acizelo de Souza (UFRJ).

EDITORA: *Marcia Regina Jaschke Machado*

ORGANIZAÇÃO: *Elen de Medeiros (UFMG)*

Leandro Garcia Rodrigues (UFMG)

Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES-JF)

Valéria Tocco (Università de Pisa – Itália)

SECRETARIA: *Henrique Vieira*

REVISÃO: *Marcos Alexandre dos Santos, Marina Lilian Pachedo.*

REVISÃO DE INGLÊS: *Gabriela Rosa, Isabela Lee, Raquel Rossini.*

DIAGRAMAÇÃO: *Alda Lopes, Eugênio Ferreira, Stéphanie Paes*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

Faculdade de Letras da UFMG

Setor de Publicações, sala 4003

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil

Tel.: (31) 3409-6009 - www.letras.ufmg.br

e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

AS VOZES DO ARQUIVO LITERÁRIO: PROBLEMAS, LINGUAGENS, APROXIMAÇÕES

- 7 Apresentação: (Re)pensando os arquivos literários
Elen de Medeiros
Leandro Garcia Rodrigues
Moema Rodrigues Brandão Mendes
Valéria Tocco
- 13 Os acervos literários e a construção do texto biográfico:
o caso Cyro Martins
The Literary Collections and the Construction of the Biographical Text: The Case Cyro Martins
Luiz Antonio de Assis Brasil
Maria Eunice Moreira
Fábio Varela Nascimento
- 29 O Arquivo como criação da memória: os Vivacqua
The Archive as a Creation of the Memory: The Vivacquas
Juliana Cristina de Carvalho
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
- 49 Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade:
alguns princípios e problemas
*For a Critical Edition of Sousândrade's O Guesa:
Some Principles and Problems*
Cilaine Alves Cunha
Jussara Menezes Quadros

- 69 Cartas de Graciliano Ramos: diálogos entre o AEM e outros arquivos
Letters from Graciliano Ramos: Dialogues Between the AEM and Other Archives
Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz
- 97 “Num estiramento de libertação no papel”: O arquivo literário de Lygia Fagundes Telles e sua correspondência com Simone de Beauvoir
“In a Paper Release Stretch”: The Literary Archive of Lygia Fagundes Telles and Her Correspondence With Simone de Beauvoir
Angela das Neves
- 121 No silencioso diálogo entre Murilo Mendes e Laís Corrêa de Araújo, o *História do Brasil*
The Silent Dialogue Between Murilo Mendes and Laís Corrêa de Araújo, the History of Brazil
José Alberto Pinho Neves
- 139 As facetas do humano na percepção gonçalvina: uma análise da correspondência e do diário de viagem à Amazônia
Facets of Human on Gonçalves Dias’ Perception: An Analysis of His Correspondence and His Amazon Travel Journal
Renata Ribeiro Lima
- 167 Intelectualidade e escritas de si: traços (auto)biográficos na obra de O. G. Rego de Carvalho
Intellectuality and Self Writing: (Auto)Biographical Traits in the Literary Work of O. G. Rego de Carvalho
Pedro Pio Fontineles Filho

- 195 Acervo Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles: o extremo oriente entre as leituras da escritora
Clarice Lispector Collection, Moreira Salles Institute: The Far East Among the Writer's Readings
Marília Gabriela Malavolta Pinho
- 227 Assis Horta: fotógrafo de um Brasil moderno
Assis Horta: The Photographer of a Modern Brazil
Eneida Maria de Souza
- 247 Mário de Andrade com vista aos pôsteros
Mário de Andrade With a View to Posters
Paulo Henrique Araújo
- 275 O crítico José Veríssimo: perspectivas da interpretação
The Critic José Veríssimo: Perspectives of the Interpretation
Marcio Roberto Pereira
- 291 O riso unido ao *distanciamento*: correlações com o conto “Jacinto”, de Alphonsus de Guimaraens, *Cândido, ou o otimismo*, de Voltaire e nuances de um Alphonsus humorista em arquivos históricos
The Laughter Coupled with Distancing: Interconnections with the Short Story “Jacinto” by Alphonsus de Guimaraens, the Candide: or Optimism by Voltaire and Nuances of an Alphonsus Humorist in Archives
Danielle Fardin Fernandes
- 315 Leitura das leituras em *marginalia*: uma conversa entre poetas
Reading of Readings on Marginalia: A Conversation Between Poets
Manáira Aires Athayde

- 345 Poemas sobre objetos: os sonetos de bolso de Luiz Bacellar
Poems About Objects: The Bag Sonnets of Luiz Bacellar
Fadul Moura
- 367 Entre cartas e cadernetas latino-americanas: contribuições para a reflexão sobre arquivos de escritores
Among Latin American Letters and Address Books: Contributions to Reflections on Writers' Archives
Marina Silva Ruivo
Joana de Fatima Rodrigues
- 395 A vida íntima entre as paredes de vidro: uma análise dos diários de Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath
Intimate Life Inside the Walls of Glass: An Analysis of Journals by Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath
Willian André
Lara Luiza Oliveira Amaral
- 427 Literaturas brasileira e indígena nas correspondências de Ángel Rama
Brazilian and Indigenous Literatures in Ángel Rama Correspondences
Ananda Nehmy de Almeida
- 453 As pacientes e encantadoras personagens femininas de Dona Anja: uma análise da descontinuidade nos prototextos de Josué Guimarães
Dona Anja's Patients and Charming Female Characters: An Analysis of Discontinuity in the Prototexts of Josué Guimarães
Luana Maria Andretta
Miguel Rettenmaier

Apresentação

(Re)pensando os arquivos literários

Cada vez mais os estudos envolvendo os arquivos literários ganham força e dinamismo transdisciplinar, que enriquecem as investigações feitas nestes espaços de conhecimento. O arquivo de um escritor, longe de ser uma fonte para “se provar algo”, mostra-se como mecanismo de problematizações epistemológicas e hermenêuticas, provocando as mais diversas (re)avaliações do cânone literário, das biografias, das histórias contadas e transmitidas. Ou seja, o arquivo emerge como uma (des)organização híbrida, transversal, atravessada pelos mais diversos saberes e linguagens. Tudo isso nos leva a (re)pensar o arquivo de um escritor, o arquivo literário como uma potência de produção e de metabolismo do conhecimento que provoca as mais diversas possibilidades de interpretação, como nos lembra Eneida Maria de Souza:

O convívio permanente com arquivos de escritores e a necessidade de sistematizar tanto seus dados pessoais, quanto sua produção literária e intelectual, exigiam mudanças no modo de abordagem do texto. A sedução pelos manuscritos, cadernos de notas, papéis esparsos, correspondência, diários de viagem e fotos tem como contrapartida a participação efetiva do pesquisador para a construção de ensaios de teor biográfico. (SOUZA, 2011, p. 9).

Problematizando as teorias de Eneida Maria de Souza, o professor Rodrigo Oliveira, no seu ensaio “O espaço exterior do arquivo”, corrobora esta visão interdisciplinar dos arquivos literários, afirmando:

O estudo de fontes primárias, oriundas de Acervos literários, articulado à produção literária dos escritores, possibilita ao pesquisador a construção de múltiplos discursos tramados entre vida e obra, além de proporcionar a conservação memorialística da imagem autoral. Para Eneida Maria de Souza, a crítica biográfica permite o estudo da literatura “além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”. Louis Hay, ao traçar um panorama histórico sobre a origem e a consolidação da crítica genética e de sua importância na análise literária, afirma que “a literatura sai dos arquivos”. Em contrapartida, Jacques Derrida postula que todo arquivo guarda intrinsicamente certo princípio de consignação que promove a comunicabilidade entre espaço interior e exterior, pois “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (OLIVEIRA, 2010, p. 69).

“A literatura sai dos arquivos” – esta afirmação de Louis Hay, citada por Rodrigo Oliveira, parece-nos das mais intrigantes e potentes quando pensamos o arquivo de um escritor como um espaço transversal e multifacetado, atravessado pelos mais diversos saberes e possibilidades semânticas e hermenêuticas. Tal fato nos causa, no dia a dia da pesquisa, grandes surpresas, especialmente nas descobertas e nos achados que alimentam a vida de um pesquisador de arquivos sempre à procura por novidades e situações que revigorem o conhecimento científico a partir de textualidades quase sempre muito antigas que, mesmo com o passar do tempo, ainda produzem o efeito do novo.

As dinâmicas que constituem um arquivo literário são complexas e sempre movediças, principalmente no que diz respeito aos deslocamentos dos fundos documentais entre os mais diversos espaços, do privado ao público, como bem observa e alerta Reinaldo Marques:

Nessa passagem, os arquivos dos escritores são drasticamente afetados, seja em termos topológicos, da acomodação espacial dos materiais, seja no sentido nomológico, segundo princípios e leis atinentes ao tratamento arquivístico de fundos documentais. Suas coleções documentais experimentam complexos processos de desterritorialização e reterritorialização, com impactos em termos de valor cultural e literário. [...] Nesse deslocamento do

espaço privado para o espaço público opera-se uma metamorfose por meio da qual o arquivo do escritor transforma-se em arquivo literário. Com o conceito de “arquivo de escritor” quero designar um arquivo pessoal, cuja localização se dá no âmbito privado, de uma economia doméstica. Trata-se de arquivo formado por um escritor ou escritora, relacionado à sua vida e atividade profissional, cujos fundos documentais são reunidos segundo critérios e interesses particulares. [...] Por outro lado, com a noção de “arquivo literário” pretendo denominar o arquivo pessoal do escritor alocado no espaço público, sob a guarda de centros de documentação e pesquisa de universidades, de bibliotecas públicas, de fundações culturais. (MARQUES, 2015, pp. 18-19).

Neste sentido, chegamos à grande motivação para a organização deste dossiê temático – sobre arquivos literários – da revista *O Eixo e a Roda*: os 30 anos do Acervo dos Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.

Desde 1989, com a doação do acervo documental e bibliográfico da escritora Henriqueta Lisboa, criou-se no âmbito da Faculdade de Letras da UFMG um órgão totalmente voltado à investigação arquivística das mais diferentes naturezas: literária, biográfica, histórica, bibliográfica, museológica, artística e outros tantos saberes que se entrecruzam nas pesquisas realizadas em seu interior. Atualmente, o Acervo dos Escritores Mineiros conta com mais de vinte fundos arquivísticos que ajudam a compreender não apenas a literatura produzida em Minas Gerais, mas uma boa parcela da própria literatura brasileira, como ficou claro em diversos artigos publicados neste dossiê de *O Eixo e a Roda* que tematizam e/ou problematizam o imenso material salvaguardado neste importante espaço de produção e circulação de conhecimento.

Este dossiê é amplo, com mais de vinte artigos que abarcam e analisam diferentes faces e linguagens de arquivos de escritores, artistas e intelectuais. Uma bela oportunidade para pensarmos e refletirmos criticamente o lugar ocupado pelo arquivo nos nossos estudos literários e culturais, uma vez que estes têm privilegiado o caráter interdisciplinar e híbrido da pesquisa, o que lhe fornece riqueza e diversidade de abordagens. Que possamos responder, ou pelo menos tentar responder, às perguntas feitas por Reinaldo Marques:

Que relações de forças atravessam os arquivos literários? Como se colocam atualmente os conceitos de público e privado? Que papel cabe ao Estado, às universidades e fundações na custódia de arquivos literários e culturais? Que ordenamento jurídico regula as relações entre os espaços público e privado, impondo-lhes limites? Em que circunstâncias o interesse da sociedade deve prevalecer sobre o interesse privado? Como fica a acessibilidade dos cidadãos a esses arquivos? (MARQUES, 2015, p. 32).

Tentemos formular e pensar algumas destas respostas.

Esperamos que este dossiê de *O Eixo e a Roda* se configure como essencial, como uma opção de referência nos estudos que envolvem os arquivos, particularmente aqueles de natureza literária, oferecendo a pesquisadores e ao público geral a oportunidade de acessar e discutir o conteúdo destes artigos, concordando e/ou discordando dos mesmos, (des)construindo saberes e ideias, numa atitude sempre necessária para a articulação e extensão da ciência.

Elen de Medeiros
Leandro Garcia Rodrigues
Moema Rodrigues Brandão Mendes
Valéria Tocco

Referências

- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- OLIVEIRA, Rodrigo. O espaço exterior do arquivo. In: SAID, Roberto; NUNES, Sandra (org.). *Margens Teóricas: memória e acervos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas Indiscretas: Ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOSSIÊ

***AS VOZES DO ARQUIVO
LITERÁRIO:
PROBLEMAS, LINGUAGENS,
APROXIMAÇÕES***



Os acervos literários e a construção do texto biográfico: o caso Cyro Martins

The Literary Collections and the Construction of the Biographical Text: The Case Cyro Martins

Luiz Antonio de Assis Brasil

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

CNPq

1945assisbrasil@gmail.com

Maria Eunice Moreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

CNPq

mem.poa@terra.com.br

Fábio Varela Nascimento

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

fv.nasci@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda a relevância dos acervos literários no processo de construção de textos biográficos – especialmente no caso da escrita da biografia do psicanalista e escritor gaúcho Cyro Martins (1908-1995). Em um primeiro momento, o foco do artigo recai sobre a importância dos materiais preservados no Acervo Cyro Martins, localizado no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul –, para a escrita de uma futura biografia. Depois, são ressaltadas as potencialidades de outros acervos guardados no Delfos, pois Cyro Martins se relacionou de alguma forma com figuras intelectuais cujos

arquivos também estão preservados na instituição: Dyonélio Machado, Lila Ripoll, Moysés Vellinho, Manoelito de Ornellas e João Otávio Nogueira Leiria.

Palavras-chave: acervos literários; construção biográfica; Cyro Martins.

Abstract: This work deals with the relevance of literary collections in the process of constructing biographical texts – especially in the case of writing the biography of psychoanalyst and writer Cyro Martins (1908-1995). At first, the article focuses on the importance of the materials preserved in the Cyro Martins Collection, located at Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural of the Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, for writing a biography in the future; secondly, the potentialities of other collections stored in Delfos are highlighted, as Cyro Martins has related in some way to intellectual figures whose archives are also preserved in the institution: Dyonélio Machado, Lila Ripoll, Moysés Vellinho, Manoelito de Ornellas and João Otávio Nogueira Leiria.

Keywords: literary collections; biographical construction; Cyro Martins.

Em “Arquivos literários, entre o público e o privado”, Reinaldo Marques (2015, p. 31) afirma que a incursão por esses arquivos “constitui etapa indispensável da pesquisa literária hoje, sobretudo se se buscar algum nível de ‘originalidade’”. Tal comentário está atrelado a outros dois pensamentos do autor: a necessidade de os estudos literários extrapolarem o texto e a heterogeneidade proporcionada pelos arquivos. Esse traço heterogêneo dos acervos literários deve ser abordado com mais ênfase, pois está relacionado tanto à busca de originalidade quanto às potencialidades exploradas em pesquisas: manuscritos, datiloscritos, cartas, documentos pessoais, jornais, recortes, fotografias, bibliotecas e objetos podem ser o alvo e o complemento de trabalhos que tratem do processo criativo, das relações, das leituras e da vida de escritores.

Na elaboração do texto biográfico que contempla um escritor, se o pesquisador é um daqueles biógrafos que León Edel (1990, p. 47) chamou de “tardios” – que escrevem após a morte do biografado –, o acervo do personagem escolhido é fundamental. Junto aos depoimentos sobre o sujeito e às obras que ele publicou, os rastros deixados em seu arquivo auxiliarão o biógrafo a interpretar um indivíduo, a “refazer um universo perdido” (DOSSE, 2015, p. 55) e a preencher as lacunas que permeiam a maioria das existências.

É possível exemplificar a importância do arquivo literário para a construção biográfica com o caso do psicanalista e escritor Cyro Martins (Quaraí, RS, 1908; Porto Alegre, RS, 1995). Conhecido por ser um dos introdutores da psicanálise no Rio Grande do Sul e por ser o autor da *Trilogia do gaúcho a pé*, composta por *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada nova* (1954), Cyro publicou mais de dezenas livros de ficção. Depois de sua estreia com os contos de *Campo fora*, em 1934, ele passou pelo romance de cunho social que formou a trilogia, pela narrativa autobiográfica e memorialística (*Mensagem errante*, 1942; *O professor*, 1988; *Para início de conversa*, 1990) e pelo romance histórico (*Sombras na correnteza*, 1979; *Gaúchos no obelisco*, 1984). Além disso, ele também se dedicou à crítica literária (*Escritores gaúchos*, 1981) e ao ensaio científico (*Do mito à verdade científica*, 1964; *O mundo em que vivemos*, 1983; *A mulher na sociedade atual*, 1984; *Caminhos – ensaios psicanalíticos*, 1993). Desde 2008, o Acervo Cyro Martins está sob a guarda do Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A instituição recebeu dos herdeiros de Cyro originais (manuscritos e datiloscritos), documentos pessoais (carteiras de identificação e de trabalho, título de eleitor, certidões e outros), fotografias, quadros, móveis (poltrona e divã do consultório), correspondências, coleções de periódicos e de recortes de jornais e biblioteca com mais de três mil volumes.¹

Os variados materiais que compõem o Acervo Cyro Martins indicam as facetas do autor e revelam algumas das decisões que ele tomou durante a vida. A biblioteca mostra que Cyro era um leitor eclético, que apreciava as literaturas portuguesa e latino-americana, a crítica literária, as biografias e os textos históricos. Como todas as pessoas, ele tinha suas preferências, assinaladas, sobretudo, com marcas de unha nas margens, pois não era dado à prática de riscar seus livros. As edições de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de *Ariel*, de José Enrique Rodó, de *Ensaios de psicanálise* e *A psicologia profunda ou Psicanálise*, de Júlio Porto-Carrero, das obras de Alcides Maya e de Sigmund Freud estão entre as escolhidas.

¹ Todos os materiais estão organizados e acondicionados no Delfos, localizado no 7º andar da Biblioteca Central da PUCRS. Parte da biblioteca do Acervo Cyro Martins está catalogada e pode ser visitada em: <http://www.pucrs.br/delfos/>.

Os manuscritos e os datiloscritos de Cyro trazem poucas rasuras e indícios de reescrita. Os originais de *Sombras na correnteza* e *Gaúchos no obelisco*,² por exemplo, são praticamente limpos. Isso não significa, entretanto, que as edições dos livros fossem publicadas sem imprecisões de linguagem e problemas que envolvessem personagens, estrutura e desenvolvimento narrativo. Os equívocos poderiam derivar de um dos hábitos que rodeavam a criação de Cyro. Ele costumava dizer que era um “escritor bissexto” e fazia literatura “no rabo das horas” (INSTITUTO..., 1984, p. 6) – quando desse tempo, tivesse intervalos entre consultas, folgas em sábados e domingos, férias de verão. Nesse aproveitamento de minutos e horas, ele costumava interromper a escrita no momento em que os compromissos chegavam e, depois de feitas as obrigações, retomava o texto do ponto em que o deixara, sem espaço para revisões, retomadas ou incertezas.

Os itens do Acervo Cyro Martins também falam um pouco sobre a vida íntima e a conduta política do escritor e psicanalista. No tocante às escolhas pessoais, a certidão de seu segundo casamento, realizado em Rivera, no Uruguai, em dezembro de 1948, é uma pista significativa para o biógrafo que pretende contar a trajetória de Cyro. Há muitas lacunas sobre os caminhos que ele tomou entre 1945 e 1949.

Na profissão, continuava a oferecer atendimentos particulares aos clientes que o procurassem no consultório e a ser um médico alienista concursado do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Localizada na caixa 17 do arquivo, a cópia da ficha funcional de Cyro na instituição cobre seus vinte anos de atividade (de 1938 a 1958) e, para os anos 1945-1949, registra somente uma ocorrência incomum: a portaria 418 de 15 de abril de 1946 lhe concedeu licença de um ano, mas o afastamento foi interrompido pouco depois, em 16 de junho. Na literatura, ele alcançou a melhor fase desde que estreara em 1934, pois a publicação de *Porteira fechada*, em 1944, colocou seu nome entre os mais vendidos da Livraria do Globo e assegurou sua posição no sistema literário gaúcho.

No plano familiar, a situação descarrilava e se enchia de sombras. A primeira esposa começou a sofrer com uma grave doença mental e os conflitos com a sogra, presentes já no início do matrimônio, atingiram o ápice. As informações a respeito desse período são imprecisas e difíceis

² Os manuscritos e os datiloscritos de Cyro podem ser encontrados nas caixas 8-15 do Acervo Cyro Martins.

de se detectar – Cyro pode ter tirado a licença de 1946 para acompanhar a mulher em um tratamento em Buenos Aires, a separação pode ter ocorrido entre o fim de 1947 e o início de 1948. As cronologias sobre a vida de Cyro disponíveis no fascículo “Cyro Martins” dos *Autores gaúchos*, organizado por Carlos Jorge Appel (1984, p. 10-18), na biografia *Cyro Martins – 100 anos: o homem e seus paradoxos*, de Celito De Grandi e Nubia Silveira (2008, p. 214-215), e no site do Centro de Estudos Literários e Psicanalíticos Cyro Martins (CELPCYRO)³ trazem poucos dados acerca da época e apenas exibem 1949 como o ano do novo casamento. Não se conhecem os motivos que levaram os três trabalhos a errarem a data de um episódio tão relevante. Talvez não tenha havido acesso ao documento, talvez Cyro tenha se atrapalhado com os anos em alguma ocasião – são inúmeras as variáveis. O importante é que a fonte preservada no Acervo firma um ano, tira a dúvida e joga luz sobre uma parte obscura do cenário. Isso é imprescindível para o biógrafo que necessita de dados confiáveis e deseja entender a dinâmica familiar na qual o biografado estava inserido.

Em seus romances de caráter histórico e autobiográfico, Cyro, sujeito que viveu em época de ebullições políticas no Brasil e no exterior, sempre deixou clara sua inclinação pela oposição. No Rio Grande do Sul das primeiras décadas do século XX, o Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), personalizado na figura de seu chefe, Antônio Augusto Borges de Medeiros, dominava o governo estadual. Appolinário Martins, pai de Cyro, era um dissidente do PRR contrário à administração borgista. O filho seguiu a orientação paterna e, nos episódios que iniciaram com as eleições regionais de 1922, após acelerar seu “processo de politização, através da leitura de jornais, sobretudo o *Correio do Povo* e o *Correio do Sul*” (MARTINS; SLAVUTZKY, 1990, p. 53), decidiu-se pelo lado de Joaquim Francisco de Assis Brasil e, posteriormente, pelo do Partido Libertador. Essa opção política pode ser vista com clareza em alguns de seus livros – *Sem rumo*, *Mensagem errante*, *Sombras na correnteza*, *Gaúchos no obelisco*, *O professor* – e em uma das fotografias acondicionadas na caixa 17 do arquivo: de lenço vermelho e pala, o Cyro adolescente participa de um piquenique assistida ocorrido entre o final de 1923 e o início de 1924.

³ Cf. a síntese biobibliográfica do autor no seguinte endereço eletrônico: http://www.celpcyro.org.br/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=809&Itemid=55.

Depois da fase libertadora, do envolvimento na Revolução de 1930 como voluntário que pouco ou nada fez, do desgosto em relação aos rumos revolucionários, da reprovação ao Estado Novo varguista e aos partidos de cariz fascista, em um mundo polarizado após a Segunda Guerra Mundial, Cyro simpatizou com o ideário comunista. Nada comprova sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas, no acervo, existem documentos que mostram a aproximação de Cyro com o grupo que atuava em Porto Alegre entre o final do primeiro governo Vargas e durante o governo de Eurico Gaspar Dutra. Na caixa 17, entre seus papéis pessoais, há uma cópia autenticada do estatuto do Clube de Cultura Popular Euclides da Cunha, uma agremiação fundada em Porto Alegre no ano de 1945 por intelectuais gaúchos ligados ao PCB. Conforme Marisângela Martins (2012, p. 189), o Clube funcionava na sede da Sociedade Espanhola e tinha a “finalidade de difundir a cultura popular em diversas modalidades: política, econômica, artística e científica”. Entre seus conferencistas estavam, além de Cyro, Dyonélio Machado, Álvaro Moreyra e Jorge Amado.

O Acervo Cyro Martins oferece outras marcas sobre a atividade do escritor. Se manuscritos, datiloscritos e blocos abrem possibilidades para estudos que contemplam a crítica genética e a crítica textual, documentos de acordos com as editoras são relevantes para se investigar o grau de integração de um autor no jogo literário. O contrato de edição de *Mensagem errante*, firmado em 23 de abril de 1942 com a Livraria do Globo, é ilustrativo nesse sentido. Pelo tratado, o autor cedia aos editores “o direito de publicar, reproduzir e difundir em língua portuguesa o livro de sua propriedade” – *Mensagem errante* – cujos originais foram entregues no ato da assinatura do contrato. A Globo poderia decidir o “tipo da impressão” e tudo que dissesse respeito “à forma material de apresentação do livro” e ao seu preço de venda. A impressão inicial do livro seria de 2000 exemplares, sendo que o autor teria o “direito de receber gratuitamente 30”. Ele ainda era obrigado a fazer “emendas e alterações necessárias” na obra, sem qualquer tipo de indenização. A cláusula referente aos pagamentos não deixava espaço para interpretações: “Os editores pagarão ao autor, pela edição ora contratada, a percentagem de (10%) DEZ por cento sobre o preço de venda”. Ele só receberia o percentual “depois de vendidas DUAS TERÇAS PARTES da impressão inicial” e, daí para a frente, “por ocasião do Balanço dos editores, em

Setembro de cada ano, na proporção dos exemplares vendidos”.⁴ O biógrafo que se depara com esse registro pode delinear um momento relevante da carreira de Cyro e entender que ele não era uma das principais apostas da Globo, mas recebia suas oportunidades.

Como intelectual que desejava ver sua obra lida e discutida, Cyro procurava construir uma teia de relações com leitores e colegas escritores. Pertinentes para a visualização do lugar ocupado pelo autor na cena literária estadual e nacional, as buscas por contatos e opiniões ficam expostas quando observadas algumas unidades do reduzido conjunto de correspondências preservado no acervo.

Duas cartas de pessoas próximas a Cyro citam *Mensagem errante*, de 1942, e *Porteira fechada*, de 1944. A primeira delas foi enviada de Quaraí, em dezembro de 1942, por Ivo Martins, irmão mais velho do escritor. Ivo não teve receios de elogiar a obra: “Magnífico! Sem dúvida o melhor dos que escreveste e o melhor dos que tenho lido ultimamente” (MARTINS, 1942, p. 1).⁵ Os aplausos do irmão são interessantes e provocam elucubrações acerca da relação dos dois, mas não são os elementos mais importantes da missiva. Em três passagens, Ivo enfatizou o traço autobiográfico de *Mensagem errante* – traço que Cyro relutava em admitir: “Vivi, através suas páginas, muitas das horas e de instantes que nos foram comuns. [...] O Carlos [protagonista] é o retrato do autor... [...] Afora tu, quem poderá compreender e sentir, mais do que eu, aquele maravilhoso capítulo da primeira tarde, de ocaso e de luz, no pátio do ginásio?” (MARTINS, 1944, p. 1). Depois de fazer um breve exercício crítico e de apontar o tom autobiográfico do romance, Ivo fala (MARTINS, 1944, p. 1-2) do público quaraиense. Segundo ele, seria fácil vender “uns cem volumes” por lá, pois a curiosidade era grande e “toda a gente” procurava lê-lo. Para dar mostras do que afirmava, ele citou leitores: José Salánky estava “entusiasmadíssimo” e mandaria uma “crítica sincera” por carta; Ascânio tinha começado a leitura recentemente, mas pretendia apreciar a obra em um texto no *Jornal da*

⁴ Todas as citações foram retiradas do documento “Contrato de Edição” (2 folhas), localizado no Acervo Cyro Martins (Caixa 17).

⁵ A carta de Ivo para Cyro pode ser encontrada no Acervo Cyro Martins (Caixa 18). As citações foram retiradas do documento composto por uma folha, datilografada na frente e em parte do verso.

Fronteira; alguém de apelido Cadocho estava “encantado com a leitura” e não a terminou porque, em sua casa, o exemplar era “muito disputado”.

Em 26 de abril de 1944, o amigo e colega de profissão José Salánky falou para Cyro sobre a recepção, em Quaraí, de *Porteira fechada* e “Será este o nosso estado?” – reportagem publicada pela *Revista do Globo* em março do mesmo ano que abordou o drama do gaúcho a pé e contou com a colaboração de Cyro. Pela letra quase incompreensível de Salánky, sabe-se que o romance dividiu a cidade em dois partidos: os anticyristas e pró-cyristas. Partidário do último grupo, Salánky anunciou que não pretendia discutir os comentários dos adversários, mas foi o que acabou fazendo: os anticyristas, com “uma inteligência sutil”, achavam que Cyro e a *Revista do Globo* pretendiam “esbodegar a cidade” (SALÁNKY, 1944, p. 1). Aos olhos dos contrários, Quaraí se desenvolvia vertiginosamente e Cyro não podia escrever apenas acerca de “meia dúzia de vagabundos e rancherios” (SALÁNKY, 1944, p. 1). Ainda no tocante à repercussão de “Será este o nosso estado?” e *Porteira fechada*, Salánky se referiu àquelas pessoas – anticyristas, é claro – que viam “interesses partidários” (SALÁNKY, 1944, p. 1) na matéria e no romance.⁶

A leitura dos familiares e amigos interessava a Cyro, mas, provavelmente, ele estivesse mais ansioso pelo retorno de intelectuais de fora do seu círculo e do universo regional. O autor ou a Livraria do Globo enviou *Porteira fechada* para escritores cariocas e mineiros. Não se conhecem todos os nomes que receberam o trágico romance de João Guedes. Dois deles, porém, deram retorno: Cyro dos Anjos e Marques Rebello. Em 16 de junho de 1944, Cyro dos Anjos arranjou tempo entre as aulas de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia de Minas Gerais para enviar um telegrama ao homônimo: “Venho agradecer ao caro confrade gentileza oferta exemplar de *Porteira fechada*, admirável romance em que nos põe em contato com a existência áspera do camponês gaúcho e os problemas sociais da campanha rio-grandense” (ANJOS, 1944, p. 1).⁷ Aquele “admirável romance” poderia significar muitas coisas. Cyro dos Anjos realmente leu *Porteira fechada* e o considerara admirável; leu, mas não sabia o que dizer e escolheu palavras escorreitas;

⁶ A carta de José Salánky se encontra no Acervo Cyro Martins (Caixa 18). As citações foram retiradas do documento composto por duas folhas manuscritas.

⁷ O telegrama de Cyro dos Anjos se encontra no Acervo Cyro Martins (Caixa 18).

não leu e não quis deixar a gentileza do “confrade” passar em branco. Já Marques Rebelo (1944, p. 1), em carta de 20 de junho de 1944, fornecia pistas de como o livro chegara às suas mãos – “Por intermédio do nosso amigo Maurício, que está trabalhando muito por você aqui, como já devia há mais tempo ter sido feito, recebi seu último romance *Porteira fechada*” – e trazia indícios de uma leitura atenta:

Seria escusado mandar adjetivos aos teus méritos de romancista, mais do que isso, de escritor [...] Há principalmente uma coisa no seu último livro que me agrada muito – limpeza. Limpeza no sentido que os ensaiadores teatrais, dignos desse nome, encaram o último ensaio do espetáculo – tudo certinho, sem mais e sem menos. (REBELO, 1944, p. 1).⁸

Os passatempos e os lazeres de Cyro, que são tão importantes para um biógrafo quanto as questões familiares, os rumos profissionais e as relações literárias, também têm lugar no acervo. Boa parte das fotografias da caixa 19 estampa o mês de férias em uma das praias do litoral gaúcho e as grandes festas promovidas nos aniversários do psicanalista. Os vestígios de sua relação com o Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense, que começaria a se manifestar na década de 1920 e o acompanharia até seus últimos dias, no final de 1995, são observados na carteira de sócio do ano de 1968 – temporada em que o time ganhou o último título regional de uma série de sete.

Os poucos itens do Acervo Cyro Martins citados até aqui mostram o quanto valioso é o material preservado no Delfos. Se quiser lidar de modo honesto e competente com o gênero que François Dosse (2015, p. 55) classifica como impuro e se propuser a estruturar uma vida singular a partir de dados e fontes disponíveis, o biógrafo de Cyro deve passar pelo espaço de documentação e memória cultural mantido pela PUCRS. É claro que um biógrafo também precisa entender que os seres humanos não guardam “todas as maçãs” de sua “cesta pessoal” (ARTIÈRES, 1998, p. 11), visitar os lugares caros ao biografado – onde nasceu, estudou, morou, trabalhou –, explorar os arquivos que estiverem ao seu alcance e averiguar todas as pistas que possam auxiliá-lo na reconfiguração do sujeito e seu tempo. No caso de Cyro, as buscas se expandiram pelas cidades de

⁸A carta de Marques Rebelo se encontra no Acervo Cyro Martins (Caixa 18). As citações foram retiradas do documento composto por uma folha datilografada e assinada.

Quaraí, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Buenos Aires, pelos arquivos do Colégio Anchieta, da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), do Hospital Psiquiátrico São Pedro, da Associação Psicanalítica Argentina (APA), do jornal *Correio do Povo*, do Núcleo de Pesquisa em História da UFRGS. Em graus diferentes, todos esses locais são relevantes para a construção da biografia de Cyro Martins. O Delfos, entretanto, ganha protagonismo nesse processo. Isso não se dá somente pelo fato de o Acervo Cyro Martins estar abrigado na instituição, mas também pela potencialidade dos outros arquivos do espaço, pois lá estão preservados os acervos de Dyonélio Machado, Lila Ripoll, Moysés Vellinho, Manoelito de Ornellas e João Otávio Nogueira Leiria. Esses cinco personagens são essenciais para o estudo do sistema literário⁹ gaúcho entre o período de 1930 e 1950 e, de algum modo, ligam-se à figura de Cyro Martins.

Também natural de Quaraí, Dyonélio Machado (1895-1985) ganhou projeção nacional em 1935, quando seu romance *Os ratos* se tornou um dos agraciados pelo Prêmio Machado de Assis. De gerações diferentes, Cyro e Dyonélio não se relacionaram na cidade natal, mas se aproximaram na década de 1930, uma vez que tinham afinidades políticas, literárias e profissionais – Machado era outro médico que atuava no Hospital São Pedro. Dyonélio avaliou a obra de Cyro no ensaio “Os fundamentos econômicos do regionalismo” – publicado em setembro de 1945, no primeiro número do periódico *Província de São Pedro* –, destacou o autor de *Porteira fechada* como um localista (ficcionalista com um olhar mais crítico do que os regionalistas) e o apoiou quando ele se aventurou, em 1949, na direção da revista *Horizonte*. No Acervo Dyonélio Machado há poucas pistas sobre a trajetória de Cyro, sendo que a mais saliente foi dada pelo próprio Cyro. Em depoimento sobre Dyonélio gravado em julho de 1990, ele contou um episódio passado em Quaraí: após a prisão de Dyonélio em 1935 por motivos políticos, quando parte dos quaraenses olhava com desconfiança para a recém-chegada Adalgiza, esposa do criador de Naziazeno, Cyro a visitou para saber notícias do amigo. A história diz muito a respeito do comportamento

⁹ Aqui, a visão de sistema dialoga com a “Teoria dos polissistemas”, de Itamar Even-Zohar, que indica ser um sistema algo “dinâmico e heterogêneo” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3). Assim, haveria o sistema dos escritores, das editoras, das livrarias, dos críticos e de todos aqueles que participassem do jogo literário.

político e social de Cyro, além de reforçar uma imagem recorrente que ainda se tem dele: a do bom amigo.

Em termos de amizade, a poeta e professora Lila Ripoll (1905-1967) era mais próxima de Cyro. Formada em piano pelo Conservatório de Música de Porto Alegre, ela militou nas fileiras do PCB e foi fundamental na organização da classe docente gaúcha. Lila esteve ao lado de Cyro como colaboradora ativa no início da *Horizonte* e depois, no momento em que ele precisou deixar a revista, ela tocou o projeto. Dentre suas publicações poéticas (*De mãos postas*, 1938; *Céu vazio*, 1941; *Por quê?*, 1947; *Novos poemas*, 1951; *Primeiro de maio*, 1954; *Poemas e canções* 1957; *O coração descoberto*, 1961; *Águas móveis*, 1965), *Céu vazio* foi a que recebeu o maior reconhecimento da crítica, principalmente depois de ser galardoada com o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras. Cyro escreveu sobre Lila em três oportunidades:

“*Céu vazio*”: a tristeza, a solidão e o senso de humor na poesia de Lila Ripoll, veiculado na *Revista do Globo* de 26 de julho 1941, “Lila Ripoll”: mil vidros partidos, inserido em *Rodeio – estampas e perfis*, de 1976, e “Lila Ripoll”, editado em *Páginas soltas*, de 1994. O Acervo Lila Ripoll possui um número reduzido de materiais e os rastros de Cyro são quase inexistentes. A exceção é uma cópia dos *Cadernos da Horizonte*,¹⁰ espécie de folheto literário publicado em 1954 e vinculado ao periódico, que agora contava com o nome de Cyro em seu Conselho de Redação.

O advogado, crítico literário e, por vezes, historiador Moysés Vellinho (1901-1980) não era tão próximo de Cyro quanto Lila e Dyonélio, mas em seu arquivo existem informações importantes acerca dos lançamentos do romancista. Vellinho ganhou reputação de crítico com textos como *Machado de Assis: aspectos de sua vida e de sua obra* (1939), *Letras da Província* (1944) e *Eça de Queirós e o espírito de rebeldia* (1945) e, de 1945 a 1957, ficou à frente da *Província de São Pedro*, um dos grandes empreendimentos culturais da Livraria do Globo. Pela sua justificada fama de crítico e pela posição influente na Globo, Moysés Vellinho era sempre um leitor procurado pelos escritores. Sabendo disso, Cyro enviava seus livros para Vellinho na primeira oportunidade que aparecesse. Graças a essa prática e à conservação da biblioteca de Vellinho no Delfos, é possível ter contato com a rara primeira edição de

¹⁰ A cópia de *Cadernos da Horizonte* se encontra no Acervo Lila Ripoll sob a catalogação ALR 869.9917 R592p.

Sem rumo, feita pela Ariel, do Rio de Janeiro, em 1937, e indicar uma data aproximada de duas publicações de Cyro. Na folha de rosto de *Mensagem errante*, o autor fez uma dedicatória: “Ao Moysés Vellinho, com a simpatia e a admiração do Cyro Martins. P. Alegre, 14-XII-42”.¹¹ Corrido menos de um ano, Cyro veria o resultado dos envios de livros para Vellinho. No número inaugural da *Província de São Pedro*, dirigida por Moysés Vellinho, “Paz nos campos...”, o primeiro ensaio assinado pelo crítico na nova revista, abordava *Porteira fechada*. Anos mais tarde, Moysés Vellinho incluiria em *Letras da Província* o artigo “Itinerário de um romancista”, que contemplaria *Campo fora, Sem rumo, Enquanto as águas correm, Mensagem errante e Porteira fechada*.

Manoelito de Ornellas (1903-1969), um intelectual dividido entre o jornalismo, a poesia, o magistério e a produção ensaística, também recebeu *Mensagem errante* com uma dedicatória protocolar: “Ao Manoelito d’Ornellas, com amizade e admiração do Cyro Martins. P. Alegre, 14-XII-42”.¹² Ornellas era outro leitor importante para os escritores gaúchos. Ele ocupou diversos cargos – a direção da Biblioteca Pública, a administração da Imprensa Oficial e do *Jornal do Estado*, a presidência da Associação Riograndense de Imprensa (ARI), a chefia do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), as cátedras de Literatura Hispano-Americana e de Cultura Ibérica na Faculdade de Filosofia da UFRGS –, era um formador de opinião e tinha uma rede de contatos que ultrapassava as fronteiras do Estado. Não é possível estabelecer o período em que Manoelito e Cyro começaram a se relacionar. Porém, em um recorte de jornal colado na folha 65 do Caderno 1 do Acervo Manoelito de Ornellas, há um indício da aproximação. Manoelito retirou do *Correio do Povo* de 31 de outubro de 1940 o texto “Tradições e símbolos”, no qual Cyro elogiava a palestra que Ornellas dera dias antes no Instituto de Educação.¹³ Outro item do Acervo Manoelito de Ornellas mostra que as gentilezas entre os dois continuaram. Em um

¹¹ Os exemplares de *Sem rumo* e *Mensagem errante* se encontram na biblioteca do Acervo Moysés Vellinho sob as catalogações MOV 869.9937 M386s e MOV 869.9937 M386m.

¹² O exemplar de *Mensagem errante* se encontra no Acervo Manoelito de Ornellas sob a catalogação MOR 869.9937 M386m.

¹³ O recorte pode se encontrar no Acervo Manoelito de Ornellas sob a catalogação MOR CLI 0145.

momento anterior, Manoelito pediu a Cyro uma colaboração para a *Lanterna Verde*, o boletim anual da Sociedade Felippe D’Oliveira. Escrita à mão em uma folha de receituário, a resposta de Cyro é direta: por ser “avisado em cima do laço”, não pôde preparar nada “especial para a simpática *Lanterna Verde*” (MARTINS, 1943, p. 1). Para não ficar de fora do número dedicado ao Rio Grande do Sul, Cyro sugeriu a publicação de “Conto sem nome” ou de qualquer outra narrativa que agradasse a Ornellas. O bilhete ainda chama a atenção de quem pretende reconstruir os caminhos de Cyro por trazer seus endereços da época: “Consultório: Ed. Rio Branco – Av. Otávio Rocha, 116 – das 9:30 às 11:30 – Telef. 7966 – Resid.: Santa Terezinha, 374 – Telef. 9-1697.”¹⁴

Ao contrário de Manoelito de Ornellas, o advogado e poeta João Otávio Nogueira Leiria (1908-1972) era próximo de Cyro. A amizade entre eles começou quando viviam a adolescência em Porto Alegre e pulavam de pensão barata em pensão barata. Cyro acompanhou a escrita de *Campos de areia*: poesia crioula, publicado por Leiria em 1932, e Leiria fez o mesmo no tocante a *Campo fora*. No Acervo João Otávio Nogueira Leiria há livros, textos recortados e cartas de Cyro Martins, sendo a relação epistolar a parte que gera mais interesse no pesquisador da vida do psicanalista. Como assinalou Cibele Freitas (2009, p. 75), Cyro era um dos mais destacados “correspondentes” de Leiria. Tal fato se nota pela preservação de dez missivas enviadas pelo quarairense. Datadas com os anos de 1933, 1935, 1937, 1952, 1954 e 1968 e marcadas com diferentes cidades de envio (Quaraí, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Buenos Aires), elas tratavam, principalmente, de temas literários, mas também mencionavam situações familiares, amorosas e profissionais.

Em carta de 20 de maio de 1933, por exemplo, Cyro contou a Leiria que Augusto Meyer estava intercedendo junto a Henrique Bertaso, chefe da Seção Editora da Livraria do Globo, para que *Campo fora* fosse publicado pela casa. A mensagem ainda se refere ao Congresso Médico ocorrido em Porto Alegre naquele ano e a Antônio Austregésilo, que seria professor de Cyro em 1937, na então capital

¹⁴ O bilhete se encontra no Acervo Manoelito de Ornellas sob a catalogação MOR COR 0419.

federal: “Sabes que o Austregésilo é um bichão? Eu não esperava, pois o conhecia através [ilegível] veneno do Antonio Torres. De maneira que foi uma surpresa batuta” (MARTINS, 1933, p. 1).¹⁵ Na missiva de 15 de junho de 1934, Cyro (MARTINS, 1934, p. 3) falou da leitura de *Flores do mal* e fez algumas confidências: depois da morte do pai em março, a família tentava se reestruturar e o envolvimento com uma “amiga mais certa” (provavelmente a moça com quem se casaria no ano seguinte) começava a evoluir.¹⁶ Em 4 de janeiro de 1937, Cyro enviou notícias para o amigo – “Como talvez saibas, estou de viagem este mês para o Rio, onde permanecerei de 6 a 8 meses, fazendo um curso de neurologia” – e revelou seus planos: caso encontrasse “ambiente propício” no Rio de Janeiro, se candidataria “à livre-docência de neurologia” (MARTINS, 1937, p. 1)¹⁷ e ficaria por lá. As informações dessa última carta têm importância considerável, uma vez que os rastros deixados por Cyro no período carioca – quando começou, quanto durou, quando terminou – são raros.

Arquivos literários abrem variadas possibilidades de estudo e se mostram imprescindíveis na elaboração de biografias – a breve observação dos seis acervos conservados no Delfos indica isso. A tarefa de reconstruir a trajetória de um indivíduo é sempre complicada, pois é impossível recuperar a riqueza de uma vida com palavras, livros, fotografias, cartas e restos do passado. Frente a tamanha dificuldade, o biógrafo que tiver ao seu alcance qualquer pista do biografado tem mais condições de estabelecer conexões, esclarecer dúvidas e preencher incômodas lacunas. O biógrafo que se aventurar na escrita da vida de Cyro contará com um espaço de pesquisa privilegiado e, nos acervos de Cyro Martins, Dyonélio Machado, Lila Ripoll, Moysés Vellinho, Manoelito de Ornellas e João Otávio Nogueira Leiria, poderá encontrar rastros que evoquem uma existência singular.

¹⁵ A carta de 5 folhas se encontra no Acervo J. O. N. Leiria sob a catalogação JNL COR 086.

¹⁶ A carta de 4 folhas se encontra no Acervo J. O. N. Leiria sob a catalogação JNL COR 003.

¹⁷ A carta de 1 folha se encontra no Acervo J. O. N. Leiria sob a catalogação JNL COR 010.

Referências

- ANJOS, Cyro. [Correspondência]. Destinatário: Cyro Martins. Belo Horizonte, 16 jun. 1944. (Acervo Cyro Martins – Delfos/PUCRS).
- APPEL, Carlos Jorge. As coxilhas sem monarca. *Autores gaúchos* – Cyro Martins. Porto Alegre: IEL, 1984, p. 19-29.
- ARTIÈRES, Philip. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998.
- DE GRANDI, Celito; SILVEIRA, Núbia. *Cyro Martins – 100 anos: o homem e seus paradoxos*. Cachoeira do Sul: Defender, 2008.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- EDEL, Leon. *Vidas ajenas: principia biographica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. *Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 1-21, 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/42899/27134>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- FREITAS, Cibele Beirith Figueiredo. *O Acervo João Otávio Nogueira Leiria*. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/1963/1/423919.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2019.
- INSTITUTO Estadual do Livro. *Autores gaúchos* – Cyro Martins. Porto Alegre: IEL, 1984.
- MARQUES, Reinaldo. Arquivos literários, entre o público e o privado. In: *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 29-85.
- MARTINS, Cyro. [Correspondência]. Destinatário: João Otávio Nogueira Leiria. Porto Alegre, 20 mai. 1933. (Acervo João Otávio Nogueira Leiria – Delfos/PUCRS).
- MARTINS, Cyro. [Correspondência]. Destinatário: João Otávio Nogueira Leiria. Quaraí, 15 jun. 1934. (Acervo João Otávio Nogueira Leiria – Delfos/PUCRS).

MARTINS, Cyro. [*Correspondência*]. Destinatário: João Otávio Nogueira Leiria. Quaraí, 04 jan. 1937. (Acervo João Otávio Nogueira Leiria – Delfos/PUCRS).

MARTINS, Cyro. [*Correspondência*]. Destinatário: Manoelito de Ornellas. Porto Alegre, 01 out. 1943. (Acervo Manoelito de Ornellas – Delfos/PUCRS).

MARTINS, Cyro; SLAVUTZKY, Abrão. *Para início de conversa*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MARTINS, Ivo. [*Correspondência*]. Destinatário: Cyro Martins. Quaraí, 14 dez. 1942. (Acervo Cyro Martins – Delfos/PUCRS).

MARTINS, Marisângela. À esquerda de seu tempo: escritores e o Partido Comunista do Brasil (Porto Alegre – 1927-1957). 2012. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/61721/000864800.pdf?sequence=1>. Acesso em: 21 abr. 2019.

REBELO, Marques. [*Correspondência*]. Destinatário: Cyro Martins. Rio de Janeiro, 20 jun. 1944. (Acervo Cyro Martins – Delfos/PUCRS).

SALÁNKY, José. [*Correspondência*]. Destinatário: Cyro Martins. Quaraí, 26 abr. 1944. (Acervo Cyro Martins – Delfos/PUCRS).

Recebido em: 29 de abril de 2019.

Aprovado em: 20 de agosto de 2019.



O Arquivo como criação da memória: os Vivacqua

The Archive as a Creation of the Memory: The Vivacquas

Juliana Cristina de Carvalho

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte,
Minas Gerais / Brasil

julianacristinacarvalho@yahoo.com.br

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Belo Horizonte,
Minas Gerais / Brasil

raquelbea.junqueira@gmail.com

Resumo: Pretende-se neste artigo estudar os procedimentos arquivísticos desenvolvidos por Eunice Vivacqua, autora do livro *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, e irmã do escritor Achilles Vivacqua. Para tanto toma-se como material de análise textos produzidos pela guardiã dos arquivos de Achilles, com o intuito de desvelar o percurso dos registros realizados e a forma como os materiais foram recolhidos e organizados. Entre os materiais estão documentos e cartas, elaborados por ela, como forma de orientar a recepção do material. Temos como fonte prioritária para as reflexões um documento, sem data, no qual ela fornece, de maneira bem poética e minuciosa, um retrato de seu irmão. Pretende-se analisar esse documento como uma reflexão teórica da ideia de arquivo e dos significados dos gestos realizados por essa arquivista e restauradora. Toma-se como base teórica fundamental estudos que discutem a questão da memória e do arquivo, como, por exemplo, o de Jacques Le Goff, em sua obra *História e memória*, e o de Jacques Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Palavras-chave: Vivacqua; Arquivo; Arconte; Memória.

Abstract: This article intends to study the archival procedures developed by Eunice Vivacqua, author of the book *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, and sister of the writer Achilles Vivacqua. For this purpose, material texts produced by the keeper of Achilles' files were analysed in order to unveil the trajectory of the records performed

and the way the materials were collected and organized. Among the materials one can find signed documents and letters elaborated by her in order to guide the material reception. We have as a primary source a signed document without date which offers in a very poetic and thorough way a portrait of her brother. The aim of this project is to analyze this document as a theoretical reflection on the idea of archive and the meaning of the gestures performed by this archivist and file restorer. It is based on fundamental theoretical studies that discuss the issue of memory and archive such as Jacques Le Goff's *História e memória*, and the work of Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Keywords: Vivacqua; Archive; Archon; Memory.

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

Em 2006-2007, o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da UFMG recebeu a doação de caixas contendo objetos diversos que pertenceram ao escritor capixaba Achilles Vivacqua.¹ A doação foi feita pelos sobrinhos do escritor, a pedido de Eunice Vivacqua, irmã de Achilles e, até aquele momento, guardiã dos pertences do poeta.

Eunice Vivacqua foi uma restauradora de bens culturais. Dedicou-se verdadeiramente a essa área, resgatando pinturas, esculturas, livros, gravuras, plantas e partituras. Trabalhou como funcionária da Superintendência de Museus até o ano de 1992, onde atuava como pesquisadora da arte de Minas Gerais, especializando-se no campo da iconografia religiosa. A preocupação em preservar objetos significativos

¹ Achilles Vivacqua nasceu em 02 de janeiro de 1900, na cidade de Rio Pardo (ES), atual Muniz Freire, na época Cachoeiro de Itapemirim, e faleceu em 02 de dezembro de 1942, em Belo Horizonte. Aos 20 anos foi diagnosticado com tuberculose, o que o fez mudar para a capital mineira. Publicou em revistas e jornais e apenas um único livro, em edição não comercial, cujo título é “Serenidade”.

das memórias de seu irmão, Achilles Vivacqua, foi-lhe atribuída pelo próprio escritor que, já quase vencido pela doença, e pressentindo sua partida, deixou para ela e com ela toda a sua obra literária, conhecida e inédita (manuscritos), junto com alguns pertences pessoais. Ao destinar os objetos e a obra à irmã, Achilles pediu que ela a divulgasse ao mundo, missão que prontamente aceitou. Assumiu o seu papel de guardiã da memória de seu irmão e de sua família. O registro da memória da família Vivacqua está firmado no livro *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, que aborda os tempos de Belo Horizonte, na década de 20, tempo da infância da restauradora.

Antes de falecer, em outubro de 2006, Eunice pediu a seus filhos que doassem à Universidade Federal de Minas Gerais o arquivo que havia recebido de seu irmão, o qual havia recuperado e tratado. Quem recebeu a doação, em dezembro daquele mesmo ano, foi a professora Constâncio Lima Duarte, que o doou ao AEM, um importante espaço de conservação de memórias de escritores que nasceram ou tiveram vida literária ativa em Minas Gerais.

Além dos pertences de Achilles, os sobrinhos do escritor doaram também documentos de Eunice Vivacqua. Dentre eles, documentos e cartas escritos por ela. O que se analisa neste artigo são alguns dos documentos elaborados por Eunice no processo de preparação do material a ser doado. Trata-se, aqui, portanto, do arquivo como memória familiar, antes de se tornar memória coletiva. Acompanharemos, para isso, os rastros deixados por Eunice Vivacqua e organizados, agora em um pequeno acervo encontrado no AEM, no chamado “Arquivo Eunice Vivacqua”. Sabe-se que, de acordo com Heymann (2012, p. 276), “no caso dos arquivos pessoais, a atenção às modalidades de sua constituição pode ser um caminho para alcançar a personalidade do seu titular”. Este parece ser o caso de Eunice. Por meio da organização que fez dos pertences do irmão, foram percebidos vestígios de como a restauradora preparou os documentos referentes à obra dele antes de sua doação para o AEM. Como herdeira da obra literária, de documentos pessoais e burocráticos, de objetos e fotografias, Eunice Vivacqua guardou, listou, recuperou e tratou tudo o que herdou de Achiles, registrando o processo do arquivamento em diversos documentos. Ela conseguiu tanto deixar evidências de sua admiração pelo irmão artista, como suas concepções sobre ele e seus escritos.

Ressalva-se, no entanto, ainda com Heymann, que:

[...] não se trata, aqui, de sublinhar a velha crença de que o arquivo é o caminho seguro para acessar a intimidade do acumulador, mas sim de sugerir que o arquivo, quando analisado como conjunto dotado de historicidade, revela práticas e representações que podem desvendar dimensões da autoimagem e visão de mundo de seu titular. (HEYMANN, 2012, p. 276).

Assim, o que se pode perceber ao conhecer os documentos produzidos no processo de organização do arquivo da obra do irmão, é a somatória de arquivos: temos acesso aos bens de Achilles e ao arquivo do arquivo desses bens, ampliando assim o conjunto arquivístico que aqui se quer analisar. Olhando o arquivo de Achilles pelo processo de arquivamento de Eunice pode-se conhecer tanto a autoimagem dela, quanto a de Achilles e a da família Vivacqua, bem como a imagem que a irmã constrói da obra e do escritor.

De acordo com Jacques Derrida, o termo arquivo vem de *arkē*, que remete concomitantemente a “começo” e a “comando”. Para ele, na concepção física, histórica ou ontológica, *arkē* se refere ao “[...] primeiro, ao principal, ao primitivo, em resumo, ao começo” (DERRIDA, 2001, p. 11-12).

Derrida lembra ainda que como *archivum* ou o *archium* do latim, o sentido de arquivo advém da forma grega *arkheion*, que, no princípio, representava um espaço domiciliar, um endereço dos magistrados superiores, os chamados *arcontes*, que eram pessoas que comandavam. E a competência da lei, de fazê-la e de representá-la, era atribuída àqueles que possuíam o poder político. E, dessa forma, eram em suas casas que guardavam os documentos oficiais. Assim, os arcontes eram os seus primeiros guardiões (DERRIDA, 2001, p. 12), as autoridades designadas não apenas para garantir a segurança física e o suporte dos bens depositados, mas também possuíam o poder de interpretar os arquivos. É nesse sentido que consideramos Eunice Vivacqua verdadeira arconte da memória de Achilles, seu irmão escritor, por guardar, organizar e, em alguma medida, ainda que tímida, analisar o patrimônio intelectual do irmão.

Um dos documentos significativos deixados por Eunice Vivacqua registra o processo de construção do arquivo familiar dos pertences de Achilles. Trata-se de uma carta, na qual ela registra as dificuldades para recuperar alguns itens que pertenceram ao irmão. A carta foi enviada de

Belo Horizonte, em 08 de outubro de 1972, a um destinatário referido apenas como Dina:

Após a morte de meu irmão, os demais membros da família com medo da venerável “doença do peito” doaram todos os seus pertences para o Sanatório do Morro das Pedras; a maleta com os manuscritos inéditos e publicados, livros, coleções de revistas, móveis, roupas etc.

Meu marido e eu, com muito esforço recuperamos todo o acervo literário, conforme a lista integral do serviço de Desinfecção. Só lamentei a perda da escrivinha que pertencera a meu pai.

Há uns anos atrás, sumira misteriosamente os originais de “Bambu Imperial”, poemas prontos para o prelo, conforme se verifica em referências críticas da época. Depois de umas “bodas de prata” de zelosa guarda franguei² (sic) a tentação de pessoas tão inteligentes quanto cultas, todo o acervo literário de meu irmão.

Hoje, passo pela amargura de ter ficado sem alguns dos melhores inéditos, mas espero, sinceramente, que a acuidade crítica delas, me compense de não ser eu a publicá-las.

Digo isto porque sempre prestei simpática cooperação a quem me procurou com honestidade, João Alphonsus e seu livro Antologia da poesia mineira, entre outros, que o digam.

Remeto-lhe anexo, um levantamento biográfico e bibliográfico, nos quais fixei aspectos de interesse humano e literário. As críticas de seus contemporâneos expressam melhor que eu o poeta que Achilles é.

[...].

(VIVACQUA, 1972).

A carta de Eunice registra a indignação e a dor com o aparente desinteresse dos familiares pelos bens do irmão e procura informar como recolheu e como organizou os pertences que seriam posteriormente doados para uma instituição universitária. Deixa, ainda, indícios da importância de Achilles para seus pares, como se vê pela informação de seu contato com João Alphonsus e de sua aproximação com os modernistas. Em outro trecho dessa mesma carta lê-se:

² A palavra está grafada desse modo no documento. Considera-se que Eunice tenha querido escrever franqueei.

Aí vai algo que pude selecionar em matéria de publicações em prosa e verso, documentação crítica e cartas.

Espero que a ocasião – cinquentenário da Semana de Arte Moderna, na qual Achilles tanto participou em identidade de ideias e ideais literários, me redima do longo silêncio.

Agradeço imenso a lembrança da homenagem ao meu irmão e aproveito a oportunidade de congratular-me pelo seu ingresso na Academia.

Lamento não conhecer pessoalmente a quem veio engrandecer a vivência literária do Espírito Santo. Achilles está em boas mãos.

[...]

Sinto em mim toda a pureza e sensibilidade de um poeta como Achilles, mas, como já disse o crítico “tenho as mesmas impressões de Shakespeare, com a diferença de que ele sabe expressá-las”.

Realmente a única pessoa credenciada a afirmar sobre isto, sou eu. [...]. (VIVACQUA, 1972)

Nesse trecho do relato de Eunice, a irmã do escritor antecipa a diversidade da atuação artística e intelectual de Achilles Vivacqua (publicações em prosa e verso, crítica e cartas); destaca a adesão do escritor capixaba ao ideário modernista, aproximando-o de evento como a “Semana de Arte Moderna”. Esses indícios críticos presentes na carta da irmã, guardiã da memória do escritor, são vestígios importantes que, posteriormente, os estudiosos dos Arquivos de Achilles puderam comprovar.

Junto com a preocupação de registro das escolhas estéticas e da importância histórica do irmão, Eunice deixa entrever sua indignação e tristeza e, ao mesmo tempo, seu afeto pela memória da família e seu compromisso com ela. Certa de que a atuação do poeta, cronista, contista e jornalista Achilles Vivacqua deveria ter uma repercussão mais ampla, ela organizou o “levantamento biográfico e bibliográfico” e cooperou com os interessados na obra de Achilles. Pelo modo como registra o que considera ser a importância do irmão, Eunice transcende a missão de irmã que se torna guardiã e divulgadora da memória do irmão artista. Sua atitude sempre foi de proteção ao acervo e à memória do escritor e da família, para não deixar que caíssem no esquecimento. Tal postura pode ser percebida no fragmento que foi extraído de outro documento produzido por Eunice Vivacqua, também presente no AEM, na coleção especial de Eunice Vivacqua:

Te guardei, como uma relíquia, durante 52 anos. Depois, te tocaram mãos impuras e inféis que te degradaram. Mas eu quero que saibas como me dói, até o fundo de minha alma, esta falta de sensibilidade e de respeito, esta profanação à memória de meu irmão Achilles, tão amado, sensível e saudoso. [...] (VIVACQUA, [200-?]b).

A guardiã não esconde seu lado restauradora ao utilizar palavras como relíquia, profanação, degradação, e denuncia o que considerava ser uma “invasão” ao patrimônio memorial do irmão. Em suas correspondências é possível perceber o sentimento de descontentamento com o tratamento dado à memória de Achilles. Como guardiã eficiente, Eunice protege, luta com firmeza para proteger a imagem, os pertences e a obra literária do irmão. Além dessa guarda da memória de Achilles, a restauradora também preservava a de sua família.

Assim, a restauradora, de certo modo, procede como os antigos arcontes. Derrida considera que para os documentos serem guardados dentro do “*dizer a lei*” eram necessários um guardião e uma localização: “[...] mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência” (DERRIDA, 2001, p. 12-13). O estudioso lembra que foi na “*domiciliação*”, ou seja, na “obtenção consensual de domicílio”, que surgiram os arquivos. Essa natureza está presente tanto nos arquivos físicos de Eunice Vivacqua quanto nos registros intelectuais que fez, ao escrever, também, um livro sobre a memória da casa da família Vivacqua em Belo Horizonte.

Em sua obra *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, ela resgata suas memórias de infância e, por meio de seu olhar apaixonado, saudoso e poético desenha como vivenciou os tempos do Salão ao lado de sua família, amigos e escritores importantes da cena belo-horizontina dos anos 20.

A casa dos Vivacqua foi um grande espaço, localizado na rua Gonçalves Dias, número 1218. A família se mudou para Belo Horizonte depois de Achilles Vivacqua, que veio primeiro por recomendações médicas, devido à condição agradável e favorável proporcionada pelo ar puro das montanhas da “cidade sanatório”, como era conhecida Belo Horizonte naquele período. Além de lar da família, a residência, ou Salão Vivacqua como ficou conhecida, funcionou como um importante espaço cultural, que recebeu nomes como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, dentre outros, na qual havia encontros intelectuais e sociais, como

festas, saraus e conversas literárias. Foi em seus corredores que tiveram início as primeiras trocas e ideias do que viria a se consolidar como o movimento modernista realizado em Minas.

Na abertura do livro de Eunice Vivacqua, o Presidente da Fundação João Pinheiro, Roberto Borges Martins, considera que os registros da autora sobre a memória da casa e da família são como “uma fonte límpida da qual hão de se servir quantos estejam ávidos por conhecer o folclore daquele cenário, [...] jogos, cantigas de roda, [...] a música típica dos saraus [...], das revistas literárias e dos locais mais em voga” (MARTINS, 1997, p. 7). Eunice Vivacqua faz de sua memória individual parte substantiva da memória coletiva da cidade ao afirmar que seu “[...] depoimento é evocativo, novelo que ajuda a tecer a saudade de mim mesma, recriando a atmosfera belo-horizontina dos anos 20, em cujo espaço se trançaram os fios de uma nova era cultural e política” (VIVACQUA, 1997, p. 19). Nele relembra os saraus promovidos na casa de sua família e afirma que ela, “menina tímida”, vivenciou esses momentos, sem ter noção de como eram importantes, de qual era a sua “grandeza”. Em suas palavras, suas lembranças no casarão “[...] estão vivas, aprisionadas no tempo” (VIVACQUA, 1997, p. 19). E são essas memórias “aprisionadas” que ela divide com os leitores por meio de sua prosa poética, temperada de saudade.

Na leitura de suas lembranças, é possível notar o cuidado e o zelo da escritora com sua família, principalmente com seu irmão Achilles. As palavras parecem ser cuidadosamente escolhidas com o intuito de mostrar o valor dos envolvidos nos fatos relatados. Eunice narra os acontecimentos de modo a legitimar os espaços culturais da cidade.

O jornalista, professor, sociólogo, ensaísta e também poeta, Fernando Correia Dias, ilustra bem o que se quer dizer, no texto do posfácio, presente na obra de Eunice:

[...] Entendo que a obra representa o coroamento de décadas de interesse pela memória intelectual de Belo Horizonte, por seu notável acervo documental, constando de fotos, originais de textos, depois impressos, manuscritos (dentre os quais muitas cartas), coleções de revistas diversas e de jornais literários, tudo disposto em baús e em gavetas e prateleiras de móveis antigos. Como restauradora e encadernadora, Eunice Vivacqua demonstra inegável competência no guardar e conservar esse tesouro, e grande carinho, especialmente quando ressalta o material de e sobre o poeta e escritor Achilles Vivacqua, seu irmão.

[...]

Li o texto, leve e envolvente, com dupla motivação: a do simples leitor aficionado em memórias e a do sociólogo.

Penso que Eunice Vivacqua escolheu bem o gênero adequado aos seus propósitos (reminiscências em vez de ensaio) e também o tom de sua escrita. Esta é lírica, lavrada com profundo sentimento, mas sem pieguice. O desejo de partilhar suas lembranças conosco, seus leitores, realizou-se plenamente. A antiga e bucólica Belo Horizonte nos é restituída em traços exatos, porém não destituídos de imaginação. (DIAS, 1997, p. 139-140).

Tanto no livro que escreveu quanto na organização do arquivo de Achilles Vivacqua, Eunice parece seguir o princípio arcôntrico, segundo o qual, conforme as reflexões de Derrida, o arquivo não se dá apenas por sua natureza heterogênea, mas, também, por ser um princípio de consignação, de “reunião” (DERRIDA, 2001, p. 14). E é isto que faz Eunice Vivacqua: reúne sua experiência pessoal, a de seu irmão e a de toda uma família, construindo, por meio do arquivo desenvolvido inicialmente em sua casa, a “[...] possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução” do vivido. Ainda segundo Derrida (2001, p. 22-23), a “lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte”. Essa aproximação entre a natureza repetitiva do arquivo e a pulsão de morte tem como consequência uma exposição à destruição, o que introduz “o esquecimento e a arquiviolítica no coração do monumento. No próprio ‘saber de cor’. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (DERRIDA, 2001, p. 22-23).

Dessa maneira, Derrida reconhece os lados construtivo e destrutivo que existem dentro de todo arquivo, uma contradição interna que lhe é inherente, que abriga, tomando emprestado termos de Freud, a pulsão de vida e a pulsão de morte. Em sua concepção, não é possível existir o desejo de arquivo sem a ideia da “finitude radial”, ou seja, sem a presença do esquecimento, que ultrapassa a ideia de recalcamento. Derrida (2001, p. 32) pondera, ainda, que “[...] além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição”. A preocupação primeira de Eunice, a de divulgar a obra do irmão e a memória cultural da família e de Belo Horizonte, está fundada na terrível possibilidade do esquecimento completo de sua arte e de sua relevância.

Assim, gestos expressivos como recolher, higienizar, organizar, arquivar e entregar à instituição de pesquisa se tornam resistência ao esquecimento. Em suas reflexões sobre Marques afirma que:

No arquivamento, opera-se uma ruptura com o testemunho, normalmente oral e ouvido, pertencente à memória viva. Vivificada pela presença de um interlocutor preciso, a estrutura dialogal do testemunho cede lugar aos documentos depositados no arquivo, desvinculados de um destinatário específico, dos autores de seus testemunhos, mas submetido aos cuidados de seus arcontes, capaz de prestar-lhes socorro. (MARQUES, 2008, p. 105).

Como bem lembram os pesquisadores Esmeralda Guimarães Meira e José Rubens Mascarenhas de Almeida, no artigo “História e memória no arquivo pessoal de Camillo de Jesus Lima (o arquivo, o arquivista, o arconte)”, na concepção geral de um arquivo habitam “memórias seletivas construídas”, e, por vezes “forjadas”, que são utilizadas de diferentes maneiras, para diferentes propósitos (MEIRA; ALMEIDA, 2016, p. 46).

Mostrando as cautelas e os perigos encontrados nos estudos dos arquivos, Luciana Quillet Heymann, em “Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller”, alerta sobre a impossibilidade, ou melhor, grande dificuldade, de discernir o que foi realmente preservado pelo titular do arquivo, o que foi descartado, o que foi perdido ou o que foi doado a terceiros. Neste sentido, de acordo com ela, “[...] há documentos, inexistentes no arquivo, que não comprometeriam a imagem do titular e para os quais existem inclusive registros de que tenham sido produzidos” (HEYMANN, 1997, p. 57). É essa a mesma postura de Eunice Vivacqua. Ao organizar o arquivo do irmão, dá a ele um tom de proteção à imagem da família e à imagem pública do escritor. No material reunido percebe-se a postura da arquivista ao percorrer o modo como lista os bens, abriga a memória que recebeu e que pretende preservar e, se possível, restaurar.

Esse gesto de arquivista também está visível na maneira como ela preparou os fundos para doar ao AEM. Ao tornar-se guardiã dos objetos do irmão, ela os ordenou a partir de um critério próprio, de modo a conceber uma imagem para o escritor Achilles Vivacqua. Feita essa organização arquivística, com um determinado olhar para a obra e a figura do irmão, Eunice solicitou aos filhos que o mostrasse ao mundo, para que

pudesse ser divulgado e colocado disponível para pesquisadores, a partir daquilo que construiu. Esse gesto parece confirmar o pensamento de Le Goff para quem “a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em via de desenvolvimento, [...] lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção” (LE GOFF, 2003, p. 469). Com sua forma de atuação, Eunice Vivacqua promove a sobrevivência da figura pública do irmão, possibilitando que a obra de Achilles Vivacqua rompesse as fronteiras dos guardados familiares. Assim veio à tona a atuação intelectual de Achilles que, mesmo fragilizado pela doença, atuouativamente nos principais jornais e revistas de seu tempo e dedicou-se a vários tipos de textos, como poesia, contos, textos críticos, jornalísticos, crônicas de moda, resenhas de livros e epigramas, revelando, assim, um projeto literário criativo e, ao que parece, experimental.

Le Goff, no capítulo sobre a memória em *História e Memória* (2003), demonstra o quanto é crucial o conceito de memória não apenas para as Ciências Humanas. Essa importância se dá, segundo ele, pelo fato de a memória ser uma propriedade que atravessa as mais diferentes áreas da ciência que lida com informações, atualizações, impressões nas distintas dimensões temporais. O pesquisador lembra e ressalta a importância da memória coletiva exaltada ao longo do tempo e buscada tanto nos textos e nas palavras, como “nas imagens, nos ritos, nas festas” e acrescentaríamos, nos arquivos (LE GOFF, 2003, p. 466). A atitude de publicar os guardados da família é algo que, ainda conforme Le Goff, “procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro”.

Eunice Vivacqua, ao tomar posse dos guardados de Achilles, interferiu na formação original do arquivo do titular, dando novas ordenações, selecionando, talvez até mesmo descartando alguns documentos. Não podemos afirmar que o que chegou ao AEM era exatamente o que Achilles Vivacqua doou. O que se sabe, por seu depoimento, é que ela acrescentou objetos que conseguiu recolher depois.

Por sua postura protetora, zelosa, percebemos que ela elaboroumeticulosamente a imagem do irmão com o intuito de mostrar toda a sua importância, seu valor como pessoa e como artista. Nesse sentido, o documento mais importante é aquele³ enviado por Eunice com informações sobre o irmão, destacado a seguir:

³ Estudos detalhados sobre este documento estão em Carvalho (2019, p. 28-35).

FIGURA 1 – Documento “Achilles, o Homem”

ACHILES O HOMEM

Homem tranquilo; amou a paz sonolenta das paisagens melancólicas e quietas dos crepusculos mineiros.

Sua figura humana impressionava pela sensibilidade - inteligência que a gente só descobre quando tem vivência com ele.

- Tímido mas de uma franqueza ríspida para com as coisas que não refletiam retidão de caráter, irreverente de intensidade expressional e apurado senso de justiça: Um sincero intérprete de sua paisagem interior.
- Observador de uma meticulosidade oriental, analítico, sarcástico com os presunçosos e sensitivo com os pobres e humildes, demonstrando senso social agudo pois que a miséria do outro causava-lhe dor física.
- Sua vida foi uma constante de atitudes marcantes pela sensibilidade - transbordante, pela busca contínua da beleza, verdade e justiça que influiram terrível e benoficamente naqueles que lhes eram próximos.
- Se, reservado ao primeiro contato, o seu convívio gradativamente se tornava ameno, um encanto de humor pela ironia sutil.
- Não dedicou poema algum aos seus dois amores da mocidade e maturidade. Estes versos de amor ele os ritmou, cantou e gravou no seu mundo interior.
- Um certo constrangimento, pudor, em revelar os seus sentimentos dei-xou-lhe aquele "jeito de quem carregava uma tristeza mansa, love, que dava a impressão de fazer bem".
- Era sobretudo um lírico, simples, espontâneo.

Fonte: VIVACQUA, [200-?]a, p. 4.

FIGURA 2 – Documento “Retrato”

-5-

- Sua vida foi como sua poesia - beatitude - nenhuma tragédia sentiu tal - nem desespero - nem desamor. Se um imenso amor universal.

RETRATO

Figura magra, ascética - altura mediana - olhos verdes, profundos, penetrantes. Cabelos castanhos claros, dourados, anelados, nariz afilado, agressivo. Voz pausada - clara - firme - discreta. Andar tranquilo, com os ombros ligeiramente curvados no torax, porém de cabeça erguida no pescoço longo, espichado para cima. Balanceava os lombos os braços magros quando andava. Mãos de dedos finos, pareciam pesadas pelas veias salientes, como se aquela sangue goperoso se represso à uma doação incondicional de quem deles precisasse.

- Arrastava em casa, chinélos de couro marron trançados em cruz, que marcava o ritmo do seu humor nas tábuas largas e ragentas da sala de jantar, pigreando, vestido em pijamas listrados.

- Levantava-se cedinho para dar uma volta no pomar, sentar-se debaixo das mangueiras, ver o dia amanhecer e ronavar o oxigênio para seus pulmões rendados.

- O galão manco, pé queimado no círculo do quintal onde a fiel Tiana punha fogo, vinha esponjando comer suas migalhas.

- Mesmo antes de seu mingau de fubá do moinho d'água, com queijo ministro, fresquinho, sorvendo, derretendo na quentura, tratava do periquito que vinha encontrá-lo no último degrau da escada.

- O fiel Tititá, cão viralata, mestigo com fox terrier, deitava-se debaixo da mesa esperando-o no seu lugar de sempre.

- Assentava-se sempre na mesma cadeira. No mesmo lugar da toalha marrom com alfinetão de mola. Tremendamente escrupuloso com a doença, raramente comia em casa de parentes ou estendia a mão a alguém.

- Quando os grandes quintais desapareceram das residências em que moravam, andava por entre os variados canteiros de couve gigante, violetas, lindas margaridas, almeirão, alface, limoeiros, mamão rente ao velho muro, tomates em estaleiros de bambu, cultivados com amor. E tudo, na mesma harmonia náscia, florisscia, dava frutos e flores naquela minuscúla faixa de terra.

- No pequeno galinheiro no angulo de muro, galinha carijo, d'angala, galão índio e patos que se refrescavam na grande bacia de folha de zinco. Na garagem criava canários franceses frisados, premiados que o saudavam cada manhã com um ruidoso e maravilhoso "bon dia" na sua visita matinal. Essa foi uma de suas últimas grandes alegrias.

- Mas sua ternura franciscana, era para o sabá laranjeira, caído do ninho, criado à conta-gotas que se banhava na torneira do jardim, dançava o tico-tico no fubá, quando o banqueteavam com minhocas e cantava

Fonte: VIVACQUA, [200-?]b, p. 5.

FIGURA 3 – Documento “Retrato”

-6-

empoleirado no espaldar alto da cadeira de palhinha, na qual trabalhava o posta, repetindo em música a melodia dos versos que escrevia.

- Seu cão Titiu o seguia por toda a parte. Dormia na porta do seu quarto, e lá permaneceu desde a saída do enterro, recusando a cunha do alimento e morreu de tristeza logo que voltamos da missa do sétimo dia.'

- Já Gunga - o feroz boxeur alamão, guardava o seu sossego, satisfazia sua vaidade, invejando muita gente, quando o arrastava em grossas correntes polidas , e brilhantes, no tradicional passeio dos cães de raça' pelo quarteirão.

- Apreciaava entre outros os pratos mineiros: couve- angu com quiabo, - tutu, frango ao molho pardo - canjiquinha, lombo assado com farofa docura da manteiga, batatinha frita fininha como palito.

- Sopa Juliana com Legumes picados que pareciam confetes coloridos - ! sopa de batata larva. Parecia lagarto para verdura, no dizer da Tia.
Broa de fubá redonda temperada com cravo, herva doce canela, moidos - juntos. Cuscus - Queca - queijo de pescocinho, curtido. Doce de leite' com coco - compota e doces de frutas brasileiras galatina de ameixaç - preta com creme chantelly e morangos - manga - mamão - banana ouro.

- Adorava chá, preto com torradas douradas do pão de sal commum, fininhas transparentes.

- Vibrava e se inspirava no samba do morro, nas modinhas sertanejas hoje em dia tão em moda, além dos eruditos como Dgch - Grieg - Vivaldi - Música Renascentista - Barroca - antiquidades.

- Tinha devoção por Nossa Senhora das Dores, e sua estampa, colada em ' papelão, estava na sua mesinha de cabeceira.

- Nos últimos dias sofridos de sua vida, tomava água com, pétalas de rosas murchas de Santa Teresinha que sua amada lhe enviava.

- Gostava do perfume da malva e do verde sempre viçoso na janela do seu quarto e, quando as folhas amarelavam com o tempo as colhia e com' elas, maravilhava as páginas do livro que lia no momento.

- Homem sem grandes vícios, não jogava e bobin apenaas bons vinhos tintos fumava muito, mas cigarro de palha, o fumo de rolo picado, enroladó como num ritual: saboreava-o como um caboclo calado, pensando recordando talvez. Na Boemia do velho Bélo, com seu grupo de intelectuais, o João Dornas preparando sempre das suns. Nos últimos tempos só saia' de casa, num itinerário certo: receber a aposentadoria, passear na volta pela alfaiataria do Andrade, na Rua da Bahia, ver o movimento do Bar do Ponto.

- Não fazia visitas, mas gostava de recebê-las nos domingos reunia para o ajuntarado a turma de literatos mineiros e capichabas, estudantes' em Minas, a conversa integrativa à sombra das manueiras da Rua Sergio de 343 ou debaixo ou nos galhos da jaboticabeira da Rua Pernambuco 246.

Fonte: VIVACQUA, [200-?]b, p. 6.

FIGURA 4 – Documento “Retrato”

-7-

- As crianças o encantavam, olhava-as com ternura comovente, mas devia a doença, delas não se aproximava.

- Quando levava minha primeira filha Vera Elisabeth para visitá-lo ele espiava o olhar de longe e dizia que era o anjo mais lindo fugido do céu, "só mesmo, pura caduquice de São Pedro!"

- Que tinha um poema para aquela anjo barroco de cachos dourados como as acácias dos jardins mineiros. Poema jamais encontrado: Talvez tenha servido de aviãozinho para alguém quando andou pelo Morro das Pedras.

- Desta tempo guardo o remorso de não ter ido ajudá-lo como fazia sempre, no banho de chuvisco, como me pedia. Obedecendo à proibição médica lá não apareci, antes do sol ir embora, desculpando-me do atraso - com uma gripe de seu anjo barroco.

Ele se zangou comigo. Estava doído por uma chuviscada até o calção - grosso já estava no tamborete a bucha para se livrar daquela coceira - danada, no costado, que o banho de água + álcool não espantava, à raiva! passou.

- Conversamos muito. Antes de ir-me embora tirou da mala uma lapiseira colonial deu-me alegando que eu gostava de coisa velha.

- Já de partida, chamou-me pelo corredor comprido que dava para sua janela e deu-me a sua lata de malva para tirar uma mula. Sabia que eu via desejando aquela sua malva...

- Lembro-me que recusei com um calafrio. Era o mesmo que Aladim desaparecia-se dessa lampada maravilhosa, mas ele estava alegre e sua insistência tinha um quê de uma ordem.

- Era a melhorha da morte, da qual pareceia não ter medo, já que para ele a "vida" era a busca da liberdade, e da auto-realização".

- Foi a última vez que o vi vivo, mas, dois dias depois, ele veio dar-me o seu adeus, como o fizeram também a meu pai e depois a minha irmã. Naquela fria madrugada de 2 de dezembro de 1942 acordei em, sobressalto. Um vento forte invadia meu quarto. Cheguei à janela aberta. Folhas secas rodopiavam na Rua deserta calçada de paralepípedos. Saí de casa correndo, sozinha, ladeira abaixo, pela rua Rio Grande do Norte até avenida Afonso Pena nº 1967 e quando lá cheguesse ele acabara de penetrar no Infinito Imponderável, deixando atrás de si um espiral de sofrimento nas sobretudo de expressão humana e vivencial para todos nós.

- Está enterrado no Cemitério do Bomfim - Quadra nº 49 - túmulo nº 271 tendo conforme o seu desejo o poema:

"Minha última oferenda a ti".

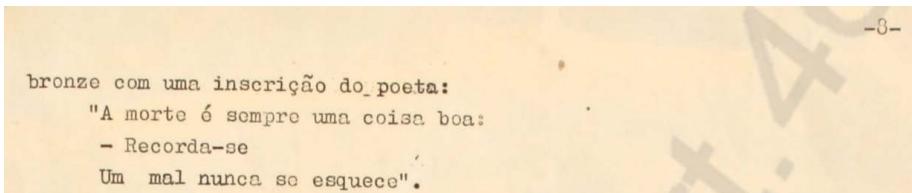
Cravado num livro de bronze - aberto, trabalho de consagrada artista Jean Milde.

- O túmulo é em marmore acinzentado.

- Uma logn cruz quo começa na cabeceira, acompanha o corpo, crescendo, se curvando quando encontra novamente a terra e para numa placa de

Fonte: VIVACQUA, [200-?]b, p. 7.

FIGURA 5 – Documento “Retrato”



Fonte: VIVACQUA, [200-?]b, p. 8.

Ao traçar o tipo físico do irmão, Eunice Vivacqua salienta a fragilidade aparente e a contrasta com a cabeça erguida. Destaca a magreza, seus braços longos e finos, os dedos alongados, as veias aparentes e os ombros ligeiramente curvados no tórax. Contrasta, ainda, os cabelos anelados com um fino e agressivo nariz (CARVALHO, 2019, p. 29).

A irmã apresenta o homem com palavras significativas de modo a mostrá-lo como uma figura, sensível, inteligente, tímido, por vezes ríspido, mas invariavelmente reto de caráter.

Por essas descrições, e pelas características que se quer salientar, observa-se o quanto a arquivista, ao desenhar a figura humana do escritor, o torna um sujeito dotado preferencialmente de qualidades positivas. Ainda que introvertido, é apresentado como sujeito bem-humorado, ainda que sensível, também ríspido. Também são salientadas sua altivez e ironia. Todos os aspectos referentes ao temperamento do escritor foram apresentados em uma linguagem que procurava ser precisa e poética. Eunice salienta que o temperamento de Achilles era condizente ao de um homem que “amou a paz sonolenta das paisagens melancólicas e quietas dos crepúsculos mineiros” (VIVACQUA, [200-?]a, p. 4), com admirável sensibilidade e inteligência. A irmã o considerava um sujeito atento à realidade ao seu redor, racional, “sarcástico com os presunçosos” e com uma sensível e expressiva preocupação com o social, chegando a sentir “dor física” perante a “miséria do outro” (VIVACQUA, [200-?]a, p. 4).

Ainda segundo Eunice, a vida do escritor foi “uma constante de atitudes marcantes pela sensibilidade transbordante, pela busca contínua da beleza, verdade e justiça que influíram terrível e beneficamente naqueles que lhes eram próximos” (VIVACQUA, [200-?]a, p. 4). O que se pode observar, e confirmar, é que a apresentação feita pela irmã contribui para a construção de uma imagem positiva do escritor e indica caminhos para a leitura de seus textos ao marcar características

como o lirismo, a simplicidade e a espontaneidade, que tanto poderiam ser traços da personalidade, quanto da escrita acadêmica e poética de Achilles Vivacqua. Para Eunice, o irmão, meticoloso e preocupado com sua condição enferma, mantinha o assento, sinalizado pelo alfinetão de mola cravado na toalha da mesa. Acrescenta que ele era um admirador da culinária mineira, do café preto com torradas, dos sambas do morro, das modinhas sertanejas, de Bach, Grieg, Vivaldi, de música renascentista, barroca e de antiguidades. Diz também que Achilles se mostrava fortemente devoto de Nossa Senhora das Dores e que bebia água em pétalas de rosas murchas de Santa Terezinha, que eram enviadas por sua amada. Era também um apreciador do “perfume da malva e do verde sempre viçoso na janela do seu quarto e, quando as folhas amarelavam, com o tempo, as colhia e com elas marcava as páginas do livro que lia no momento” (VIVACQUA, [200-?]b, p. 6 *apud* CARVALHO, 2019, p. 30).

Observa-se que, nesse olhar protetor da irmã, são escolhidos elementos muito significativos para o traçado que se faz da imagem do irmão: alguns aspectos físicos, índices do seu temperamento, de sua forma de observar o mundo, de sua religiosidade, de seus gostos musicais, seus pequenos hábitos como homem doente, seu relacionamento com estranhos. Roteiro muito comum para a criação de um personagem, que é aqui presentificado pela descrição daquela que desenha um Achilles Vivacqua mais completo do que pode ser uma fotografia.

O testemunho de Eunice Vivacqua apresenta um olhar protetor, de certa veneração e exaltação da figura do homem Achilles e de sua obra. Tal como fez em seu livro *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, ela procura perenizar a memória de sua família, em particular de seu irmão. Da forma como constrói sua escrita, nota-se um labor e um cuidado para conferir e demonstrar a importância deles e de suas histórias. Era uma restauradora, profissional, guardiã de memórias e, em seu testemunho, de certo modo, age como tal. Talvez tenha sido por isso que Achilles, ao pressentir sua morte, deixou a ela toda sua obra literária, além de biblioteca e objetos pessoais, e pediu-lhe que o divulgasse para o mundo, para além de seu tempo.

Como é possível perceber ao analisar o documento apresentado, a ação de Eunice Vivacqua é a mesma que encontramos em *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Por meio de seu olhar cuidadoso, lírico, atento, minucioso e protetor, ela não apenas recupera suas memórias, mas procura valorizá-las, mostrar a importância de tudo o que traduz, guardá-las e mostrá-las ao mundo. Não testemunhamos apenas o gesto de alguém que

se preocupa com a preservação memorialística, de um arconte, mas de alguém que, além de arquivar, confere significado e valor a tudo o que guarda. Por meio de sua linguagem poética, quer atrair a atenção de todos para a sua família, para os tempos do Salão Vivacqua e para o seu irmão Achilles. Pretende persuadir e convencer a todos sobre a importância da memória e imagem dos seus. Uma arconte confessamente apaixonada por seus guardados.

Junto com um arquivo material, físico, de um arquivista propriamente dito, Eunice nos oferece um outro, de ordem simbólica, ideológica, que foi construído de modo apaixonado. Achilles Vivacqua organizou-se em um arquivo e o deu a sua irmã de confiança, Eunice Vivacqua, na esperança e solicitando que ela o divulgasse para além de seu tempo, sua vida e obra literária. Eunice, por fim, reordenou, à sua maneira, o arquivo recebido, dando vida a outro, que contém suas próprias marcas e intenções.

Tal prática de construir arquivos, como lembra Pimenta (2012, p. 34), permite ao homem “[...] a construção de si para si, e, por vezes, para outros”. Assim, pensando sobre essa lógica, Achilles arquivou-se primeiramente para si mesmo. Posteriormente, sua irmã, ao tratar esse arquivo inicial, construiu uma imagem particular para seu irmão. Eunice, se pensarmos em seu arquivo, agiu da mesma maneira. Ao organizar o arquivo do irmão, criou um arquivo de si, o que resulta numa criação dupla de personagens aparentemente restaurados; a imagem de Achilles, o escritor, e de Eunice, a guardiã da memória com seus documentos e seus silêncios. Memória que pretende, ainda que impossível, ser feita apenas da lembrança (lemburar para lembrar!) numa ação que pretende subverter o que o arquivo tem de esquecimento e destruição.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 31, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 17 abr. 2019.

CARVALHO, Juliana Cristina de. *O artista e a melancolia: Achilles Vivacqua*. 2019. 222 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 11-111.

DIAS, Fernando Correia. Tempos do Salão. In: VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 139-140. (Coleção Centenário).

HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-66, 1997. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2041>. Acesso em: 17 abr. 2019.

HEYMANN, Luciana Quillet. O arquivo utópico de Darcy Ribeiro. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 19, n. 1, p. 261-282, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702012000100014&lng=es&nrm=iso&tlang=pt. Acesso em: 26 jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000100014>.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 423-477.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Memória literária arquivada. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 18, p. 105-117, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1442>. Acesso em: 20 abr. 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.18.0.105-119>.

MARTINS, Roberto Borges. Salão Vivacqua. In: *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais: Fundação João Pinheiro, 1997. p. 7. (Coleção Centenário).

MEIRA, Esmeralda Guimarães; ALMEIDA, José Rubens Mascarenhas de. História e memória no arquivo pessoal de Camillo de Jesus Lima (o arquivo, o arquivista, o arconde). *Manuscritica: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 31, p. 43-56, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2585/2333>. Acesso em: 17 abr. 2019.

PIMENTA, Márcio Flávio Torres. *Arquivos literários, lugares da memória: o caso do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG*. 2012. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

VIVACQUA, Eunice. [Correspondência]. Destinatário: Dina. Belo Horizonte, 08 out. 1972. (Documento da Coleção Especial Achilles Vivacqua do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, Série Fortuna Crítica).

VIVACQUA, Eunice. Achilles: o homem. *Acervo de Escritores Mineiros da UFMG*, Belo Horizonte, [200-?]a. (Documento da Coleção Especial Achilles Vivacqua, Série Fortuna Crítica).

VIVACQUA, Eunice. Retrato. *Acervo de Escritores Mineiros da UFMG*, Belo Horizonte, [200-?]b. (Documento da Coleção Especial Achilles Vivacqua, Série Fortuna Crítica).

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais: Fundação João Pinheiro, 1997. (Coleção Centenário).

Recebido em: 2 de maio de 2019.

Aprovado em: 28 de agosto de 2019.



Para uma edição crítica de *O Guesa*, de Sousândrade: alguns princípios e problemas

For a Critical Edition of Sousândrade's O Guesa: Some Principles and Problems

Cilaine Alves Cunha

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

cilaine@usp.br

Jussara Menezes Quadros

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

jussarammq@gmail.com

Resumo: O artigo aborda os desafios de uma edição crítica do poema *O Guesa*, de Joaquim de Sousândrade. Como não subsistiram manuscritos do poema, a edição crítica tomará como texto-base sua última versão publicada e revista pelo autor: a edição londrina de *O Guesa* [188-]. Ainda que tal escolha pareça um princípio convencional, o propósito dos editores é levar em consideração, pela primeira vez, versões anteriores dos Cantos de *O Guesa*, publicadas em periódico e em várias coletâneas poéticas entre 1867 e os anos 1870. Sousândrade foi um autor obcecado com a revisão e expansão de seu poema, resultando disso uma obra literária complexa e proteica. A noção de um texto ideal único deve ser abandonada em favor de uma edição que leve em consideração a pluralidade das versões do poema, sua instabilidade textual, a riqueza e profusão de suas variantes e seu estado final inacabado.

Palavras-chave: Joaquim de Sousândrade; *O Guesa*; edição crítica.

Abstract: The article addresses challenges for a critical edition of Joaquim de Sousândrade's long poem *O Guesa*. As manuscripts of the poem have not subsisted, the critical edition will be based on the last version of the poem published in the poet's life: the London edition of *O Guesa* [188-], which have been raised by the author

himself. Although it seems a conventional principle, the editorial aim is to take into account, for the first time, the earlier versions of *O Guesa*'s Cantos. Versions that have been published in several Sousândrade's collections from 1867 to the 1870's. Joaquim de Sousândrade was a prolific writer, obsessed with the revision and expansion of his poem. The result was that *O Guesa* is a complex and plural work. The notion of an ideal unitary text must be abandoned in favor of an edition which takes into consideration the plurality of versions of the poem, the richness and profusion of its textual variants, its textual instability and unfinished final state.

Keywords: Joaquim de Sousândrade; *O Guesa*; critical edition.

O projeto de edição crítica¹ de *O Guesa* visa suprir a ausência de uma publicação dessa natureza, anotada e comentada, que abranja a integralidade dos Cantos do poema e que, ao modo de uma edição *variorum*, restitua em seu aparato crítico a complexidade textual intrínseca de suas inúmeras variantes. Ainda que não tenham subsistido manuscritos autógrafos, impossibilitando uma edição crítico-genética, a colação de suas sucessivas edições, impressas no século XIX, permite recuperar percursos de criação textual que permanecem até hoje um terreno inexplorado pela análise crítica. O texto-base para a edição crítica do poema, que deverá ser também seu texto de chegada, é a edição londrina de *O Guesa*: Joaquim de Sousândrade. *O Guesa*, London, Printed by Cooke & Halsted, The Moorfields Press, E. C., [188-]. Trata-se da última edição revisada em vida pelo poeta, a de maior autoridade pelo critério filológico de vontade autoral, mas que também, significativamente, apresenta o texto do poema ainda em estado inacabado. Antes de tomá-la como uma “edição definitiva” e de lhe conferir uma unidade e estabilidade que não possui, o importante é reconhecer o inacabamento como uma característica formal proeminente em *O Guesa* e considerar suas implicações nos pressupostos a serem adotados para sua edição crítica.

¹ Este projeto de edição crítica de *O Guesa* congrega pesquisadores de diversas instituições: Flora Sussekind, Ivette Couto, Júlio Castañon e Tânia Dias, da Fundação Casa de Rui Barbosa; Marília Soares Martins, da PUC-Rio; Regina Lúcia de Faria, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro; Cilaine Alves Cunha e Jussara Menezes Quadros, da Universidade de São Paulo.

Sousândrade pode parecer destoar da literatura brasileira de seu tempo. O inacabamento poético de *O Guesa*, no entanto, como resultado da tensão entre fragmentação formal e anseio de completude, não só encontrava esteio nas teorias estéticas do romantismo. Esses mesmos traços caracterizaram as tentativas épicas de muitos dos poemas longos do século XIX, nos quais o inacabado da forma se apresenta como elemento saliente de irresoluções estruturais, não meramente como uma intencionada estilização formal. Ressalvando-se as respectivas diferenças, pode-se aproximar comparativamente *O Guesa*, ou melhor, a problemática do inacabamento dessa obra daquela dos poemas longos inacabados de Wordsworth, Byron, Keats, Lamartine, Victor Hugo, dentre outros, obras ambiciosas nas quais o desígnio épico e o extravasamento da subjetivação lírica colidem e se instabilizam reciprocamente (Cf. RAJAN, 1986; LEVINSON, 1986; SPORTELLI, 1999; STRATHMAN, 2006). Entre outras tendências, a estrutura internamente irregular de *O Guesa*, sua natureza digressiva e prolixia encontra também lastro na larga tradição do sublime romântico que, retomada do Anônimo ou Pseudo-Longino, recebe uma formulação teórica nas obras de Edmund Burke e Kant, desembocando em Schiller, numa teoria do drama na modernidade. Especialmente nos dois últimos autores, o discurso sublime também se comprehende como representação de um excesso temático e formal, vinculado ao esforço de expansão da imaginação para além de seus limites sensíveis, concebido como aquele que oferece muita matéria para reflexão. O inacabamento insere, assim, *O Guesa*, numa tradição literária que, paradoxalmente, partilha a valorização romântica do fragmento e a idealização da obra magna, do poema extenso que, mesmo quando defrontado com sua impossibilidade, mesmo quando “falho”, seria capaz de atestar a determinação de uma autêntica vocação poética.

Paul Valéry, que cultivou o ideal simbolista do poema inacabado, observou, com sagacidade, que poemas não costumam ser terminados, mas abandonados. Na poesia romântica, esse é o caso daqueles poemas que, como *O Guesa*, foram concebidos e dimensionados como coextensivos à vida e que impõem desafios particulares às práticas da edição crítica: processos de composição e escritura sujeitos a longos intervalos e lapsos de tempo que produzem estados textuais intermediários e de inacabamento parcial que podem chegar a se constituir em versões distintas dos poemas. Mudanças de paradigma no campo da edição crítica, nas últimas décadas

passaram a atribuir a essas versões intermediárias, ou às contingentes e múltiplas versões de um poema, uma legitimidade equivalente à primeira ou à última versão autoral, refutando a canonização do “poema único”, e contrariando edições críticas que ilusoriamente buscam fixar textos poéticos numa forma definitiva atemporalizante.

No caso de *O Guesa*, a história textual do poema está inscrita materialmente nas várias edições que precederam sua edição londrina, não apenas nesta última. A publicação parcial de vários Cantos do poema, numa progressão de edições que se estenderam ao longo de vários anos (1867, 1868, 1869, 1870, 1874, 1876, 1877) até sua edição em Londres (da segunda metade dos anos 1880),² configura um *corpus* no qual o poema surge na pluralidade de suas efetuações textuais. Os diversos modos de publicação empregados atestam o processo gradativo de constituição do poema, dos fragmentos iniciais em periódico, passando pela publicação de Cantos em coletâneas, expandindo-se até alcançar a forma do livro autônomo.

A primeira publicação do poema remonta ao ano de 1867, quando o jornal *Semanário Maranhense* estampa fragmentos do Canto II de *O Guesa errante* em seus números 1 (1º de setembro de 1867), 3 (15 set. 1867), 5 (29 set. 1867) e 7º (13 out. 1867). Somente no ano seguinte um novo fragmento vem à luz, apresentando onze estrofes do Canto I, no número 48 (26 jul. 1868) do mesmo periódico. Nesse mesmo ano de 1868, o poeta organiza e lança o primeiro volume de *Impressos*, contendo versões ampliadas dos Cantos I e II, junto a uma coletânea de poemas intitulada *Poesias diversas*. Pela primeira vez inclui-se a epígrafe extraída da encyclopédia *L'Univers*, de sua parte relativa à Colômbia: trata-se do breve excerto etnográfico referido à lenda muísca acerca do guesa e que serviu de base à figuração poética e imaginária do herói do poema. Em 1869, o segundo volume de *Impressos*, igualmente publicado em São Luís do Maranhão, traz o inédito Canto III em versão ainda inacabada.

²A atribuição de data à edição londrina ainda é conjectural. Luiza Lobo localizou duas “Erratas” no exemplar enviado pelo autor à Biblioteca Astor de Nova York, hoje New York Public Library, com datas de 14 de junho e 2 de julho de 1887. Em pesquisas no Archivo Nacional de Chile, Jussara Menezes Quadros localizou uma carta de Eduardo de la Barra (1887) encaminhando um exemplar da edição londrina de *O Guesa* a José Victorino Lastarria, carta datada de 6 de outubro de 1887.

Em 1870, o mesmo volume integra a coletânea *Harpas eólias*.³ De acordo com o exemplar localizado por Luiza Lobo no acervo da Cornell University Library, *Harpas eólias* reúne a segunda edição de *Harpas Selvagens* (1857), junto à reimpressão do volume 2 de *Impressos (Guesa errante)*, com cada uma das obras mantendo numeração própria de páginas. Em *Harpas eólias*, além do Canto III, é acrescida uma primeira versão inacabada do Canto IV de *Guesa errante*.

A edição de *Obras poéticas*, impressa em Nova York em 1874,⁴ representa um nítido ponto de inflexão na história textual do poema. A ausência de um endereço editorial, com a página de rosto indicando apenas local e data da edição (New York, MDCCCLXXIV), sugere um maior controle autoral dos processos materiais de fabricação do livro e das escolhas relativas à sua apresentação tipográfica. O poeta assumia, assim, a função de editor e impunha sua assinatura sobre as marcas de origem material do livro e seus códigos. A edição de *Obras poéticas* contém importantes paratextos: além das ilustrações intercaladas entre as páginas do poema, a “Memorabilia” reúne testemunhos tanto da recepção crítica da produção lírica do autor, quanto dos três primeiros Cantos de *Guesa errante*. Numa breve nota, Sousândrade faz ainda a afirmação até hoje associada à gênese do poema, mesmo que não amparada por evidências documentais: “Em 1858 foram escritos os três primeiros Cantos do Guesa, impressos dez anos depois” (SOUZA-ANDRADE, 1874).

À primeira vista, o poeta parece repetir a estratégia das coletâneas anteriores ao republicar *Harpas selvagens* e *Eólias*, junto aos Cantos iniciais de *Guesa errante*. Há em *Obras poéticas*, no entanto, uma nítida aspiração a conferir unidade e estabilidade a suas obras. Em sua edição cuidadosa, o livro espelha tal desejo no efeito de homogeneidade gráfica obtido. Mas, sobretudo, *Obras poéticas* resulta de um trabalho de revisão laboriosa em busca de uma unidade estilística para poemas escritos “em diversas epochas” (SOUZA-ANDRADE, 1874), como Sousândrade afirmava na apresentação do volume. A revisão mais profunda recai sobre os Cantos I a IV de *Guesa errante*, gerando um elenco amplo e extenso de variantes entre eles. Não se trata apenas de correções. A revisão de Sousândrade forja transformações e reelaborações formais substantivas, operações de reescrita que fazem dela uma etapa ulterior

³ Cf. SOUZA-ANDRADE, 1870.

⁴ Cf. SOUZA-ANDRADE, 1874.

da criação poética. A publicação dessa edição é, sobretudo, ocasião para expansões do poema que engendram distintas versões e inúmeras variantes, guardando traços da evolução textual do poema.

As intervenções autorais são prolíficas, no sentido de alterações de grande extensão. Em *Obras poéticas* o Canto IV é completado e os Cantos precedentes passam por modificações estilísticas significativas, sendo ampliados, com exceção do Canto I, por um acréscimo considerável de estrofes. Os Cantos II e III concentram uma maior incidência de variantes, enquanto são acrescidos ao Canto IV, interrompido na versão anterior, 443 novos versos que compõem seus longos segmentos finais.

Uma pequena amostra de variantes do poema em *Obras poéticas*, comparadas às de lições anteriores, pode exemplificar alguns dos procedimentos estilísticos mais frequentes empregados por Sousândrade em suas alterações. Mantêm-se, aqui, as variantes em seus contextos estróficos para uma melhor compreensão da dinâmica de seu movimento:

[...] onde lampeja
Azas a tempestade; onde deserto
No azul sertão formoso e deslumbrante
Incendeia-se o sol, qual delirante
No seio a dardejar do céu aberto!

Um deus! Uma alma! Nos jardins da America
(SOUZA-ANDRADE, 1868, p. 23).

[...] onde lampeja
Rugindo a tempestade; onde, deserto
O azul sertão, formoso e deslumbrante
Arde do sol o incendio, delirante
No seio a palpitar do céu aberto,

Coração vivo! – Nos jardins da America
(SOUZA-ANDRADE, 1868, p. 9-10).

[...] onde lampeja

Da tempestade o raio, onde deserto
O azul sertão, formoso e deslumbrante,
Arde do sol o incendio, delirante
Coração vivo em céu profundo aberto!

Nos aureos tempos, nos jardins da America
(SOUZA-ANDRADE, 1874 p. 1-2).

Elle entrega-se à grande natureza
Voluntario; rodêam-n'os selvagens,
O Amazonas tremulo, suas margens
Rotas, os echos a distancia os pésa.
(SOUZA-ANDRADE, 1867, p. 14).

Elle entrega-se à grande natureza;
Ama as tribus; rodeiam-no os selvagens;
Tremulo o Amazonas corre, as margens
Ruem; os echos a distancia os pesa.
(SOUZA-ANDRADE, 1874, p. 4).

Ah! Ah! foi como o sete de setembro,
Quando o sol s'eclipsou no Solimões;
E o bello estoiro o *fiat*, se o lembro,
Dos meus propinquos caros maranhões.
(SOUZA-ANDRADE, 1868, p. 28).

Ha! Ha! treva de sete de setembro,
Sol do Ypiranga, crís no Solimões!
E o bello estoiro, rabbi! que inda alembro!
Fiat vosso, ó caros maranhões.
(SOUZA-ANDRADE, 1874, p. 58).

Troveja ao longe! As ondas pelas rócas
Se atiram, vôam – vaga diluvial
Trágica vem, rolando as pororócas
Qual do Ilimani desce o vendaval –

Volve-lhe os negros leitos, e violentos
Co'o sossobrado regatão tardio
Levando-os foi, co'os cedros corpolentos

Treme, acorda, respira, esplende o rio!
(SOUZA-ANDRADE, 1868, p. 25).

Troveja ao longe! Vaga diluvial,
Do oceano sphynge tragica partindo,
Ares e álveo abalados, rebramindo,
Qual do Ilimani desce o vendaval,

O rio sobe! As ondas pela róca
Vôam co' o cedro e o regatão tardio,
Despedaçado. – passa a poróróca...
Turvo, tremulo, acorda, esplende o rio!
(SOUZA-ANDRADE, 1874, p. 73-74).

As substituições de palavras ou seus deslocamentos nas permutações de linhas ou segmentos de versos operam condensações e fusões geradoras de novas imagens poéticas, em operações sintático-semânticas complexas. Outra característica saliente da edição de 1874 é a eliminação das muitas marcas e signos de fragmentação presentes nas versões anteriores. Em *Obras poéticas*, as alterações dão lugar a uma versão estável dos quatro primeiros Cantos no que se refere a aspectos estilísticos e de linguagem. Sousândrade, na edição desse ano, introduziu uma série de dispositivos poéticos forjados para acentuar a função poética da linguagem, num ajuste de estilo mais verossímil e apropriado ao perfil do herói do poema e às situações narradas, acentuando, sobretudo, a condensação e o estranhamento líricos, assim como o hermetismo de muitas passagens do poema. Embora já presentes anteriormente, esses elementos não se evidenciavam com a intensidade que passaram a apresentar a partir de *Obras poéticas*.

As edições subsequentes, de 1876⁵ e 1877, de novos Cantos de *Guesa errante*, são importantes também por produzir uma expansão significativa do poema e por constituir a sua primeira versão autônoma, fora de coletâneas. Encadernadas por Sousândrade num único volume, após a publicação do Canto VIII em 1877, as duas edições reúnem os Cantos V a VIII do poema e refletem os resultados de uma fase de intensa criação poética, coincidindo com a estadia do poeta em Nova York, na

⁵ Cf.: SOUZA-ANDRADE, 1876.

qual o poema se expande num crescendo, reestrutura-se e incorpora novos universos temáticos. Um dos aspectos importantes da edição de 1877 é o Canto VIII, ainda com um número reduzido de estrofes. Trata-se da primeira versão daquele que na edição de Londres será remanejado e passará a ser o Canto X, no qual se encontra o segmento conhecido como “Inferno de Wall Street”. Para a história textual do poema e sua recepção, as “Memorabilia”, incluídas nas duas edições, são extremamente valiosas: a de 1876 documenta a recepção dos Cantos I a IV publicados em *Obras poéticas*; e na de 1877 (“Memorabilia” – Transcrição do “Novo Mundo”) reproduz-se a resenha de Pereira da Silva ao poema, originalmente publicada no jornal *A Reforma*, do Rio de Janeiro.

Sob o ponto de vista da crítica textual, a edição de Londres é a mais importante por conter os projetados doze Cantos e o Canto-epílogo. Nela, as modificações, comparadas às versões anteriores, são inúmeras, desde a supressão de “errante” do título do poema até o reordenamento da sequência dos Cantos. Pela primeira vez datas são antepostas a cada Canto, sendo quase inteiramente abandonado o espaçamento interestrófico das versões prévias, com seus espaços brancos entre quadras, entre outras subdivisões estróficas. São excluídos os importantes paratextos prefaciais e as “Memorabilia”. A epígrafe da abertura é ampliada pela inclusão de uma longa citação extraída de *Vue des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, de Humboldt. Essas mudanças podem ser caracterizadas como macrovariantes da edição londrina. Esta apresenta cinco Cantos integralmente novos: os de número VI e VII, que não são versões modificadas dos anteriores, além dos Cantos XI, XII e XIII. Os Cantos VI e VII da edição de 1876 são remanejados e tornam-se, respectivamente, Cantos VIII e IX. Desloca-se igualmente o Canto VIII da edição de 1877, passando a Canto X da edição londrina. Essa reestruturação parece buscar soluções para os problemas advindos da expansão do poema, especialmente a articulação da sequência dos Cantos em relação ao desenrolar narrativo e a dificuldade em manter a coerência de suas complexas ligações intratemáticas.

A edição londrina é também, novamente, momento de ampla revisão estilística do poema. Todos os seus Cantos passam por alterações e refigurações, em diferentes graus, sem que, no entanto, uma forma estável final seja alcançada. Como se sabe, o último Canto de *O Guesa*

permaneceu fragmentariamente suspenso, interrompido, assim como ficaram inacabados seus Cantos VII e XII. Antes de assimilar inteiramente o poema à categoria estética do fragmento, a incompletude própria de *O Guesa* é também aquela dos poemas longos românticos, cujas formas se desdobram em processos recorrentes de autorrevisão, de abertura e tensionamento, resistindo a um final (WOLFSON, 2006; BRINKLEY; HARLEY, 1992; STILLINGER, 1992). Como se constata, a revisão por Sousândrade não se reduz a meras “correções de autor”. Ela se mostra uma componente inseparável do processo de criação poética que se dilata no tempo, espécie de sintoma de irresoluções formais que não cessam de emergir na medida em que a composição do poema se estende ao longo de quase vinte anos. Para o propósito de uma edição crítica, o ponto de partida é reconhecer a incompletude como intrínseca à obra, assim como é nela imanente o ideal de um todo, sempre a recuar e sempre inalcançável. Ambos os impulsos estão presentes nos processos textuais, nos estados intermediários, nas inúmeras variantes das várias edições que constituem *O Guesa*, como poema múltiplo e inacabado.

Neste sentido, ao mesmo tempo em que a versão publicada em Londres é eleita como texto base, o projeto de edição crítica de *O Guesa* busca não incorrer na ilusão filológica e hermenêutica de um ideal de texto a ser restituído por uma edição crítica estável e definitiva do poema. Condicionada pelo ideal de objetividade, essa tendência da Crítica Textual deixa de prever a temporalidade subjetiva que marca cada uma das etapas do texto e a produção de suas variantes, supondo que, no processo inventivo, seja precário o estágio anterior àquele estabelecido como a última intenção autoral (Cf. HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 17-40). Também desconsidera aqueles pressupostos da teoria estética do romantismo que relativizam o conceito de “obra definitiva”, perfeita ou acabada e que antes propõem uma concepção orgânica e dinâmica das formas poéticas, sempre sujeitas a transformações.

Considerando que a consciência reflexiva e criativa se modifica de acordo com o tempo e a possibilidade de alterações na identidade autoral, operadas pelo tempo e pela experiência, a criação romântica, concebida como fragmentária e experimental, pode ironicamente dramatizar essas transformações observadas no interior da obra. Previsto em Schlegel, esse procedimento é por ele nomeado como “ironia dramática”, definindo, à sua

maneira hieroglífica, que esse tipo de ironia surge numa obra “quando um autor escreveu três atos, depois inesperadamente se transforma em outro homem e então precisa escrever os dois últimos” (SCHLEGEL, 1999, p. 84). Nessa ótica, o recurso pode funcionar como crítica e autocritica dos excessos da imaginação que se queria sublime. Nesse sentido, em um dos modelos afins a Sousândrade, o primeiro manuscrito de *The Giaour, a fragment of a Turkish tale*, de Byron, continha 384 versos e 684 na primeira publicação impressa. Na edição que se segue a esta, Byron ainda expande os fragmentos que passam a totalizar 1334 versos. As modificações que ele imprimiu a seu poema narrativo são de tal ordem que levaram Charles Rosen a considerar que “seria difícil sustentar que a primeira e a última versão são a mesma obra” (ROSEN, 2004, p. 25).

Tendo em vista uma obra moderna – especialmente aquela como *O Guesa*, concebida de acordo com um processo quase constante e renovado de criação, revisão e reformulação – uma edição crítica deve ensejar ao leitor, por meio da transcrição das variantes dos Cantos no aparato crítico, o acesso ao trabalho minucioso da composição poética, aos estados ainda intermediários e instáveis do texto. A característica profusa das variantes de *O Guesa* pode ser associada à dinâmica do ato poético, correções e alterações autorais que descrevem um percurso, não apenas uma margem no processo textual. Em seu conjunto, certas alterações autorais em *O Guesa* não se mostram necessariamente melhores ou piores. Elas apresentam soluções poéticas de diferentes tempos e contextos históricos, de distintos estilos sedimentados na obra em sucessivos estágios de tempo.

Num provável indício da pátina do tempo impressa em diferentes momentos de composição do Canto IV, por exemplo, a edição londrina modificou para “Sorriso-dardos, corrupção-amores!” (SOUSANDRADE, [188-], p. 79) o verso que na edição de 1874 constava como “Risos de dardos, lagryma de amores!” (SOUZA-ANDRADE, 1874, p. 92). Ao substituir “risos” por “sorriso” e justapor este vocábulo a “dardos”, o poeta reforça a sugestão de erotismo que a imagem da cena carrega, figurando-a melhor. Mas a modificação mais significativa encontra-se ao final do verso. Em 1874, a substituição do sintagma *lagryma de amores* por *corrupção-amores* valoriza paixões transgressoras. Com a alteração, o poeta evidencia sua adesão ao processo histórico da poesia brasileira,

já em curso desde fins de 1860 com Castro Alves, que criticou e refez o tema do amor romântico inatingível em favor de uma maior erotização do mesmo tema. Com a modificação, Sousândrade apagou a tópica do culto do sofrimento próprio daquela concepção amorosa e, ao mesmo tempo, incorporou a crítica que já se fazia a ela, como testemunha uma passagem do texto-base que não constava na primeira publicação do Canto IV: “E a paixão cansa; do ideal a sede / Jamais saciada, cansa;” (SOUSANDRADE, [188-], p. 81).

O registro das variantes poderá favorecer o conhecimento das marcas do tempo histórico em que foram produzidas, sinalizando mudanças de pensamento e do estilo do autor em Cantos escritos em intervalos de tempo de um, dois, três anos ou de mais de uma década. Pode contribuir para uma compreensão mais profunda e historicizada de procedimentos estilísticos e retóricos que no poema apelam à tradição, assim como da gama de recursos e registros poéticos surpreendentemente inovadores do autor.

Outro exemplo de como as variantes podem revelar a complexidade das relações entre a linguagem poética e o tempo no interior poema pode ser verificado pelo cotejo das diferentes versões do Canto IV.

Ao longo das três edições desse Canto, uma das modificações que mais se ressaltam refere-se ao processo de oralização, arcaização e latinização da linguagem⁶ em que o poeta opta por grafar o termo de acordo com sua oralidade, ou pela antiga grafia de algum vocábulo, ou por uma ortografia próxima do latim, mas não necessariamente igual, aproximando a linguagem poética de rudimentos dessa língua. Na citação abaixo, a coluna da esquerda remete às versões de 1870 (*Harpas eólias*), ou de 1874 (*Obras poéticas*), enquanto a da direita foi extraída da edição londrina ([188-]):

⁶ Sobre o arcaísmo da linguagem em *O Guesa*, cf. HANSEN, [199-?].

Adiante (1874)	Adeante ([188-])
Author (1870)	Auctor (lat.) ([188-])
Centelha (1870)	Scentelha (lat. <i>scintilla</i>) ([188-])
Cordas (1870; 1874)	Chordas (lat. <i>chorda</i> ; gr. <i>chordē</i>) ([188-])
Despontando (1874)	Desponctando ([188-])
Encantam (1870)	Incantam ([188-])
Escalam (1870)	Escallam ([188-])
Extase (1870)	Extasis (lat.) ([188-])
Girar (1870)	Gyrar (lat. <i>gyrare</i>) ([188-])
Invernosas (1870)	Hinvernosas (lat. <i>hibernum</i>) ([188-])
Orfãos (1870)	Orphams (lat. <i>orphānus</i> ; greg. <i>orphanós</i>) ([188-])
Ouro (1870)	Oiro ([188-])
Rebelado (1870)	Rebellado ([188-])
Santas (1870)	Sanctas (lat. <i>sanc̄tus</i>) ([188-])
Saudade (1870; 1874)	Soledade (lat. <i>solītas</i>) ([188-])
Uivam (1870; 1874)	Huivam ([188-])

É possível que, em meio aos vocábulos acima, a oscilação na morfologia de alguns, como “huivam”, derive do fato de que, no século XIX, a língua portuguesa ainda não se encontrava oficialmente normatizada no Brasil. Um único vocábulo pode apresentar variações gráficas mesmo em um único escritor. Mas a grande incidência de neologismos que reproduzem o uso antigo, como ocorre com a maioria dos vocábulos acima, exige uma pesquisa filológica detida a fim de que se possa, com critérios mais seguros, enfrentar os inúmeros problemas de atualização do texto.

Em um dos casos raros de alteração de uma edição do Canto IV para outra, observa-se, ao mesmo tempo, a ocorrência de processos inversos a este, isto é, a ocorrência do termo que, em 1874, Sousândrade grafou como “revellar”, mas que em [188-], eliminou a consoante dobrada: “Do paraiso o arcano se revela” (Sousândrade, [188-], p. 80). Ao longo do século XIX, o vocábulo, em seu uso próprio dicionarizado, remete a “ter-se como” ou “tornar-se rebelde”, “rebellar-se”. A grafia do termo em 1874 evidencia ou erro tipográfico posteriormente corrigido, ou uma desatenta produção aparentemente arcaizante do vocábulo, mas revista a tempo na edição seguinte.

As violentas interpolações dos vocábulos na ordem da frase; o ocultamento do sujeito da ação; a antecipação cifrada de alguma situação; a eliminação de artigos, preposições e conjunções; os hipérbatos; a narração de uma cena só completada mais adiante; a

posição do sujeito em estrofes localizadas muito antes do predicado que mais à frente surge sozinho; tudo isso resulta, entre outros fatores, numa linguagem poética altamente singular, reforçando o verossímil do perfil de Guesa como uma personagem lendária, vindia de tempos primitivos. Ainda que os episódios relatados no Canto IV sejam quase contemporâneos ao tempo da enunciação, remetendo a um passado recente, o fato de o autor envolver a sua história e o perfil de seu herói com base na lenda muísca, misturando motivos e tópicas arcaicas e modernas, transfere para o ambiente e para o tempo maranhense, local dos episódios do Canto IV, um caráter primitivo, como pretendia o poeta na “Memorabilia” de 1877. Entre esses procedimentos emerge o esforço do poeta romântico para “medievalizar” a história, como foi norma no século XIX romântico. A supressão de algumas partículas sintáticas favorece o processo lírico de distanciamento da linguagem prosaica. Mas também produz a imagem de um locutor com dificuldades para usar artigos e preposições, como se mal dominasse a regência. Dispositivos como esses criam o efeito poético de um falante de uma aparente linguagem morta, cuja sintaxe, sonoridade e ritmo frásico parecem imitar os do errante Guesa que, tendo sua origem em tempos arcaicos, pré-colombianos, ao mesmo tempo em que se vê projetado na temporalidade histórica, pode ter perdido a relativa familiaridade com a língua nativa em uso. Se os efeitos e artifícios de arcaização da linguagem podem sugerir uma motivação associada ao verossímil de um herói de “primitivas eras”, e a seu direito “à velharia dos tempos de Salomão”(SOUZA-ANDRADE, 1876, p. II), como afirmava Sousândrade na “Memorabilia” da edição de 1876, também a extensa incorporação de termos modernos ao poema, sobretudo no episódio do Inferno de Wall Street do Canto X, incide preferencialmente na escolha do vocábulo raro, novíssimo e estrangeiro, deixado na língua original e grafado em itálico. Ambos os recursos de arcaização e modernidade geram estranhamentos desconcertantes de linguagem, o que certamente afetou a legibilidade do poema e sua recepção em seu tempo. Nesse sentido, é preciso estabelecer critérios e limites da intervenção editorial no que diz respeito à atualização do texto, evitando desfigurar o trabalho poético sobre a linguagem que é nele característico e essencial.

A anotação exaustiva dos Cantos da edição londrina de *O Guesa* implica ampliar consideravelmente glossários e notas já estabelecidos

em edições que a precederam. Notas explicativas e comentários devem recuperar contextos e identificar fontes das inúmeras alusões literárias e históricas do texto, de seu regime singular de citação de nomes próprios; anotar o que no poema é geografia e etnografia, o que é mediado pela leitura e pela experiência. Poderá esclarecer também aspectos lexicais e semânticos do poema que o distanciamento no tempo tornou obscuros, prejudicando sua recepção e legibilidade. A preparação das notas constitui-se, assim, como leitura atenta das particularidades do texto poético, das citações salientes e alusões semiveladas, num recorte de passagens, de zonas de leitura opacas ou obscuras que possam vir a ser elucidadas.

Sousândrade deixou poucas chaves para a decifração de *O Guesa*. Ao contrário de alguns de seus modelos literários, como Byron ou Gonçalves Dias, absteve-se de incorporar notas autorais ao poema. Não subsistiram prototextos ou correspondências, os materiais autorais são exíguos, como persiste sendo lacunar o que se sabe de sua biografia. O trabalho de anotação, diante disso, precisa apoiar-se quase exclusivamente nas evidências intrínsecas à matéria poética dos Cantos, em suas citações explícitas e de fácil identificação, mas também na prospecção, nos interstícios do texto, nas alusões que apontam para múltiplas fontes, sendo essas sugeridas ao leitor sem que se busque afirmar nas notas a certeza de atribuições definitivas. Um repertório de fontes e sua plausibilidade podem ser elencados, mas antes de sugerir influências literárias, trata-se de apontar ao leitor modos de leitura e de apropriação, de citação e alusão mobilizados na ampla trama intertextual de *O Guesa*. Não se trata da mesma forma de propor restituir ao texto uma referencialidade que o tempo teria apagado ou dissolvido. O que as notas podem restituir ao leitor, antes do que ao texto, é sempre derivado da matéria poética e mediado por sua lógica. As notas podem clarificar e mesmo expandir o conhecimento sobre o texto, mas precisam também alertar o leitor para a indeterminação de sentido e para sua polissemia tão característica. O preparo de notas de *O Guesa* é um trabalho sobre o que resiste a ser decifrado, verdadeiros quebra-cabeças poéticos que convocam a uma elucidação que talvez venha a permanecer frustrada. Não se trata de introduzir no poema o suplemento de uma margem referencial e segura ali onde sua linguagem e suas formas poéticas mostram-se oblíquas, opacas

e mesmo enigmáticas. Trata-se de conceber as notas como propiciadoras de um diálogo com a natureza plural do texto, num deslinde laborioso dos intrincados fios de sua trama intertextual.

A ausência até hoje de uma edição crítica de *O Guesa* talvez se explique pela dispersão de suas edições que permaneceram de difícil acesso por muitos anos. Pode ainda ser compreendida nas dificuldades próprias da complexidade de suas referências literárias e extraliterárias, bem como pela escassez e raridade de materiais documentais sobre o poeta e seu poema. Após a edição londrina, só em 1979 o poema teve sua primeira reedição integral, com a edição fac-similar organizada por Jomar Moraes e publicada pela editora Sioge, do Maranhão. Antes dela, a antologia *ReVisão de Sousândrade*, organizada por Haroldo e Augusto de Campos, publicou, em 1964, excertos de alguns importantes Cantos de *O Guesa*, junto a poemas representativos das principais obras líricas do poeta. Mesmo se tratando de uma coletânea, essa edição segue princípios editoriais filológicos, como atestam a preparação de um glossário e o levantamento de variantes do “episódio de Wall Street”, do Canto X, procedimentos que foram estendidos, nas reedições de 1979 e 2002, ao episódio infernal do Canto II. A antologia dos Campos inclui ainda um levantamento da fortuna crítica do poeta e uma reunião de ensaios críticos sobre *O Guesa*. Importante destacar que os poetas concretistas já assinalavam a relevância das variantes

quer para a compreensão do poema, quer para a elaboração artística do poeta, que se revela um torturado da forma, como poucos o foram, preocupado, de edição para edição, em aperfeiçoar sua obra, a tal ponto, que é, por vezes, difícil escolher a melhor dentre as soluções por ele apresentadas para um mesmo verso. (CAMPOS, 2002, p. 387-388).

Em 1990, João Adolfo Hansen e um grupo de alunos de Programas de Pós-graduação da Faculdade de Letras da USP – integrado por Angélica Chiappetta, Isabel Carvalho de Lorenzo, Marília Librandi-Rocha, João Angelo Oliva Neto e Paulo Martins –, preparam uma edição anotada da edição londrina de *O Guesa* que, infelizmente, ao não ser publicada na época, teve suas cópias datilografadas extraviadas pela editora (HANSEN, [199-?], p. 23, nota 16). Em 2003, a edição fac-similar, de 1979,⁷ da

⁷ Cf. SOUZANDRADE, 1979.

edição londrina de *O Guesa* foi reeditada por Frederick Williams e Jomar Moraes, em *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade* (SOUSÂNDRADE, 2003). Em 2009, o selo Demônio Negro da editora Annablume publicou, em tiragem limitada, uma edição que se apresenta como fac-similar da edição londrina,⁸ mas que contém, no entanto, problemas de digitação que acarretaram erros de transmissão do poema. Em 2012, Luiza Lobo organiza aquela que é a edição mais recente,⁹ atualizada e anotada e que recebeu uma reedição em 2015. Apesar dos grandes méritos da edição, a organizadora norteia-se por critérios filológicos que se mostram muitas vezes problemáticos. O pesquisador Carlos Torres-Marchal contestou os critérios de atualização ortográfica adotados, assinalando vários erros, em seu artigo “O Multilinguismo e a atualização ortográfica d’*O Guesa*” (TORRES-MARCHAL, 2015, p. 321-357). Entre elas, o autor destaca modificações e correções equivocadas de vocábulos indígenas e de expressões idiomáticas em outras línguas, ou a introdução arbitrária de cursivas ausentes no poema, o que faz com que estas se confundam com as de origem autoral. Há nessa edição uma preocupação em não acumular notas, o que as reduz ao mínimo. Sua concisão pouco auxilia o leitor na elucidação do texto, assim como é discutível seu critério de excluir do glossário muitas palavras raras e em desuso por já estarem dicionarizadas. Em uma discutível afirmação da organizadora sobre as variantes do poema, ela propõe:

Não sendo esta uma edição crítica, mas atualizada e com notas, não apresenta as variantes por que passou *O Guesa* nas suas diversas edições, em São Luís e Nova York, quando ainda se intitulava *Guesa Errante*. Note-se que a comparação das variantes seria pouco produtiva, uma vez que o poeta revia constantemente seu poema, deslocando trechos com estilos posteriores para Cantos iniciais, já publicados desde 1867, na primeira fase romântica” (SOUSANDRADE, 2012, p. 39-40).

Luiza Lobo postula um critério filológico tradicional que vê nas variantes “erros” ou “desvios” que, no caso da edição londrina, já teriam sido corrigidos pela última intenção do autor, o que tornaria improdutiva ou desnecessária sua comparação. Do mesmo modo, ao considerar a edição

⁸Cf. SOUZÂNDRADE, 2009.

⁹Cf. SOUZÂNDRADE, 2012.

londrina de *O Guesa* como “definitiva”, acaba por restringir o poema a um texto “único” a ser fixado. O plano de edição crítica aqui proposto toma uma direção inversa, não a do poema e seu texto como “produto” definitivo, mas como processo cuja historicidade e dinâmica encontram-se em suas distintas versões, em seus distintos estados e em suas variantes que o conformam como texto múltiplo, instável e inacabado.

Referências

- BRINKLEY, R; HARLEY, K. *Romantic revisions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- CAMPOS, A. de; CAMPOS, H de. *ReVisão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HANSEN, J. A. Etiqueta, invenção e rodapé: *O Guesa* de Sousândrade. *São Paulo*.: [S. n., 199-?]. (Não publicado).
- HANSEN, J. A.; MOREIRA, M. *Para que entendais*: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscrita, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. V.
- LA BARRA, E. de. [*Correspondência*]. Destinatário: José Victorino Lastarria. Valparaíso, 6 out. 1887. 2 fls. (Archivo Nacional de Chile).
- LEVINSON, M. *The romantic fragment poem: a critique of a form*. Chapell Hill: The University of North Carolina Press, 1986.
- RAJAN, B. *The form of the unfinished: English poetries from Spenser to Pound*. Princeton: Princeton University Press, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400854776>.
- ROSEN, C. *Poetas, românticos, críticos e outros loucos*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial/ Editora Unicamp, 2004.
- SCHLEGEL, F. *Sur le Meister, de Goethe*. Tradução de Claude Hary-Schaeffer. Paris: Éditions Hoëbeke, 1999.
- SOUSANDRADE, J. de. *O Guesa*. Edição fac-similar organizada por Jomar Moraes. São Luís: Edições Sioge, 1979.

SOUSANDRADE, J. de. *O Guesa*. London: Cooke & Halsted: The Moorfield Press, E. C., [188-]. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/619>. Acesso em: 12 set. 2018. (Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin).

SOUSÂNDRADE, J. de. *O Guesa*. Organização e notas de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

SOUSÂNDRADE, J. de. *O Guesa*. São Paulo: Editora Annablume: Demônio Negro, 2009.

SOUSÂNDRADE, J. de. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. Organização de Frederick Williams e Jomar Moraes. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2003.

SOUZA-ANDRADE, J. de. *Obras poéticas*. New York: [S. n.], 1874. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/pst.000053806048>. Acesso em: 07 jun. 2018

SOUZA-ANDRADE, J. *Guesa errante*. New York: [S. n.], 1876.

SOUZA-ANDRADE, J. Guesa Errante. *Semanário Maranhense*, São Luís, 1867.

SOUZA-ANDRADE, J. *Harpas eolias*. São Luis do Maranhão: B. de Mattos, 1870. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/coo.31924021215672>. Acesso em: 26/ set. 2018.

SOUZA-ANDRADE, J. *Impressos*. São Luís: B. de Mattos, 1868. v. 1. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/semanario-maranhense/720097>. Acesso em: 26 set. 2018.

SPORTELLI, A. Il “long poem” nell’età di Wordsworth. In: *Percorsi critici e testuali*. Bari: Edizioni B. A. Graphis, 1999.

STILLINGER, The multiple versions of Coleridge’s poems: how many *Mariner*’s did Coleridge write?. *Studies in Romanticism*, Boston, v. 31, p. 127-146, 1992. DOI: <https://doi.org/10.2307/25600948>.

STRATHMAN, C. *Romantic poetry and the fragmentary imperative*. Albany: Sunny Press, 2006.

TORRES-MARCHAL, C. *30 Anos com Sousândrade*. Recife: Revista Eutomia, 2015.

WOLFSON, S. Revision as form: Wordsworth's *Drowned Man*. In: GILL, S. (ed.). *William Wordsworth's The Prelude: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Recebido em: 1º de maio de 2019.
Aprovado em: 2 de julho de 2019.



Cartas de Graciliano Ramos: diálogos entre o AEM e outros arquivos

*Letters from Graciliano Ramos:
Dialogues Between the AEM and Other Archives*

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
lygialetras@gmail.com

Resumo: Nesta edição comemorativa de trinta anos do Acervo de Escritores Mineiros (AEM), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), escolheu-se pensar a questão do arquivo literário a partir da leitura de algumas cartas de/para Graciliano Ramos que, apesar de não ter nascido na terra de Carlos Drummond de Andrade, tem seu espaço nas “Coleções especiais” do referido acervo.¹ Em virtude deste número festivo de *O eixo e a roda*, portanto, são colocadas em diálogo duas cartas de Graciliano Ramos domiciliadas no AEM – uma escrita a Octavio Dias Leite e outra, a Getúlio Vargas –, juntamente com correspondências adicionais residentes em outros arquivos, a fim de perscrutar o universo literário do autor por meio de sua escrita epistolar. Com este trabalho, verificou-se que as cartas são um espaço privilegiado de reflexão literária do autor de *Vidas Secas* e que o Arquivo Graciliano Ramos está cada vez mais vivo, à espera de novas leituras, consignações, reciclagem.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; cartas; arquivo.

Abstract: In this thirty-year commemorative edition of the Acervo de Escritores Mineiros (AEM), from the Federal University of Minas Gerais (UFMG), we chose to think about the issue of the literary archive from the reading of some letters from/to

¹ A coleção de Graciliano Ramos, doada pela família, dividida em bibliográfica e documental, é composta por quatorze exemplares das obras do autor e 106 documentos entre correspondência, manuscritos do titular, produção intelectual de terceiros e homenagem. (ACERVO..., 2019).

Graciliano Ramos who, although not born in the land of Carlos Drummond de Andrade, has his space in the “Coleções especiais” of that collection. Due to this festive number of *O eixo e a roda*, therefore, two letters from Graciliano Ramos domiciled in AEM – one written to Octavio Dias Leite and other to Getúlio Vargas –, are put in dialogue, along with additional correspondence residing in other archives, in order to scrutinize the literary universe of the author through his epistolary writing. With this work, it was verified that the letters are a privileged space for literary reflection of the author of *Vidas Secas* and that the Graciliano Ramos Archive is increasingly alive, waiting for new readings, consignations, recycling.

Keywords: Graciliano Ramos; letters; archive.

1 As cartas de Graciliano Ramos: a constituição do Arquivo como herança

Em 14 de outubro de 1952, Jorge Luis Borges, então presidente da Sociedad Argentina de Escritores,² remete de Buenos Aires, em papel timbrado da instituição, uma carta a Graciliano Ramos, à época, presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABDE):³ “[...] Al enviarle, ya de regreso a su país, los más expresivos saludos en nombre de la Sociedad Argentina de Escritores, hacemos votos por el restablecimiento de su salud y la feliz prosecución de su nobilísimo trabajo de novelista. [...]” (BORGES, 1952).⁴

O autor de *O Aleph*, além de fazer votos de restabelecimento de saúde ao amigo, refere-se à estadia de Graciliano Ramos em Buenos Aires, com quem na ocasião não pôde conversar. Em setembro daquele ano, o autor de *Angústia* viajou para a capital argentina a fim de ser operado de um tumor na pleura, já que a cirurgia endotorácica de que ele

² Borges presidiu a referida instituição entre 1950 e 1953.

³ Graciliano Ramos foi empossado em 1951.

⁴ “[...] Ao enviar-lhe, já de volta ao seu país, as mais expressivas saudações em nome da Sociedade Argentina de Escritores, votamos pela restauração de sua saúde e pela feliz busca de seu trabalho mais nobre como romancista. [...]”. (Tradução minha). Carta inédita em livro, consultada em 4 de abril de 2019, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Arquivo IEB-USP, Acervo Graciliano Ramos, Série Correspondência Passiva, Código GR-CP-052. Optou-se por manter a escrita original de todas as cartas consultadas nos acervos.

necessitava ainda não era realizada no Brasil. A viagem de Graciliano foi financiada pelo Partido Comunista do Brasil (PCB). Rodolfo Ghioldi, secretário-geral do Partido Comunista da Argentina e ex-companheiro de cárcere do autor alagoano, foi o responsável por recebê-lo e Jorge Alberto Tayana foi o médico responsável por cuidar de Graciliano no Instituto de Cirurgia Torácica de Buenos Aires. Apesar dos esforços, o autor àquela época já estava gravemente tomado pela doença e a operação ocorreu sem sucesso. Foi, então, transferido para o Sanatório Anchorena, a fim de se recuperar, até retornar ao Rio de Janeiro, em 5 de outubro de 1952.

Durante a sua rápida estadia na Argentina, Graciliano Ramos recebeu a visita de alguns escritores daquele país, como Raúl González, Alfredo Varela e Héctor Agosti; teve a constante companhia fraterna de Rodolfo Ghioldi; e encontrou forças para terminar o capítulo 34 do relato de sua recente viagem a União Soviética, Tchecoslováquia, França e Portugal, também financiada pelo PCB, ocorrida entre os meses de abril e junho daquele mesmo ano.

Pouco mais de dois meses da carta de Borges, em 31 de dezembro de 1952, Graciliano orienta o filho, Ricardo Ramos, um de seus biógrafos, sobre o destino que sua obra ainda não publicada deveria ter:

Véspera de Ano-Novo, entraríamos em 1953. Abatidíssimo, ele [Graciliano Ramos] me pegou pelo braço e fomos para o seu quarto, fechou a porta. Sem nenhuma preparação, começou a falar:
– Preste atenção no que não está em livro. Se assinei com meu nome, pode publicar; se usei as iniciais GR, leia com cuidado, veja bem; se usei RO ou GO, tenha mais cuidado ainda. O que fiz sem assinatura ou sem iniciais não vale nada, deve ser besteira, mas pode escapar uma ou outra página menos infeliz. Já com pseudônimo não, não sobra uma linha, não deixe sair. E pelo amor de Deus, poesia nunca. Foi tudo uma desgraça.

Eram as suas disposições finais, quanto à obra juvenil e avulsa. Naturalmente preocupado. Disfarcei o mais que pude a emoção, dizendo ligeiro uma ou outra palavra. Ele continuou, pensativo, olhando em frente:

– Tome conta, pode ter importância. Talvez algum dia os livros rendam alguma coisa. Seria bom para sua mãe, para as meninas.
– Sim, claro – prometi, meio engasgado. Ele se levantou, apoiado à escrivaninha lembrou-se:

– Ah, não esqueça. Quando isto acabar, agradeça a Drummond e Schmidt em meu nome. Escreva ou faça uma visita aos dois. Então

me abraçou, mais demorado, e me beijou no rosto. Pela primeira vez, que eu lembre. E última. (RAMOS, R., 2011, p. 195-196).

Graciliano morre em 20 de março de 1953, de câncer na pleura.

Este artigo⁵ começa, tal uma biografia, pela morte do biografado, e detém-se na herança literária deixada, mais especificamente num desses “bens” não expressamente citados por Graciliano Ramos.

Desde a morte do referido autor alagoano, assistimos a uma proliferação interessante de publicações póstumas, dos textos autobiográficos como *Memórias do Cárcere* (1953) e *Viagem* (1954), aos volumes de contos, crônicas e histórias infantis, como *Viventes das Alagoas* (1962); *Linhas tortas* (1962); *Alexandre e outros heróis* (1962); *O estribo de prata* (1984); *Garranchos* (2012); *Cangaços* (2014); e *Conversas* (2014). Além disso, parte de sua correspondência também foi publicada:⁶ *Cartas* (1980), *Cartas de amor à Heloísa* (1992) e *Cartas inéditas de Graciliano Ramos aos seus tradutores argentinos: Benjamín de Garay e Raúl Navarro* (2008). Isso sem mencionar as constantes reedições de suas obras, como as comemorativas, a exemplo das octogenárias *Caetés* (2013) e *Vidas Secas* (2018) e um box de 120 anos de nascimento do autor (2013).

Contudo, há que se pontuar que no relato supracitado, Graciliano Ramos nada menciona a respeito de que fim dar às suas cartas, parte da herança deixada – pelo menos não nomeadamente. Se pensarmos que, em suas correspondências, há a sua assinatura de diversas maneiras – Graciliano, velho Graciliano, amigo Graciliano, Teu Graciliano etc. –, essa afirmativa poderia virar uma questão: “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte?” (FOUCAULT, 1992, p. 38).

Por ora, fiquemos com a afirmativa: Graciliano nada fala a respeito de que fim dar a essas letras. E então uma hipótese: talvez porque, como afirma Heloísa de Medeiros Ramos, a segunda esposa do autor, ele preservasse “[...] a sua identidade a ponto de não permitir intrusões em seu espaço pessoal”, porque “[...] era avesso a qualquer publicidade,

⁵ Recorte da minha dissertação de mestrado (SCHMITZ, 2018).

⁶ Está prevista ainda a publicação de um volume de cartas inéditas de Graciliano Ramos pela Prof.^a Dr. ^a Ieda Lebensztayn.

muito contido em suas relações com terceiros” (RAMOS, G., 2011, p. 5). Além disso, é de se supor que ele não achasse que sua correspondência merecesse algum tipo especial de atenção, de destino, já que ele mesmo admitia ser “[...] muito descuidado em correspondência” (RAMOS, G., 2011, p. 160). E, pontue-se, segundo Nelson Werneck Sodré, sequer o autor de *Memórias do Cárcere* gostava de escrever cartas:

[...] Graciliano tinha horror a escrever cartas, parte de sua intrínseca dificuldade em escrever, que os amigos conheciam e que acabou por configurar-se em sua obra exígua⁷. (SODRÉ, 1970, p. 173).

[...] [Graciliano] tardou um pouco a responder, com o seu horror a escrever cartas. (SODRÉ, 1970, p. 279).

Contudo, é por meio mesmo de uma das missivas de Graciliano Ramos, datada de 15 de setembro de 1932, endereçada à Heloísa (a Ló das cartas), que achamos uma motivação para desenvolver uma pesquisa acerca do exercício epistolar graciliano: “Se você quiser queimar esta carta, pode queimar. Mas, com franqueza, faz pena perder-se uma literatura tão boa” (RAMOS, G., 2011, p. 166).

Tomando a escrita da carta como literatura, narrativa, o autor quebrangulense acena para o encontro entre *ficção e confissão* – para usarmos um clássico de Antonio Candido (2006) sobre a obra graciliana. O objetivo deste artigo é então perscrutar o universo literário do autor por meio de sua escrita epistolar. Para tanto, elegeu-se, como ponto de partida, duas cartas⁸ de Graciliano Ramos domiciliadas no Acervo de Escritores Mineiros (AEM), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a fim de prestigiar seu trigésimo aniversário nesta edição comemorativa de *O eixo e a roda*, colocando-as em diálogo (encontro e confronto) com

⁷ A “obra exigua” de que Sodré faz referência é *Memórias do cárcere* (1953). Graciliano Ramos demorou dez anos para começar a escrevê-la, falecendo antes mesmo de publicá-la. O autor teria deixado de escrever um último capítulo, que então versaria sobre o seu período de liberdade. Defendemos aqui que este capítulo “não escrito”, contudo, pode ser lido por meio das cartas.

⁸ A carta remetida a Octavio Dias Leite já foi publicada na revista *Margens/Márgens* (2003, p. 40-41); e a escrita a Getúlio Vargas já foi publicada em Alves (2016, p. 311-313). Vale mencionar que esta também se encontra no acervo do Museu Casa de Graciliano Ramos, que me concedeu uma cópia à época da pesquisa de mestrado, em 2017.

outras missivas do autor, residentes em outros arquivos, como o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP); as Fundações Casa de Rui Barbosa (FCRB) e Biblioteca Nacional (BN), no Rio de Janeiro; o Museu Casa de Graciliano Ramos, em Palmeira dos Índios e, claro, com algumas cartas já publicadas, pertencentes a outros acervos.

2 Ética e estética

[...] *Estou, pois com vontade de ir para Minas, onde há muitos leprosos. Talvez encontre outros doentes como eu.*

Graciliano Ramos

O trecho que abre esta seção é parte de uma das cartas de 3 de abril de 1935, à Heloísa, em que Graciliano Ramos deixa-nos entrever seu pensamento acerca da figura do escritor. Apesar das confusões políticas que pululavam o país àquela época, o seu único interesse era a escrita de romances:

O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso em romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. **Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí você vê que eu sou um monstro ou um idiota.** [...] Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente **inferiores** aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são **doentes** como nós. Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica. Tudo isto é muito pedante e muito besta, mas é continuação de umas cartas que escrevi ao Oscar Mendes e ao Jaime de Barros [...]. (RAMOS, G., 2011, p. 195-197, grifos meus).

Arrisco a aproximar esse olhar de Graciliano Ramos acerca do escritor enquanto um doente, um animal inferior ou mesmo monstro, ao do poeta de Itabira, em cujos célebres versos do “Poema de sete faces” lemos: “Quando nasci, um anjo torto/ Desses que vivem na sombra/ Disse: Vai, Carlos, ser gauche na vida! [...]” (ANDRADE, 1967, p. 53). A palavra “gauche”, de origem francesa, que significa “esquerdo”, está ligada, na poesia drummondiana, à inépcia do escritor que, canhestro, se distancia da e confronta a realidade: “[...] Mundo mundo vasto mundo,/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução/ Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é o meu coração [...]” (ANDRADE, 1967, p. 53). Tanto o romance como a carta de Graciliano são tal a referida poesia de Carlos Drummond de Andrade: mais do que um meio de comunicação, é meio de expressão e reflexão e revela a sensibilidade excessiva de que o próprio autor de *Angústia* fala, que o faz perceber o mundo de maneira diversa dos demais, tais os jornalistas “mineiros” que ele chama de “leprosos” e com quem ele também troca correspondências (RAMOS, G., 2011, p. 195); tal o poeta itabirano: “Eu não devia te dizer/ mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo” (ANDRADE, 1967, p. 53).

Em carta anterior, de 30 de março de 1935, também à Ló, Graciliano conta que acabara de receber uma carta do editor Gastão Cruls, responsável pela primeira edição de *S. Bernardo* (1934), contendo dois artigos, publicados no *Folha de Minas*, sobre o seu segundo romance. Um deles é justamente o de Oscar Mendes, de 17 de janeiro de 1935, sob o título “Egoísmo”; o outro, do paraense Antonio Favernand, de 3 de março de 1935, é o “S. Bernardo”.

É verdade que nem Oscar Mendes nem Jaime de Barros (citado na primeira carta) eram mineiros. Antes eram colaboradores de jornais de Minas Gerais, ainda que se deva pontuar o estreitamento daquele com o referido estado, pertencendo inclusive à Academia Mineira de Escritores. Mas, voltemos às correspondências. Na segunda carta datada de 3 de abril de 1935, Graciliano Ramos volta a falar à Ló que é necessário escrever “[...] a essa gente de Minas agradecendo tanta gentileza”, corresponder-se com os mineiros, “excelentes”, de “dois jornais camaradas” (RAMOS, G., 2011, p. 198). E assim o faz, escrevendo a Oscar Mendes em carta

datada de 5 de abril de 1935,⁹ agradecendo e elogiando o artigo sobre S. Bernardo e tecendo comentários sobre sua concepção de escrita a partir da crítica do jornalista:

[...] Estou de acordo com o senhor em várias das afirmações que faz no seu excelente artigo. [...] Acho, como o senhor, que transformar a literatura em cartaz, em instrumento de propaganda política, é horrível. Li umas novelas russas, modernas, e, francamente, não gostei. [...] A verdade é que [...] o romance virou artigo de fundo e descambou em noticiário. Quanto a mim, penso como um dos meus personagens: “A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa”. [...] O senhor não quer nenhuma revolução. Eu desejo que as coisas mudem, embora me pareça que isto não me trará vantagem. Pergunto a mim mesmo que trabalho me dariam se o cataclismo que espero chegassem agora. Não sendo operário, não poderia fabricar nenhum objeto decentemente. Faria um livro, com dificuldade, matutando, trocando palavras. Mas hoje existe o romance-cenário, que pretende ser uma espécie de literatura. Li um deles, russo, traduzido em francês, horrível. Junto a isso de nada serviriam as minhas letras, aprendidas no tempo em que a gente estudava Balzac.

Creio que a revolução social me levaria à fome e ao suicídio. Mas como, segundo o evangelho, nem só de literatura vive o homem, é razoável que se procure o bem-estar dos outros trabalhadores. Além disso, pode ser que o romance-artigo de fundo e o romance-noticiário sejam realmente, depois de aperfeiçoados, melhores que os antigos, extensos demais, pesados. Quem sabe? [...]. (RAMOS, G., 1935, p. 39, grifos meus).

Diante deste trecho, em que Graciliano defende o bem-estar dos outros trabalhadores, mesmo entendendo que a revolução social lhe traria sérios prejuízos, por não saber fazer outra coisa que escrever e por não submeter a sua escrita à panfletagem política, retomamos a carta que abre esta seção para destacar que a doença que acometia o autor tinha nome: ética. Uma ética que perpassava o homem e a obra.

⁹ Ainda inédita em livro, a carta foi publicada no Dossiê Graciliano Ramos da *Revista Cult* (2018), por ocasião dos oitenta anos da obra *Vidas Secas*. Pertence ao Acervo do IEB-USP.

Aliás, essa postura de ir contra os totalitarismos, contra as inverossimilhanças, claro, rendeu ao autor de *S. Bernardo* algumas dissonâncias com o PCB, ao qual se filiou em 1945, uma das quais registrada em missiva de 1º de maio de 1952, de Moscou, aos filhos Clara, Luísa e Ricardo: “[...] Enquanto as organizações operárias desfilavam, Kalugin perguntou-me quais os meus livros que deviam ser traduzidos em russo. Talvez nenhum, respondi. E expliquei a minha divergência com o pessoal daí.” (RAMOS, G., 2011, p. 298).

O PCB tinha o intuito de fazer propaganda política por meio de publicações literárias de seus filiados e simpatizantes e, por isso, patrocinava viagens à União Soviética. O relato de Graciliano é escorregadio, apesar dos elogios aos países comunistas. Leia-se uma rápida passagem de *Viagem*, em que registra sua experiência na “Rússia e em **outros lugares medonhos**” (RAMOS, G., 1972c, p. 17, grifos meus):

[...] Sinto-me no dever de narrar a possíveis leitores o que vi além dessas portas, sem pretender de nenhum modo cantar louas a União Soviética. Pretendo ser objetivo, não derramar-me em elogios, não insinuar que, em trinta e cinco anos, a revolução de outubro haja criado um paraíso, com as melhores navalhas de barba, as melhores fechaduras e o melhor mata-borrão. [...] tenho o intuito de não revelar-me parcial em demasia. (RAMOS, G., 1972c, p. 18-19).

Segundo Clara Ramos, uma das filhas de Graciliano, a literatura do pai “[...] foi julgada por um congresso do Partido Comunista Brasileiro como literatura burguesa e decadente justamente por ser considerada uma literatura que se preocupava demais com a forma”. (RAMOS, C., 1987, p. 330). Aliás, também em seus discursos políticos, o autor, enquanto candidato a deputado federal de Alagoas, pelo PCB, também não fazia concessões. Em carta de 12 de outubro de 1945, quando então participava de comícios no Rio de Janeiro, o autor escreve ao filho Júnio:

[...] Afirma a reação que a massa é estúpida, insensível, e por isso devemos oferecer-lhe chavões e bobagens rudimentares. Resolvi não fazer ao público nenhuma concessão: escrevi na minha prosa ordinária, que, se não é natural, pois a linguagem escrita não pode ser natural, me parece compreensível. [...] Decidi, pois, falar num discurso como falo nos livros. Iriam entender-me? [...] Era arriscado. Aceitaria a multidão essa literatura sem metáforas e

crua? Além disso Deus me deu uma figura lastimosa, desagradável, cheia de espinhos. Com essas desvantagens, senti-me apoiado logo nas primeiras palavras, e conversei como se estivesse em casa. [...] Os homens dos morros [...] manifestaram-me simpatia inesperada. É inútil, porque não pretendo ser ator. Estou velho para mudar de profissão. (RAMOS, G., 2011, p. 283- 284).

Voltando à correspondência remetida a Oscar Mendes, outro ponto a ser destacado é o posicionamento crítico quanto ao romance de 1930, produzido no Nordeste brasileiro:

[...] O que é certo é que não podemos honestamente apresentar cabras de eito, homens da bagaceira, discutindo reformas sociais. Em primeiro lugar, essa gente não se ocupa com semelhante assunto; depois os nossos escritores, burgueses, não poderiam penetrar a alma dos trabalhadores rurais.

Lins do Rego, que nasceu em engenho, apresentou alguns aspectos, mas ligeiramente. O que lhe interessa é o sofrimento do pequeno-burguês, decadente e cheio de fumaças, ignorante, vaidoso, inútil. Rachel de Queiroz tem algumas cenas de cadeia da roça, benfeitas, mas é possível que ali haja muita imaginação. Julgo que ninguém conhece bem a vida dos nossos matutos. Essas criaturas falam pouco diante de pessoas estranhas, são acanhadas. E não creio que existe nelas a consciência de classe a que Jorge Amado se refere. Vivi trinta anos em cidade pequena — não vi nada que se parecesse com revolta. Se ainda tentasse escrever um romance, provavelmente não me afastaria da gente mesquinha que há nos meus dois livros. É uma tristeza mexer com ela, mas não conheço outra. Suponho, porém, que não há perigo: não teremos reincidência. (RAMOS, G., 1935, p. 39).

Como dito, a ideia deste artigo é estabelecer o diálogo entre as várias correspondências de Graciliano Ramos e contemplar, por exemplo, a “derrapagem da pena”, como diria Silviano Santiago (2006, p. 64). Lemos, a 22 de abril do mesmo ano, que Graciliano, cerca de cinco meses antes, já estava fabricando outro romance, que viria a ser publicado como *Angústia*, e que justamente Rachel de Queiroz, citada na carta ao “mineiro de Pernambuco”, já lera alguns dos capítulos, achando-os excelentes (RAMOS, G., 2011, p. 187). Além disso, é recorrente nas epístolas de Graciliano Ramos, em especial as escritas ao tradutor argentino Benjamín de Garay, a referência aos supracitados

autores nordestinos, contudo, noutro tom, geralmente promovendo-os como os melhores exemplos da ficção que tinham surgido nos “últimos dez anos, da Bahia até o Ceará”, como na carta de 30 de setembro de 1935 (MAIA, 2008, p. 26). Era preciso que Garay soubesse que, em termos de literatura brasileira, a “[...] literatura do Nordeste est[ava] se afastando muito da do resto do país. [Era] conveniente que [ele fizesse] relação entre Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel, três romancistas muito interessantes, muito inteligentes” (MAIA, 2008, p. 26). O próprio Graciliano foi responsável por estabelecer a comunicação de Garay com os referidos romancistas que lhe remeteriam os seus respectivos livros: José Lins do Rêgo enviaria *Banguê*; Rachel de Queiroz, *O quinze ou João Miguel*; e Jorge Amado, *Jubiabá*, como nos mostram a já citada carta e outra, de 13 de dezembro de 1935 (MAIA, 2008, p. 28).

A admiração pela tríade se firma ainda num projeto literário que inclui o mineiro Aníbal Machado. Os cinco produziram conjuntamente o romance *Brandão entre o mar e o amor*, publicado em 1942. Apesar da admiração e promoção dos autores nordestinos, Graciliano Ramos, mais de uma vez, pôs em xeque essa mesma produção, como em relação à *Usina* (1936), de José Lins do Rêgo, que trata de uma prisão em Fernando de Noronha, quando ele jamais esteve na ilha ou preso (RAMOS, G., 1972b, p. 206-207); ou a *Suor*, de Jorge Amado (1972a, p. 107-111).

Esse olhar crítico e analítico sobre a Literatura nacional está também expresso em missiva de 28 de janeiro de 1936, à Heloísa, quando Graciliano pede notícias de Maria Antônia, personagem de uma narrativa que a esposa estaria escrevendo:

[...] Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. **Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante.** E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela. Veja se consegue pegar a vida dela, a do curandeiro, isso que aí deixamos assentado. (RAMOS, G., 2011, p. 217, grifos meus).

Encontramos nesse trecho a consciência modernista de Graciliano Ramos acerca da linguagem. Entre as reivindicações dos modernistas de 1922, herdadas pela geração de 1930, Bosi destaca: “[...] a ‘descida’ à

linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (BOSI, 1994, p. 385). Aliás, antes mesmo de serem publicados *Caetés* e *S. Bernardo*, em 1º de novembro de 1932, outra carta, também remetida à Heloísa, reforça essa herança:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. [...] Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (RAMOS, G., 2011, p. 179, grifos meus).

Graciliano só erraria, em seu vaticínio, em relação ao tempo necessário para fazer de *S. Bernardo* um clássico: muito antes dos trezentos anos. Dessa interessante carta, vale destacar parte do processo de criação do segundo romance de Graciliano, cuja maior fonte é a conversa, desde pessoas de seu círculo familiar, como o pai, Sebastião, e o cunhado, José Leite, a fazendeiros, políticos e comerciantes em Palmeira dos Índios. Esse processo que envolve a pesquisa, a escrita em português e a reescrita em “brasileiro encrencado”, está intrinsecamente relacionado ao esforço, desde a Semana de 1922, em formar e fixar uma língua nacional, a língua de um povo verdadeiramente brasileiro. Graciliano Ramos se insere nesse contexto, da desconstrução, da inovação, do desejo de mudança, de explodir os limites da linguagem, conforme observa a escritora argentina Florencia Garramuño (2010, p. 90), tradutora de *Vidas Secas* para o espanhol (2001),¹⁰ para quem as décadas de 1920

¹⁰ O supracitado artigo da autora, traduzido na *Crítica cultural* (2010), abre a edição espanhola de *Vidas Secas* (Buenos Aires: Corrigidor, 2001).

e 1930 compartilham de uma mesma “ânsia modernizadora”, de uma “necessidade de nacionalizar a cultura”:

[...] a narrativa de Graciliano Ramos não somente supõe [uma] revolução prévia, não somente se constrói sobre essa primeira operação de despojamento da escrita possibilitada pelo Modernismo, como também introduz, enquanto corte crítico radical, um impacto de iguais ou maiores consequências dramáticas, onde a suposta representação de uma realidade regional acompanha uma tensão modernizadora às vezes tão violenta quanto a que os modernistas paulistas imprimiram à tradição brasileira. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

Como já pude notar em outro texto (SCHMITZ, 2019), Garramuño chega mesmo a comparar a atitude literária de Graciliano à de Oswald de Andrade. A escrita enquanto transgressão faz com que, no limite, conforme analisa Garramuño (2010, p. 94), Graciliano inicie “[...] o cancelamento do modernismo brasileiro”. O texto sobre o qual Garramuño se debruça é *Vidas Secas* cuja produção pode ser acompanhada por algumas cartas a Garay (MAIA, 2008) e à Heloísa (RAMOS, G., 2011), mas também numa a Octavio Dias Leite, datada de 3 de setembro de 1937:

Só agora dou resposta à sua última carta. É que não lhe queria aparecer com as mãos limpas. Vai uma nota para o Surto, uma coisa sobre o último livro do Oswald de Andrade. Escrevi hoje ao Bezerra e disse que não lhe tinha mandado coisa nenhuma. Depois é que me lembrei de fazer um troço sobre o teatro do Oswald. Se não chegar a tempo, entrará no outro número. Relativamente à viagem, essa encrencada viagem, falei ontem ao Cyro dos Anjos, e pedi desculpas por não poder ir agora. Vocês vão ter paciência e perdoar-me. Estou horrivelmente ocupado, e a literatura nacional não consente que eu tome uma semana de férias. **Preciso acabar as minhas Cardinheiras. Parece que vai ser este o título do romance.** Enfim não posso afastar-me. **Tranco-me neste quarto horrível e fabrico as coisas mais disparatadas, umas encomendas que entrego aos patrões em dias certos.** Você vê que a minha indústria é antiquíssima, certamente não me aguentarei. Estou [no] artesanato, e isto é o diabo. **Felizmente à noite eu trabalho no romance, que não é mercadoria. Não é por enquanto. Mas, depois de feito, será vendido aos pedaços e por**

atacado. É uma infelicidade. E nem sequer temos um mercado razoável. [...]. (RAMOS, G., 1937b, grifos meus).

Desta interessante epístola, há que se destacar a amizade com mais dois mineiros, o destinatário da carta e Cyro dos Anjos¹¹; a colaboração de Graciliano para o jornal literário *O Surto*, do qual Octavio era o diretor àquela data, com um artigo que seria publicado na edição de 19 de junho de 1938, no *Diário de Notícias* e posteriormente compilado em *Linhas tortas* (1962); e os bastidores da criação do que viria a se constituir como *Vidas Secas* (1938). Sobre esse último ponto, já é de largo conhecimento daqueles que se ocupam da obra de Graciliano Ramos, a existência de uma folha de rosto das provas tipográficas do romance estampando o título *O mundo coberto de penas* riscado, tendo logo abaixo, escrito em letra cursiva, o título final¹². A carta mostra que a indecisão era ainda anterior, mas se concentrava na imagem do mau agouro das aves de arribação, as *Cardinheiras*. Em relação ao primeiro dos títulos, é interessante observar que tanto *O mundo coberto de penas* como *Vidas Secas* ampliam, pela polissemia, a desolação causada pela estiagem. Para além do título, temos ainda delineado o processo de feitura da obra como sendo um trabalho noturno e prazeroso, em contraponto às demais produções, feitas sob encomenda para jornais diversos; e a expectativa de distribuição do romance.

Outra vez, são as próprias correspondências do autor que o traem. Vejamos esta, de 8 de dezembro de 1937, do velho Graça a Garay, e percebemos a contradição:

[...] O meu plano foi este, meu caro Garay: fiz uma série de contos com os mesmos personagens. Nada de originalidade, **questão de pecúnia, somente**: os contos poderão ser publicados em jornal, o que não aconteceria se eu lhe enviasse capítulos de romance. Cada história começa e acaba, naturalmente, sem prejuízo para o leitor, mas todos juntos formam um romance, que não edito agora porque o público tem coisas muito sérias em que pensar e não perde tempo com literatura. (MAIA, 2008, p. 67, grifos meus).

¹¹ O AEM mantém acervos tanto de Octavio Dias Leite como de Cyro dos Anjos. Além das coleções bibliográficas e documentais, há ainda a reprodução do ambiente de trabalho dos escritores, com mobiliário e objetos pessoais. (ACERVO..., 2019).

¹² A referida folha de rosto abre a edição comemorativa de oitenta anos de *Vidas Secas*.

Apesar de, na missiva a Octavio Dias Leite, Graciliano já expressar a sua intenção de distribuir o romance a conta-gotas na imprensa, com fins de monetização, há uma espécie de desdém, a ocultação da admiração e do deleite que o processo de criação lhe rendeu. A primeira dessas histórias enviada a Garay é “Baleia”, em carta de 11 de maio de 1937:

[...] remeto-lhe outra história, um negócio de bicho, de alma de bicho. Será que bicho tem alma? Deve ter qualquer coisa parecida com isso, qualquer coisa que dê para a gente receber um cheque. Tenha a bondade de examinar essa questão psicológica e financeira, meu caro Garay. Veja se a alma da minha cachorra vale alguns pesos aí numa redação ou em sociedade protetora de animais. (MAIA, 2008, p. 49).

A história da alma da cachorra já aparecera em correspondência à Ló, quatro dias antes, deixando-nos a par de que a ordem da escrita dos contos difere da ordem estabelecida enquanto romance: “[...] Escrevi um conto sobre a morte dum cachorra, um troço difícil, como você vê. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás.” (RAMOS, G., 2011, p. 276). “Baleia” será o nono capítulo de *Vidas Secas*.

Segundo Dênis de Moraes (2012), um dos biógrafos de Graciliano, a narrativa de Baleia trouxe certo desconforto ao autor diante dos amigos:

[...] Cem dias depois de ter sido posto em liberdade, Graciliano iniciou um novo projeto literário. Escrevera um conto baseado no sacrifício de um cachorro, que presenciara, quando criança, no Sertão pernambucano. [...] Depois de mandar o conto “Baleia” para o suplemento literário de *O Jornal*, ele se arrependeu, achando que não tinha qualidade. Mas não sustou a publicação, porque precisava dos 100 mil-réis. Pelo mesmo motivo, enviou cópia para Benjamín de Garay, que lhe pedira “contos regionais, umas histórias do Nordeste”.

Os habituês da Livraria José Olympio estranharam o sumiço de Graciliano. Pode parecer irreal, mas o fato é que, por uns dois ou três dias, o nosso romancista não colocou os pés fora da pensão. Tinha-se convencido de que dera um escorregão com o conto da cachorra (MORAES, 2012, p. 158).

Há uma possibilidade de esta afirmação ter se pautado numa carta de 22 de abril de 1937, em que consta a seguinte confissão de Graciliano à

Heloísa: “[...] Domingo saiu um troço na primeira coluna do *O Jornal*, com duas ilustrações do Santa Rosa. A primeira ilustração é ótima. A história é que é infame. Depois da publicação meti-me em casa para não ouvir falar naquilo.” (RAMOS, G., 2011, p. 273-274, grifos meus). Contudo, arrisco-me a apontar a carta de 11 de abril de 1937 como contraponto, pois que Graciliano escreve: “Consertei uma daquelas histórias de hospital e mandei tirar duas cópias. Uma foi para *O Jornal* e o Santa já a recebeu para fazer as ilustrações. Deve sair no outro domingo” (RAMOS, G., 2011, p. 270, grifos meus). O “troço” que saiu n’*O Jornal*, do dia 18 de abril de 1937, foi “Paulo” (RAMOS, G., 1937c),¹³ não “Baleia”, publicado no mesmo jornal apenas em 23 de maio daquele ano, sem ilustração (RAMOS, G., 1937a). Além disso, em pelo menos sete cartas escritas a Garay, Graciliano faz referência positiva ao conto “Baleia”. Na já citada missiva de 8 de novembro de 1937, o alagoano julga que Garay não gostou da sua “Baleia”, e lamenta: “É uma pena, pois não tenho nada melhor que essa cachorra.” (MAIA, 2008, p. 59). Um mês depois, Graciliano reitera o julgamento negativo de Garay quanto ao seu conto e escreve: “[...] *Baleia* é uma cachorra direita, se não me engano. Vamos ver se, em companhia da família sertaneja, esse infeliz animal lhe causa melhor impressão.” (MAIA, 2008, p. 67) – similar afirmação aparece também em carta de 27 de maio de 1938 (MAIA, 2008, p. 76). Toda essa insistência além de elucidar a questão posta por Dênis de Moraes, reforça o carinho que Graciliano dispensava a “Baleia”, conto e animal, afinal: “O [seu] bicho morre desejando accordar num mundo cheio preás. Exatamente o que todos nós desejamos.” (RAMOS, G., 2011, p. 276). Trecho este que, pela universalização, não só aproxima homem e animal, como, outra vez, revela a questão ética que atravessa a estética graciliana.

Voltando à questão da distribuição de *Vidas Secas* vista na carta de Octavio Dias Leite, pontue-se que o mesmo procedimento foi feito com *Infância*, como mostra a carta de 12 de outubro de 1945, endereçada ao filho Júnio Ramos: “[...] Se fizer o livro [*Memórias do cárcere*], poderei publicá-lo no jornal de Santos, antes de entregá-lo ao editor. Mandarei os capítulos à medida que forem sendo feitos. Foi o que fiz com *Infância*. ” (RAMOS, G., 2011, p. 285). Isso se deveu aos problemas financeiros por que passou Graciliano após a prisão, em 1936, sobre a qual discorrerei adiante.

¹³ “Paulo” e “Baleia”, publicados n’*O Jornal*, podem ser conferidos na hemeroteca digital da BN.

Publicado somente em 1945, a concepção do livro sobre os primeiros anos de vida do autor, surge em 26 de janeiro de 1936, num momento de inspiração arrebatador:

[...] Um dia destes, no banheiro, veio-me de repente uma ótima ideia para um livro. Ficou-me logo a coisa pronta na cabeça, e até me apareceram os títulos dos capítulos que escrevi quando saí do banheiro, para não esquecê-los. Aqui vão eles: *Sombras*, *O inferno*, *José*, *As almas*, *Letras*, *Meu avô*, *Emília*, *Os astrônomos*, *Caveira*, *Fernando*, *Samuel Smiles*. Provavelmente me virão ideias para novos capítulos, mas o que há dá para um livro. Vou ver se consigo escrevê-lo depois de terminado o *Angústia*. Parece que pode render umas coisas interessantes. (RAMOS, G., 2011, p. 217-218).

Infância rendeu muito mais do que “umas coisas interessantes”, como atesta carta de 26 de agosto de 1945, de nosso já citado poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade:

Meu caro e grande Graciliano: Até o mais espinhoso dos amigos – ou dos críticos – reconhecerá em *Infância* a obra de arte que ela realmente é. Nada lhe falta, nada lhe sobra. A palavra justa exprimindo sempre uma realidade psicológica ou ambiente; a notação precisa, a dosagem sábia, a economia absoluta de efeitos, notações, recursos. Enfim, um desses livros que a gente desejará ter tutano para escrever, e que lê com uma admiração misturada de raiva pelo danado que conseguiu compô-la: raiva que é o maior louvor, tanto vem ela impregnada de entusiasmo e prazer. Obrigado pelo exemplar que você me deu. Um grande presente. E um abraço solidário. (ANDRADE, 1945).¹⁴

O poeta gaúche teve importante papel na vida de Graciliano Ramos. Não nos esqueçamos de que Ricardo Ramos ficou incumbido de transmitir, em nome de seu pai, os agradecimentos a Drummond (e ao editor Schmidt). Os agradecimentos deveram-se ao apoio às comemorações do seu sexagésimo aniversário, ao qual, por motivos de saúde, Graciliano não pôde ir. Apesar de, na carta de 3 de março de 1937, lermos que a primeira impressão de Graciliano ao conhecer Drummond foi a de que ele era “[...] um sujeito seco, duro como um osso” (RAMOS,

¹⁴ Manuscrito consultado na FCRB, em 08 de maio de 2017. Arquivo Museu-Literatura Brasileira, Graciliano Ramos (AML – Ramos, Graciliano).

G., 2011, p. 250), foi o autor de *Sentimento do mundo* o responsável por colocar Graciliano como inspetor federal do ensino secundário do Rio de Janeiro, auxiliando-o, dessa forma, na complicada tarefa de cavar a vida.

Tal dificuldade financeira em que vivia Graciliano, logo após ser posto em liberdade, é melhor expressa por ele próprio em carta de 29 de agosto de 1938, jamais remetida ao seu algoz, Getúlio Vargas:

[...] Em princípio de 1936 eu ocupava um cargo na administração de Alagoas. Creio que não servi direito: por circunstâncias alheias à minha vontade, fui remetido para o Rio de maneira bastante desagradável. Percorri vários lugares estranhos e conheci de perto vagabundos, malandros, operários, soldados, jornalistas, médicos, engenheiros e professores da universidade. Só não conheci o delegado de polícia, porque se esqueceram de interrogar-me. Depois de onze meses abriraram-me as grades, em silêncio, e nunca mais me incomodaram. Donde concluo que a minha presença aqui não constituía perigo. [...]. (RAMOS, G., 1938).

Posto em liberdade, no Rio de Janeiro, Graciliano sublinha que lhe tiraram o emprego anterior, não o restituíram a Maceió e sequer lhe posicionaram no mercado de trabalho. A pena irônica de Graciliano arrisca o motivo pelo qual ele teria sido considerado subversivo e, por isso, encarcerado:

[...] Ignoro as razões por que me tornei indesejável na minha terra. Acho, porém, que lá cometí um erro: encontrei vinte mil crianças nas escolas e em três anos coloquei nelas cinquenta mil, o que produziu celeuma. Os professores ficaram descontentes, creio eu. E o pior é que se matricularam nos grupos da capital muitos negrinhos. Não sei bem se praticuei outras iniquidades. É possível. Afinal o prejuízo foi pequeno, e lá naturalmente acharam meio de restabelecer ordem. [...] (RAMOS, G., 1938).

Condenado ao cárcere e depois ao desemprego, Graciliano escreve que não lhe restou alternativa senão adotar, “[...] em falta de melhor, uma profissão horrível: esta de escrever, difícil para um sujeito que em 1930 era prefeito na roça”. Situação já observada sarcasticamente em carta de 22 de abril de 1937, a Garay:

[...] Você me desculpará este silêncio, meu caro Garay. É que ando aperreado, chateado, indignado com a obrigação de pagar casa, comida, bonde, roupa, café e outras inconveniências. Eu

vivia livre de todos esses aborrecimentos. O governo do meu país é um governo sábio e algumas vezes nos fornece mesa, cama, transporte e boas conversas, tudo de graça. Você não acha que é safadeza sustentar um cidadão durante um ano e de repente mandá-lo embora, desempregá-lo sem motivo? Foi o que me aconteceu. Eu estava quase habituado, considerava-me, com certa vaidade, hóspede oficial, membro de uma instituição respeitável e necessária ao preparo de eleições e outros jogos nacionais. Infelizmente a minha reduzida pessoa foi julgada inútil a essa trapalhada – e o governo, por economia, me cortou os meios de subsistência. Agora preciso dar dinheiro à mulher da pensão e aumentar os lucros da *Light*¹⁵ (MAIA, 2008, p. 45).

Retomando acarta escrita a Getúlio, Graciliano, em seguida, toma o ditador como seu “colega de profissão” por este ter publicado, pela Editora José Olympio – a mesma que ironicamente publicou *Angústia* enquanto Graciliano esteve preso –, uma coletânea de discursos, com tiragem recorde de cinquenta mil exemplares. Graciliano ali deixa claro que o único encontro possível entre os dois é a vitrine da livraria. A partir disso, o autor de *S. Bernardo* aborda a questão dos mecanismos de difusão editorial, juntamente ao julgamento bastante questionável da crítica literária. Acerca da exportação de literatura, especificamente, as correspondências de Graciliano também escritas a Garay servem-nos como diálogo. Antes mesmo da prisão, em 17 de agosto de 1935, Graciliano admira o trabalho que Garay, desde 1914, tinha “[...] tido para aproximar os brasileiros dos hispano-americanos” (MAIA, 2008, p. 23). Na correspondência de 30 de setembro de 1935, critica o fato de que uma obra, para ter vulto no Brasil, precise antes ser traduzida (MAIA, 2008, p. 26). E em 13 de maio de 1937, quando já estava em liberdade, Graciliano declara:

[...] a literatura é coisa pouco mais ou menos inútil. Não pensamos assim, mas devemos estar em erro: a sua editora arrasta-se com dificuldade, a Academia trata de ortografia, os escritores brasileiros morrem de fome ou são funcionários. O próprio Lobato ocupa-se com petróleo. E faz bem. [...] O que o Lobato diz a respeito dos *Sertões* é novidade para mim. Então essa obra está encalhada? Eu pensava que o Governo do meu país lhe tinha

¹⁵ *Light*: Concessionária de energia elétrica no estado do Rio de Janeiro.

oferecido os recursos necessários para publicá-la. É o diabo. Os inimigos da ordem roubam um tempo precioso aos nossos homens públicos, que, impressionados com o extremismo, não fazem nada. Paciência. Os argentinos não lerão a história de Canudos, mas ficarão sabendo que Deus, a pátria e a família existem no Brasil. (MAIA, 2008, p. 53).

O autor de *Vidas Secas* faz duras críticas à Academia Brasileira de Letras, distante da Literatura, e ao que se configuraria como Estado Novo (1937-1945). Em relação ao primeiro ponto, Graciliano expressa indignação também em missiva remetida a Wilson Martins, de 16 de abril de 1945:

Escrevi a quasi tôdas as academias de letras do país – e nenhuma delas me deu resposta. Natural. Com certeza pensaram: – “Estamos ocupados em negócios importantes, e esse vagabundo vem amolar-nos com tolices” (RAMOS, G., 1945).

Por volta de 1944, Graciliano estava envolvido num projeto da Livraria-editora Casa dos Estudantes do Brasil: publicar uma seleção de contos brasileiros, segundo critérios regionais.¹⁶ Assim, envia cartas a alguns críticos,¹⁷ a Academias de Letras do país, a diretorias de instrução pública e também a alguns familiares, como a nora Natália,¹⁸ a quem Graciliano agradeceu pela remessa dos contos goianos em correspondência de 12 de outubro de 1945 (RAMOS, G., 2011, p. 286). A Wilson Martins, em carta de 24 de novembro de 1944, o autor pediu contos paranaenses com as respectivas datas de publicação (RAMOS, G., 1944a); e, devido à falta de colaboração de seus outros remetentes, agradece, na missiva de 18 de dezembro de 1944, o interesse a ele dispensado (RAMOS, G., 1944b).¹⁹ Nas três correspondências remetidas ao crítico literário,²⁰ fica clara a preocupação de Graciliano em buscar nos

¹⁶ Esta viria a ser publicada apenas postumamente, em 1947, e incluiu o conto “Minsk”, de Graciliano Ramos, selecionado por Aurélio Buarque de Hollanda, a pedido de Ricardo Ramos.

¹⁷ Segundo Lebensztayn (2014, p. 148), há no IEB-SP, a esse respeito, cartas a Carlos de Gusmão, de Alagoas; e Paulo Augusto de Figueiredo, inéditas.

¹⁸ Natália Alves Ferreira Ramos: esposa de Júnio Ramos.

¹⁹ Na missiva de 16 de abril de 1945, Graciliano agradece ao crítico pela remessa do conto “Pau-dos-Ferros”, de Brasílio Itiberê, que entrou no volume “Sul” da *Seleção*.

²⁰ Todas foram consultadas na FCRB, em 08 de maio de 2017. AML – Ramos, Graciliano.

meandros do país a produção literária que se produziu, não só a partir do já conhecido, mas também daqueles anônimos, sufocados pelos jornais do interior, de modo que esclarece ao crítico que não se trata de “[...] exibir uma coleção de obras-primas. O intuito [era] dar ao leitor uma impressão de conjunto” (RAMOS, G., 1944a).

Sobre o regime getulista, por sua vez, importante salientar que o Estado Novo mantinha um sistema de cooptação de literatos e artistas que, não podendo encontrar apenas na publicação de livros e obras de arte o seu sustento financeiro, trabalhavam como funcionários públicos e escreviam para revistas do próprio governo. Nesse aspecto, além da nomeação, em 1939, conseguida por Drummond – também ele funcionário público –, Graciliano Ramos contribuiu como redator de artigos e revisor da *Cultura Política*, entre março de 1941 e maio de 1943. Impossível viver só de Literatura, como afirmou Nelson Werneck Sodré (1970, p. 289). Também enviando textos para a referida revista do DIP, e tendo o pagamento atrasado, o autor de *Memórias de um escritor* escreveu a Graciliano – “[...] amigo certo e conhecedor dos bastidores daquela publicação” (SODRÉ, 1970, p. 289) – que, em carta de 29 de março de 1943, responde-lhe, inclusive, trazendo essa discussão acerca das contradições que envolviam a ditadura e a cena literária:

Meu caro Nelson. [...] Não dei logo resposta porque ando cheio de obrigações horríveis e o jeito que tenho é virar selvagem. V. me desculpará e, desejando qualquer coisa daqui, não deixará de escrever-me algumas linhas. [...] Agora houve um atraso de cinco a seis meses na tesouraria, o que desgostou e afastou diversos colaboradores. Aqui só existe um original seu (*Sentimento de Nacionalidade na Literatura Brasileira*), que há dias foi para a composição. Os últimos artigos saíram nos números 18 e 19, parece. [...] Adeus, caro Nelson. Esta literatura vai ficando medonha. Já tivemos um romance oficial, aprovado num Ministério, com informações, pareceres, despacho, em papel selado, etc. Para onde vamos, seu Nelson? Um abraço do Graciliano. (SODRÉ, 1970, p. 289-290).

Entre as contradições, pontue-se que Graciliano, na ocasião em que conhecera Drummond, inscrevia *A terra dos meninos pelados* no Concurso de literatura infantil promovido pelo Ministério da Educação e Saúde no qual o poeta gaúche trabalhava, rendendo-lhe um prêmio, em 1937. Assim, podemos voltar à correspondência escrita a Getúlio a

fim de pensarmos na questão específica de que ela jamais foi remetida ao destinatário.

Italo Calvino (2000), em “La Poubelle agréée”, promove uma reflexão aproximando o ato da escrita do de jogar fora o lixo de nossas casas. Para o autor de *Por que ler os clássicos*, a escrita é um dos gêneros do lixo doméstico:

[...] Compreendo agora que deveria ter começado meu relato distinguindo e comparando dois gêneros de lixo doméstico, produtos da cozinha e da escrita, a lata de lixo e o cesto de papéis. E também distinguindo e comparando o diferente destino daquilo que cozinha e escrita não jogam fora: a obra; a da cozinha, comida, assimilada em nossa pessoa, e a da escrita, que, uma vez terminada, já não faz parte de mim e que ainda não podemos saber se vai se tornar alimento de uma leitura alheia, de um metabolismo mental, quais transformações sofrerá passando através outros pensamentos, quanto transmitirá de suas calorias, e se tornará a colocá-las em circulação, e como. (CALVINO, 2000, p. 100).

Assim, parafraseando o escritor italiano, quando escrevemos, afastamos de nós um montão de folhas amassadas e uma pilha de folhas escritas até o fim, umas e outras já não nossas, depostas, expulsas (CALVINO, 2000, p. 100). E, seguindo esse viés, penso que a carta escrita a Getúlio Vargas, mais do que um desabafo íntimo, é lixo, nos moldes de Calvino. Jamais entregue ao destinatário, a referida missiva é matéria que Graciliano, letra por letra, produziu e expeliu. A solene despedida que encerra a carta é, portanto, como a saída à rua para levar o lixo. Graciliano ex-propria-se, leva para fora de si tudo aquilo que não mais lhe pertence, porque:

[...] essa representação diária da descida subterrânea, esse funeral doméstico [...] tem por finalidade primeira a de afastar o funeral da pessoa, de adiá-lo mesmo que seja um pouco só, confirmar-me ainda que, por mais um dia, fui produtor de escórias e não escória eu próprio. (CALVINO, 2000, p. 86-87)

A fatídica carta de Graciliano ao seu algoz coloca em cena, portanto, outros destinatários. A matéria escrita, não fazendo mais parte de seu remetente, entrega-se à leitura alheia. A carta enquanto lixo, sofre, a cada vez, nova reciclagem – como neste artigo. Reciclagem que, para Jacques Derrida (2001), está ligada à pulsão de morte freudiana, ao poder de consignação própria a todo e qualquer Arquivo.

3 O corpo sempre vivo das cartas

Voltando à questão posta por Sodré (1970) no início deste trabalho, se é verdade que Graciliano não gostava de escrever cartas ou se era apenas uma desculpa dada a alguns amigos por simples preguiça – “Reconheço que tenho sido horrivelmente bruto em não haver te respondido ainda as duas últimas cartas que me mandaste. Economia de tempo, de papel, de trabalho: preguiça.”²¹ (RAMOS, G., 2011, p. 29) – ou devido à falta de tempo em decorrência dos diversos compromissos profissionais assumidos – “Preciso ver se arrumo uma espécie de artigo para S. Paulo. Se de outra vez eu não puder escrever muito, não se espante: necessito trabalhar”²² (RAMOS, G., 2011, p. 251) –, o fato é que as escreveu e seus destinatários e herdeiros a arquivaram e, por isso, puderam aqui ser objeto de análise.

Mas, qual a importância das cartas enquanto herança de um escritor ou enquanto parte de sua obra?

Em “Suas cartas, nossas cartas”, Silviano Santiago (2006) coloca que não há, no corpo da carta, apenas a letra – ainda que datilografada – do escritor; há, acima de tudo, na letra, o corpo do escritor. O missivista desejando fazer-se presente, entrega-se ao destinatário, sem, contudo, distanciar-se de si mesmo. Noutras palavras, nas cartas, além da voz, vemos corpo, máscaras, entradas e o jogo incessante de morte e vida que cerca o ofício de escrever.

Ou seja, para o autor de *Mil rosas roubadas*, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais entre as cartas (e os diários, entrevistas, relatos autobiográficos) e a obra, podemos ampliar a compreensão desta e aprofundar o conhecimento acerca da história literária, como por exemplo, a respeito das relações entre o intelectual e o Estado na década de 1930²³. No caso de Santiago, as cartas ganham importância em sua produção ficcional, especificamente em relação a Graciliano Ramos, visto que elas são a principal fonte para a escrita de *Em liberdade* (1981), em que Santiago assume o lugar de Graciliano, escrevendo um diário acerca de seus primeiros dias livre do cárcere.

²¹ Carta de 13 de abril de 1914, de Graciliano Ramos ao amigo J. Pinto Mota Lima Filho.

²² Carta de 3 de março de 1937, de Graciliano Ramos à Heloísa.

²³ Sobre esse aspecto em particular, temos a própria prisão de Graciliano Ramos, em 1936, durante o governo de Getúlio Vargas como expoente.

Apesar do valor dado às correspondências, Santiago (2006) chama atenção para o tom do disparate que há nelas, visto transitarem entre o diário íntimo e a prosa ficcional. Por isso, segundo o autor, o leitor de cartas deve ser paciente, curioso e criativo:

Cabe a cada um de nós, leitores, apreender e tentar domar esses jogos de linguagem – espontâneos e controlados, também disparatados – da expressão humana, que a correspondência [...] nos oferece. Não cumpre a cada um de nós buscar um fio condutor, pois não há, e se houvesse, seria o resumo de vários fios contraditórios da vida cotidiana com seus imprevistos, incertezas, choques, reviravoltas, arrufos, alegrias, temores, arrependimentos, desconfianças, invejas, padecimentos... Todas as gamas dos sentimentos humanos ali estão expostas – como nervo e não como cadáver – à visitação pública. (SANTIAGO, 2006, p. 77).

Mas “[...] a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?” (DERRIDA, 2001). Ou, de outro modo, “a quem pertence uma carta” (LACAN, 1992)?

Pensemos a partir do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe (2008). Nele, há pelo menos três detentores da carta: a Rainha, o Ministro D. e o detetive Dupin. Não sabemos o teor da carta, apenas somos levados a acompanhar o seu desvio que, interessante, só é percebido por aqueles que a querem roubar. Ao fim, percebemos que a carta roubada só pôde ser recuperada por estar em lugar tão óbvio, à vista do ladrão.

Lacan (1992), a respeito do conto de Poe, observa que há um movimento, chamado por Freud de “automatismo de repetição”, segundo o qual há uma repetição de três tempos, regidos por três olhares e pela mudança dos sujeitos que tomam esses olhares:

O primeiro é o de um olhar que não vê nada: é o Rei, e é a polícia. O segundo de um olhar que vê que o primeiro não vê nada e se engana ao ver coberto o que ele esconde: é a Rainha, em seguida é o ministro.

O terceiro que desses dois olhares vê que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para aquele que quiser, dele se apoderar: é o ministro, e é Dupin enfim. (LACAN, 1992, p. 22).

O psicanalista observa que dessa cena que se repete em três olhares (três tempos), a única que permanece, que persiste, é a carta, o significante. Seguindo a ótica lacaniana, portanto, toda carta “[...] tem um

trajeto que lhe é próprio” (LACAN, 1992, p. 37), de modo que qualquer que seja a carta, ela chegará ao seu destino. Ou seja, as cartas pertencem a quem delas quiser se apossar.

Eis que das cartas de Graciliano Ramos me apossei. Enquanto ladra da correspondência alheia, fiz valer a lei do usucapião, nos moldes preconizados por Silviano Santiago (2006, p. 60). Lei que nos permitiu ler algumas das concepções de literatura do autor de *Memórias do cárcere*, seu olhar sobre o escritor, os bastidores de criação de alguns de seus romances e suas formas de distribuição, além da recepção de sua obra pela crítica, constituída também por amigos “doentes” e “leprosos” como ele, os mineiros, ao que arriscaria acrescentar os argentinos. Também notamos a consciência modernizadora de Graciliano, que escreve no brasileiro longe dos cafés e do asfalto, privilegiando a verossimilhança também quando se trata de silêncios, afastando-se da literatura panfletária, sem deixar a questão ética de lado. Sobre o estilo de Graciliano Ramos enquanto missivista, sobressaem o humor, a ironia, o olhar crítico com que trata a arbitrariedade política, a literatura nacional e o mercado editorial, o academicismo, pontos que, de alguma maneira, estão em seus romances, basta determo-nos em João Valério, Luís da Silva, Fabiano. As cartas aqui utilizadas constituem, como se vê, um rico material para a compreensão do universo literário do autor.

Portanto, ao colocar em diálogo as missivas dos vários acervos do autor de *Caetés* neste trabalho, o que fiz foi, tão somente, nova consignação, reciclagem, ao que afirmo: é da pulsão de morte que subjaz a todo arquivo que o Arquivo de Graciliano Ramos está cada vez mais vivo.

Agradecimentos

Agradeço a Carlos Antonio Fernandes, do AEM-UFMG; à Elisabete Marin Ribas, do IEB-USP; a João Tenório Silva, do Museu Casa de Graciliano Ramos; a Claudio Vitena, da Fundação Casa de Rui Barbosa; e a Rutonio Jorge Fernandes de Sant’Anna, da Biblioteca Nacional, pela disponibilidade e atenção com que atenderam à minha pesquisa, contribuindo tanto para minha dissertação de mestrado como para este artigo.

Referências

- ACERVO de escritores mineiros. Belo Horizonte: UFMG, 2019. Disponível em: <http://sites.letras.ufmg.br/aem/>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- ALVES, F. C. *Armas de papel – Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. Prefácio de Francisco Alambert. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- ANDRADE, C. D. de. [Correspondência]. Destinatário: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro, 26 ago. 1945. 1 folha, datilografado.
- ANDRADE, C. D. de. Poema de sete faces. In: ANDRADE, C. D. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967. p. 53.
- BORGES, J. L. [Correspondência]. Destinatário: Graciliano Ramos. Buenos Aires, 14 out. 1952. 1 folha, datilografado.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALVINO, I. La poubelle agréé. In: CALVINO, I. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 77-101.
- CANDIDO, A. *Ficção e confissão*. Ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- GARRAMUÑO, F. O regionalismo crítico de *Vidas secas*. Tradução de Jorge Wolff. *Crítica cultural*, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 89- 101, jul. 2010. DOI: <https://doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>. Acesso em: 15 ago. 2016.
- LACAN, J. O seminário sobre “A carta roubada”. In: LACAN, J. *Escritos*. 3. ed. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 17-67.

- LEBENSZTAYN, I. Cartas inéditas de Graciliano Ramos: estilo, amizades, bastidores da criação literária e da história. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 145-153, abr.-jun. 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2014.2.15491>. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/15491/11359>. Acesso em: 7 jul. 2017.
- MAIA, P. M. (org). *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos*: Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacyr Maia. Organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.
- MORAES, D. de. *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. revista e ampliada. São Paulo: Boitempo, 2012.
- POE, E. A. A carta roubada. In: POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Tradução, seleção e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.
- RAMOS, C. Elementos de biografia. In: GARBUGLIO, J. C. et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 29 ago. 1938. 3 folhas, manuscrito digitalizado.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Octavio Dias Leite. Rio de Janeiro, 3 set. 1937b. In: RAMOS, G. *Graciliano Ramos (1892-1953): 50 anos de morte. Margens/Márgenes*: Revista de Cultura (2002-2007), Belo Horizonte, n. 03, p. 40-41, 2003. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/margens_margenes/article/view/10730/9477. Acesso em: 21 mar. 2019.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Oscar Mendes. Maceió, 5 abr. 1935. In: LEBENSZTAYN, I.; SALLA, T. M. A arte pede misericórdia: a carta de Graciliano Ramos inédita em livro. *Revista Cult*, São Paulo, n. 239, p. 36-39, 10 out. 2018. Dossiê Graciliano Ramos.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Wilson Martins. Rio de Janeiro, 24 nov. 1944a. 1 folha, manuscrito.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Wilson Martins. Rio de Janeiro, 18 dez. 1944b. 1 folha, datilografada.
- RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Wilson Martins. Rio de Janeiro, 16 abr. 1945. 1 folha, datilografada.

RAMOS, G. Baleia. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 5502, 23 maio 1937a. Quarta Secção, p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/37970?pesq=Baleia. Acesso em: 14 jul. 2019.

RAMOS, G. *Cartas*. Nota de Heloísa Ramos. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. v. 2. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. 7. ed. São Paulo: Martins, 1972b.

RAMOS, G. O romance de Jorge Amado. In: RAMOS, G. *Linhas tortas*. Prefácio de Brito Broca. 5. ed. São Paulo: Martins, 1972a. p. 107-111.

RAMOS, G. Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 5473, capa, 18 abr. 1937c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_03/37291. Acesso em: 30 out. 2017.

RAMOS, G. *Viagem*. (Tcheco-Eslováquia – URSS). Prefácio Jorge Amado. 6. ed. São Paulo: Martins, 1972c.

RAMOS, R. *Graciliano*: retrato fragmentado. Prefácio de Silviano Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SCHMITZ, L. B. de A. *Cartas de Graciliano Ramos: caput mortuum* de uma vida literária. 2018. 234p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SCHMITZ, L. B. de A. Cartas de Graciliano Ramos: uma epistolografia do corpo. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 1, n. 16, p. 88-107, abr./jun. 2019.

SODRÉ, N. W. *Memórias de um escritor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, v. 1.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 5 de agosto de 2019.



**“Num estiramento de libertação no papel”:
O arquivo literário de Lygia Fagundes Telles
e sua correspondência com Simone de Beauvoir**

***“In a Paper Release Stretch”: The Literary Archive of
Lygia Fagundes Telles and Her Correspondence With
Simone de Beauvoir***

Angela das Neves¹

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

angela.neves@usp.br

Resumo: O arquivo pessoal da escritora paulista Lygia Fagundes Telles (1923-) faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), desde 2004. De máquina de escrever a originais e cartas recebidas de amigos e escritores, esse material ainda requer estudos acadêmicos. Este artigo trata da cessão desse rico manancial para os estudos sobre a obra lygiana bem como descreve seu conteúdo e discute a sua catalogação. O objetivo é fazer um levantamento crítico desse tesouro do arquivo da escritora, concentrando-se na observação de alguns grupos de objetos no conjunto do acervo, como treze cartas da escritora e filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). Por meio do estudo analítico da correspondência pessoal da autora brasileira, que reúne as teorias sobre arquivos pessoais e a crítica genética sobre a carta, este texto relaciona a documentação estabelecida no IMS à obra ficcional de Lygia Fagundes Telles, ressaltando o movimento permanente da escritora em manter a memória de si em seus escritos. Ao guardar, ainda em vida, numa instituição de acesso público, seus manuscritos, as cartas recebidas de seu círculo literário, entre outros textos que considerou de interesse geral para o

¹ Mestre e Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-doutoranda em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

conhecimento de sua obra, a autora de *Conspiração de nuvens* concebeu mais um misterioso projeto, cujas entrelinhas são estudadas aqui.

Palavras-chave: arquivo literário; epistolografia; crítica genética; Lygia Fagundes Telles; Simone de Beauvoir.

Abstract: The personal archive of the writer Lygia Fagundes Telles (1923-) from São Paulo is part of the *Instituto Moreira Salles*' collection since 2004. The present paper deals with the rich source for studies concerning *lygian* works, as well as it describes the content and discuss its cataloging. The purpose here is to make a critical research of this writer archive treasure, focusing on the observation of object groups in the collection set, such as the thirteen letters written by the French writer and philosopher Simone de Beauvoir (1908-1986). Through the analytical study of the Brazilian writer's personal correspondence, which includes the theories on personal archives and genetic criticism regarding the letter, this paper connects the dossier located at IMS to Lygia Fagundes Telles' fictional works, sticking out the writer's constant movement to maintain herself-memory into her writings. The author of *Clouds Conspiracy* has conceived another mysterious project, during her life, keeping under the care of an institution with free access her manuscripts, the letters changed with her friends literary set, and other texts which she considered as having a general interest for the knowledge of her works. The implied sense of this project is studied here.

Keywords: literary archive; epistolography; genetic criticism; Lygia Fagundes Telles; Simone de Beauvoir.

FIGURA 1 – Desenho de Flávio de Carvalho



Fonte: Arquivo Lygia Fagundes Telles/
Acervo IMS . Ref.: BR IMS CLIT LFT
Dico 0172

FIGURA 2 – Remington Junior preta de Lygia Fagundes Telles



Fonte: Fotografia de Marcio Isensee, 2013.
Fotografia de Marcio Isensee, 2013. Arquivo
Lygia Fagundes Telles/ Acervo IMS

No entanto, se eu fosse mulher, não gostaria de ter por amigo um homem incapaz de me dar senão brincos; e, mesmo adorando as pérolas delicadas e a água petrificada dos diamantes, acharia isso insuficiente para exprimir todas as nuances do afeto e me fazer passar as longas horas de tédio solitário. Gostaria de esperar pelo envelope em que a sua reconhecida escrita me traria a promessa de cumprimentos engenhosos, de histórias contadas, de anedotas divertidas e da fantasia alegre ou tenra, lançada linha por linha, para mim, para me agradar e distrair. (MAUPASSANT, 2008, p. 263).²

² “Si j’étais femme cependant, je n’aimerais pas avoir pour ami un homme incapable de me donner autre chose que des boucles d’oreilles; et, bien qu’adorant les perles délicates et l’eau pétrifiée des diamants, je trouverais cela insuffisant pour exprimer toutes le nuances de l’affection et pour me faire passer les longues heures d’ennui solitaire.

Cada indivíduo é um *produtor de arquivos* sobre o seu próprio agir num mundo ordenado que o governa. (ARTIÈRES; LAÉ, 2011, p. 10).³

Estranhei ouvir sua voz que de repente parecia vir de longe, lá da sala. De dentro do álbum de retratos. E o álbum estava na prateleira. (TELLES, 2010b, p. 65).

Alguns estudos históricos franceses sobre a tradição dos arquivos pessoais costumam dividi-los em quatro categorias: arquivos domésticos, nos quais se enquadraram listas, bilhetes, agendas, anotações e álbuns de fotos, que guardam relação com as atividades do lar e da família; a correspondência que – “como um destino, atravessaria solitariamente o tempo por meio de sentimentos únicos numa ilha deserta, com seus sentimentos originários que rompem o magma da sociedade”⁴ (ARTIÈRES; LAÉ, 2011, p. 5) – reúne cartas com o diálogo epistolar entre duas pessoas; os arquivos de trabalho, nos quais se incluem diários, agendas, cadernos, notas, relatórios, entre outros; e os arquivos públicos da administração, com documentos jurídicos e de Estado.

O arquivo literário encontra-se num lugar muito particular, em meio a esses outros modelos. Entre o individual e o institucional, o privado e o público, o íntimo e o social, o confidencial e o coletivo, o arquivo de escritor é preservado com a intenção de um dia ser revelado. No âmbito do lar, é guardado e esquecido por um tempo; ao ser resgatado com suas lembranças afetivas, procura-se um lugar em que possa ser rememorado para sempre. A escolha do momento e do local de exposição e divulgação desse material poucas vezes é de livre-arbítrio do próprio dono desses documentos. Entretanto, foi o que aconteceu com Lygia Fagundes Telles.

Je voudrais attendre l'enveloppe où son écriture reconnue m'apporterait la promesse des compliments ingénieux, des histoires racontées, des anecdotes amusantes, et de la fantaisie joyeuse ou tendre, jetée de ligne en ligne, pour moi, pour me plaire et me distraire.” Da crônica “Le Style épistolaire”, publicada primeiramente em *Le Gaulois* em 11 de junho de 1888.

³ “*Chaque individu est un producteur d'archives sur son propre agir dans un monde ordonné qui le gouverne.*”

⁴ “[...] comme un destin, traverserait solitariamente le temps par des sentiments uniques sur une île déserte, avec ses sentiments originaires qui crévent le magma de la société”.

1 Lygia através do arquivo

Os arquivos pessoais são como fantasmas, bastavê-los para que eles apareçam. (ARTIÈRES; LAÉ, 2011, p. 17).⁵

Tirado do domínio familiar, onde perdurou por pelo menos cinquenta anos, o acervo da escritora no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, doado em 2004, reúne: fotografias – algumas com dedicatórias à escritora, como a de Manuel Bandeira e de Ungaretti (em francês); originais manuscritos de obras e cartas; os datiloscritos da primeira tradução de *Ciranda de pedra* para o francês feita pelo padre Paul-Eugène Charbonneau (*La ronde des nains*, 1964); notas de leitura; manifestos; provas de livros (os originais de *Durante aquele estranho chá*, de 2002, e *Invenção e memória*, de 2000); roteiros para filmes (*Hyde Park*, um longa-metragem em coautoria de Lygia com Antônio Lino e Mário Borges, adaptado de obra dela); recortes de jornais; discursos da autora na ABL; boletins da ABL; convites; condecorações (como a de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, concedida pelo Ministério da Cultura Francês, em 21 fev. 1997); fitas magnéticas em VHS (com entrevistas – a do *Roda Viva* de 1996 –, documentários – como o *Narrarte*, de 1990, dirigido por seu filho Goffredo da Silva Telles Neto); objetos pessoais (entre eles uma máquina de escrever Remington Junior portátil) e livros de sua biblioteca particular, ainda sem catalogação.⁶

Na base de dados do IMS há exatamente 1074 registros com o nome da escritora. Ali constam cartas dela também nos arquivos de outros que têm obras ou documentos guardados no IMS, como: Lêdo Ivo, Rachel de Queiroz (dez cartas de Lygia a Rachel – cartas datadas de 09 mar. 1982 a 4 jul. 2003), Érico Veríssimo (dezenove cartas de Lygia a Érico – datadas de 26 nov. 1940 a 12 set. 1975), Décio de Almeida

⁵ “Les archives personnelles sont comme des fantômes, il faut les voir pour qu’elles apparaissent.”

⁶ Lygia escolheu o IMS, embora todo o arquivo de seu segundo marido, Paulo Emilio Salles Gomes, tenha sido doado por ela à Cinemateca Brasileira, situada em São Paulo, um ano após a morte dele, em 1978 (cf. site da Cinemateca: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=APESG&lang=p>). Acesso em: 01 mar. 2019). Tendo ele sido cineasta, diretor e o idealizador dessa instituição, a escolha feita pela escritora é inteiramente justificada, e a sua opção pessoal por outro arquivo para abrigar seus pertences é um dos objetos de nossas indagações neste artigo.

Prado (quatro cartões e bilhetes de Lygia a Décio, datados de 21 abr. 1989 a nov. de 1992), Otto Lara Resende (sete cartas datadas de 12 mar. 1957 a dez. 1985).

Na correspondência pessoal da autora (passiva), encontramos quatro mensagens recebidas de Carlos Drummond de Andrade (carta de 28 jan. 1966, cartão de 22 abr. 1982, bilhete de 25 maio 1981, cartão de dez. 1979), duas cartas de Fernando Henrique Cardoso (12 mar. 1997 e 28 nov. 1994), uma carta de Nelly Novaes Coelho (29 out. 1989), uma carta de Ana Miranda (21 maio 1998), quatro mensagens de Lya Luft (uma sem data; 04 ago. 1978, 26 jan. 1977 e um telegrama de 18 abr. 1984), treze cartas de Simone de Beauvoir (sem data), cartas dos sucessivos editores de Lygia (José Olympio, Rocco), de universidades estrangeiras (Indiana University, Universität Zürich etc.), uma carta de José Mindlin (jan. 1990), três de Josué Montello (abr. 1996, 14 set. 1988 – esta enviada de Paris – e 4 dez. 1995), uma de Nélida Piñon (23 set. 1997), uma de Maria Isaura Pereira de Queiroz (26 jan. 1977), uma de Péricles Eugênio da Silva Ramos (24 ago. 1991), uma da sua agente literária Lucia Riff (22 set. 1998), uma de Antonio Cândido (15 maio 2005), 35 cartas e dois telegramas de Érico Veríssimo (datadas da década de 1940 a 1975) e diversas missivas de destinatários desconhecidos.

Nota-se que, dentre os correspondentes mais assíduos de Lygia Fagundes Telles, do que se conhece hoje por meio do Acervo do IMS, estão os escritores Érico Veríssimo, Simone de Beauvoir e Rachel de Queiroz. A autora de *O Quinze*, colega de Lygia na ABL e falecida em 2003, em depoimento feito em 1985, comentou sobre seus laços de amizade e o fato de pouco se verem, tendo em vista que morava no Rio; para ela “a cada reencontro, promovemos aquela recuperação e, afinal de contas, nós duas sabemos ler e escrever e trocam-se mensagens escritas”.⁷ O corpus desse diálogo por cartas devia ser, portanto, muito maior do que o estimado no acervo de Rachel de Queiroz no IMS, onde permanecem hoje apenas dez cartas da escritora paulista à amiga cearense.

Há poucos exemplares da correspondência ativa de Lygia Fagundes Telles no seu próprio arquivo – apenas cinco registros no seu

⁷ Recorte de jornal que consta como item no Acervo do Instituto Moreira Salles ([201-]) com código de referência BR IMS CLIT RQ RQ Pim (049766.jpg) de Autoria Rachel de Queiroz, escrito em São Paulo em novembro de 1985. Disponível em: <http://acervos.ims.com.br/>. Acesso em: 02 mar. 2019.

arquivo pessoal: a Armando Falcão (25 jan. 1977), a Otávio Frias Filho (28 mar. 1994), a Felipe Herrera (8 fev. 1982), a um destinatário não identificado e a Cândido Manuel Martins de Oliveira (sem data). Ao contrário do que ocorre no acervo de outros escritores no IMS, esses registros das correspondências não apresentam descrição de âmbito e conteúdo das cartas. Portanto, somente em visita agendada como pesquisador é possível conhecer e ler o teor dos documentos. Foi o que fizemos para estudar alguns grupos dos correspondentes mais frequentes de Lygia, como Érico Veríssimo e Simone de Beauvoir.

O consentimento explícito da escritora ao doar esse acervo ao IMS demonstra seu interesse em fazer de conhecimento público a abertura desses itens até então considerados confidenciais. Como definem Artières e Laé (2011, p. 15), “o ‘eu’ foi levado a sério” (“*le ‘je’ a été pris au sérieux*”). Superado o risco de perda do acervo, com o transporte na transferência dos documentos, a passagem do arquivo privado ao institucional revela um procedimento que é menos comum quando realizado ainda durante a vida do escritor. O ato de Lygia Fagundes Telles – que evitou o eventual e pôstero descarte desses documentos por olhos menos cautelosos – não apenas se coaduna com a sua constante generosidade para com seus leitores e críticos, como também mostra ser um desejo implícito de ressaltar a importância que conscientemente tem sobre o teor desse arquivo, em seu conjunto. Sua escolha por um estabelecimento que já abriga em seu acervo originais de outros amigos e correspondentes seus (como Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, entre outros), e não uma biblioteca pública ou uma instituição de ensino e pesquisa, é outro fator que queremos ressaltar neste artigo – um instituto (de iniciativa privada) onde o acervo poderá ser conservado por especialistas, de acordo com as técnicas adequadas, catalogado, publicado (sob autorização) e com poder de controle sobre o acesso aos documentos. No caso da correspondência, os registros indicam que a autora de *Invenção e memória* guardou ali sobretudo as missivas de escritores e intelectuais que faziam parte de sua rede de sociabilidade literária. Nessa seleção, teriam sido descartadas as missivas de familiares, sobre assuntos domésticos, assim como as cartas de leitores? Isso faz refletir sobre os motivos e as escolhas da escritora paulistana para a guarda dessas mensagens, e sua certeza de que esses textos são documentos que devem ficar para a posteridade ali naquele conjunto – e não deveriam ser devolvidos aos seus autores ou familiares destes.

Dessa forma, é interessante observar que esse *corpus* representa um microcosmo epistolar, num universo certamente mais amplo da correspondência da escritora paulistana. Nossa objetivo é revelar a motivação da autora para o arquivamento desse conjunto do seu “tesouro epistolar” (DIAZ, 2007, p. 149), que prevê procedimentos metodológicos de conservação, de cessão para divulgação restrita a pesquisadores, de organização, bem como de abstração de um legado que deixa de ser pessoal e confidencial para ganhar foros de objeto de interesse público. A seleção desses objetos do arquivo de si, por parte da escritora, demonstra sua percepção da relevância desse material para o conhecimento de suas redes de interação e sociabilidade, mas também de que a guarda pessoal e privada desses documentos já não é tão importante.

É preciso notar que, mesmo guardado num estabelecimento de acesso público, este é sempre limitado, restrito a um pequeno grupo autorizado, e a reprodução dos documentos só pode ser feita após consentimento dado pela agência responsável por intermediar os interesses da autora ou pelos detentores de seus direitos.

2 A correspondência entre Lygia Fagundes Telles e Simone de Beauvoir

O pacote estava amarrado com uma estreita fita vermelha. Desatei a fita e as cartas agora livres pareciam tomar fôlego como seres vivos. Na parte de cima os envelopes azulados com uma letra nervosa que faz a pena raspar o papel. Já a parte inferior do pacote tinha envelopes brancos e com a letra também muito apressada; eis aí dois missivistas agitados, diria um observador e eu concordaria, agitadíssimos. Deixei a pilha de cartas no chão para que não desmoronasse mas a verdade é que não queria mexer nessas cartas presas na tal fita que parecia amordaçar o segredo que elas guardavam mas pensando melhor pergunto agora, Seria ainda um segredo? (TELLES, 2012, p. 47).

O conto “As cartas”, citado acima, é anterior ao contato epistolar entre Lygia e Simone de Beauvoir. Publicado primeiramente no volume *Histórias do desencontro*, de 1958, foi republicado na antologia *Um coração ardente*, de 2012. Essa curiosa narrativa sobre uma correspondência amorosa que é então consumida pelo fogo por iniciativa da narradora, ilustra o interesse permanente da autora por essa forma literária que lida com lembranças, relações humanas, projeções, partilhas e separação. No conto, opera-se com um jogo de escolhas frustradas:

Luisa, a autora das cartas que opta por dar um fim a sua vida, pedira ao irmão que as enterrasse com ela; o irmão queria publicá-las, mas as entrega à personagem-narradora, amiga de Luisa, que por fim decide queimá-las, conforme sugerido pelo suposto correspondente das cartas, mas que enfim eram de autoria de outro amante de Luisa... Fora da ficção e autora de seu próprio destino literário, Lygia Fagundes Telles selecionou e guardou algumas de suas cartas, evitando qualquer outro arbítrio diferente do seu sobre essa importante parte de seu arquivo pessoal.

A abertura desse arquivo de memória, realizada em 2004, ou de parte dele, foi antecipada literariamente por Lygia também em sua obra ficcional. Na crônica “Papel quadriculado”, publicada no volume *Durante aquele estranho chá*, de 2002, ela fazia notória essa parte de sua correspondência. Passados quarenta anos do diálogo com a filósofa francesa Simone de Beauvoir, a escritora brasileira tirou as cartas recebidas do circuito privado e pôs à luz de seus leitores o contexto, o conteúdo e os interesses desse contato epistolar. Quando tivemos acesso aos documentos, que são, ao todo, treze cartas de Simone de Beauvoir, notamos que havia junto ao arquivo algumas cópias de uma delas, o que nos faz pensar que Lygia percebia o interesse que aquele escrito possuía para o conhecimento de parte de sua obra, da introdução cultural e editorial proposta pela autora francesa. Teria distribuído cópias dessa carta para amigos ou editores, no Brasil e na França? Qual o objetivo de divulgar essa carta e não as demais? Seu interesse nesse contato, em guardar essas relíquias femininas “achadas e perdidas”, em escrever sobre essa correspondência numa crônica, mostra a sua relação com a memória de um capítulo da história intelectual das mulheres, no Brasil e na França, e o reconhecimento de que em algum momento, no futuro, esses documentos íntimos se tornariam históricos e de maior dimensão cultural, além do interesse privado. Tendo mantido esse grupo de cartas, numa série maior de sua correspondência pessoal, concedeu um estatuto diferenciado a esses textos, que nos ocuparão aqui.

O diálogo entre as duas escritoras iniciou-se em 1960, ano em que Lygia se separou de seu primeiro marido, Goffredo da Silva Telles Jr., e da visita de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir ao Brasil (SACONI, 2010). Lygia era mãe desde 1954, quando também publicou seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*. A correspondência com Simone de Beauvoir, que trata particularmente de questões literárias, prolongou-se pela década de 1970, quando Lygia esteve na França na companhia de seu segundo

marido, Paulo Emílio Salles Gomes, com quem se casou em 1963 e viveu até a morte dele, em 1977.

A relevância desses objetos do arquivo pessoal de Lygia Fagundes Telles é ilustrada pelo caráter semiológico que lhes é intrínseco. Conforme José-Luis Diaz, “uma carta é um objeto semiológico complexo, cujos numerosos parâmetros é preciso levar em conta” (2007, p. 142). Cada carta do acervo pode ser valorizada pelos quatro aspectos pertinentes ao gênero epistolar, apontados por Brigitte Diaz: como documento, como texto, como discurso e como fazer (DIAZ, 2016, p. 55). Como documento, “a carta testemunha uma realidade histórica, sociológica, política e literária” (DIAZ, 2016, p. 55); como texto, ela consiste numa forma ou gênero literário, com uma estrutura protocolar que lhe é própria, repleto de interpretações e sentidos a serem desvelados; como discurso, apresenta uma voz poderosa dentro de um universo social em que se coloca diante de um espectador com quem guarda um vínculo pessoal; como fazer, escapa às reflexões narcísicas sobre si e mostra a intenção de exercer uma ação sobre o outro que a recebe.

Dentro do universo da correspondência seleta para o arquivo, encontramos constelações como a da troca com Simone de Beauvoir, entre outros grupos de correspondências dispersas e pouco numerosas. Na documentação atual ali guardada, é dos poucos casos sequencialmente dispostos em conjunto. Ainda que não organizada cronologicamente, tendo em vista que faltam datas nas cartas (talvez pela obviedade estampada pelo selo postal no envelope – que não foi guardado), essa correspondência forma ainda um conjunto importante no volume, o qual apresenta elementos do diálogo estabelecido entre as duas escritoras. No caso desse comércio epistolar, a ideia da correspondência cruzada, que reuniria as cartas escritas e recebidas por Lygia Fagundes Telles, ainda constitui apenas um espectro. A correspondência ativa da escritora brasileira é pouco numerosa em seu arquivo e essas cartas à filósofa francesa são ainda cartas “fantasmas”, para usar um termo comum à crítica genética da epistolografia (DIAZ, 2007, p. 129), tendo em vista que não há certeza de que tenham sido conservadas e ainda existam. Esse é o caso efetivo, por exemplo, da carta recebida de Mário de Andrade e mencionada por Lygia em seu texto “Durante aquele estranho chá”, republicado no livro homônimo. Segundo a escritora, essa carta foi guardada por ela num caderno e perdida na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, quando ela ainda era estudante (TELLES, 2002, p. 31).

Como mencionamos, antes mesmo de abrir seu arquivo com essas cartas, Lygia Fagundes Telles tematizou essa correspondência em sua crônica “Papel quadriculado”, incluída no livro *Durante aquele estranho chá*. Após esboçar um retrato físico da filósofa, é a vez de descrever em detalhes de ficcionista o corpo das cartas. Nessa que menciona a seguir, comenta a leitura que Simone de Beauvoir fizera de seu primeiro romance, *Ciranda de pedra*, então traduzido para o francês pelo padre canadense Eugène Charbonneau.

Alguns dias depois, a carta de Simone de Beauvoir. Veio num papel todo quadriculado, o curioso papel que me fez pensar nos antigos cadernos de aritmética da minha infância e onde eu deixava cada número dentro do seu quadradinho – mas não era mesmo extraordinário? O papel disciplinado e a letra tão rebelde, difícil, num estiramento de libertação no papel com as fronteiras dos quadradinhos azuis. Quer dizer que me enganei? Não só tinha levado o livro mas confessava, gostou do livro, ah, gostou sim, lamentava apenas que essa não fosse uma tradução no francês parisiense. (TELLES, 2002, p. 37-38).

Ao contrário do que ocorreu com a carta de Mário de Andrade, mencionada em crônica no mesmo livro, essa carta de Simone de Beauvoir não é uma referência fantasmática: está bem “viva” no arquivo de Lygia no IMS. O duplo “desejo de ‘corresponder’” (DIAZ, 2016, p. 81) é evidente nessa troca epistolar. A escritora francesa solicita constantemente que a amiga brasileira lhe envie suas obras, traduzidas ou não para o francês. De sua parte, o que Lygia “pediria” a sua correspondente? Decerto uma leitora profundamente indagadora sobre as questões mais variadas da psique humana, sobretudo quanto ao discurso feminino, que podia praticar tanto em suas obras quanto nas suas reflexões sobre elas, estabelecidas na correspondência com Simone de Beauvoir.

Como observou Bruno Blanckeman, em artigo sobre a correspondência da escritora francesa Marguerite Yourcenar:

Que a troca com a destinatária seja colocada sob o signo da discordância ou do consentimento, ela permite à escritora encerrar o domínio de sua obra, afinar suas concepções em matéria de literatura, afirmar por esse viés um sistema de valores éticos pelo qual ela se situa em face ao mundo e à história do seu tempo. O próprio tempo em acordo com a prática epistolar testemunha sua

importância: trata-se menos de sacrificar[-se] a um rito mundano do que de se entregar, paralelamente à atividade literária, a uma prática textual que, mantendo esta última a uma distância relativa, torna possível a elaboração progressiva, inscrita nesse período de duração, de uma arte poética e de uma estética literária.⁸ (BLANCKEMAN, 2006, p. 187-188).

Trata-se, no caso aqui em estudo, não só de um lugar de memória da voz e da história de mulheres que ascenderam a um lugar social privilegiado de homens, na sociedade brasileira e francesa de meados do século XX, como também produzem um testemunho histórico, estabelecido pelo pacto epistolar mutuamente travado entre elas, em que se registravam práticas e experiências literárias e sociais que se mantiveram em momento relevante de suas produções. Esse “material epistolar” configura aqui um “arquivo documental” (DIAZ, 2016, p. 58) importante nas relações entre Brasil e França, tanto sob o aspecto sociocultural quanto literário.

A abordagem da correspondência entre Lygia e Simone de Beauvoir apresenta-nos dificuldades de diversas ordens. Do ponto de vista material, até o momento, só temos um “lado” dessa conversa; as cartas não estão datadas nem apresentam indicação de local, portanto um esforço maior é empregado para situá-las no tempo e no espaço – a ordenação sob a qual se encontram no arquivo pode ser considerada aleatória, não revelando nem o grau de proximidade estabelecido; sob o aspecto técnico, a caligrafia de Simone de Beauvoir impõe um desafio a mais à compreensão dos textos; sob o ponto de vista ético, estamos diante de documentos que tratam de uma escritora viva; sob o aspecto estético, há uma multiplicidade de discursos nas entrelinhas, que nos leva a harmonizar sua leitura e interpretação à luz de diversas teorias nem sempre convergentes; já considerando as condições socioculturais desse

⁸ “Que l'échange avec le destinataire soit placé sous le signe du désaccord ou de l'assentiment, il permet à l'écrivain d'achever la maîtrise de son œuvre, d'affiner ses conceptions en matière de littérature, d'affirmer par ce biais un système de valeurs éthiques par lequel elle se situe face au monde et à l'histoire de son temps. Le temps même accordé à la pratique épistolaire témoigne de son importance: il s'agit moins de [se] sacrifier à un rite mondain que de se livrer, parallèlement à l'activité littéraire, à une pratique textuelle qui, tenant celle-ci à distance relative, rend possible l'élaboration progressive, inscrite dans la durée, d'un art poétique et d'une esthétique littéraire.”

diálogo, temos diante de nós dois mundos diversos, traçados em línguas e contextos de produção diferentes, postos em relação e aproximados pelo interesse comum de duas mulheres de letras pela literatura.

Ao analisarmos os textos em conjunto, notamos a brevidade deles, o que, se comparado a cartas do mesmo período de produção de Simone de Beauvoir a outros correspondentes, é menos comum (BEAUVOR, 2000). Seria motivado pela percepção de que sua amiga brasileira pensava em outro idioma? Desejo de comunicação rápida? Pouco assunto a tratar? Excesso de trabalho? Essas cartas, mesmo as mais breves, como textos literários que são, apresentam-se sob uma estrutura protocolar que é comum ao gênero: no *incipit*, Simone de Beauvoir cumprimenta sua correspondente, agradecendo o contato anterior e, eventualmente, desculpando-se pelo atraso na resposta ou ainda fazendo uma sumária apreciação estética da carta que lhe fora enviada previamente; na conclusão, fala de seu próprio estilo, emite votos ou o desejo de reencontro (por carta ou pessoal). São *topoi* frequentes do gênero epistolar (DIAZ, 2016), praticados por missivistas experientes, tal como é a escritora francesa (suas correspondências, amplamente publicadas, são um capítulo à parte da história das edições de cartas na França). Outro *topos* comum ao gênero é a tematização de si, relatando dificuldades pessoais na resposta, a dimensão do tempo elencada, doenças, viagens ou mudança que impediram um contato anterior. Alguns índices de formalidade, protocolares no francês, mostram que a familiaridade entre as duas amigas (assim Beauvoir a chama, em quase todas as cartas) é limitada. A adesão ao prenome, que substitui nome e sobrenome, se torna frequente nas cartas quando próximas do encontro pessoal. Já na assinatura, está sempre o “S. de Beauvoir”, sem modificação. O tratamento é sempre por “*vous*”, jamais passando ao “*tu*”. Como um gênero híbrido entre o oral e o escrito, entre a memória e a ficção, a carta guarda marcas simbólicas e inconstantes que aproximam e afastam, entregam e tomam de volta uma personalidade. Encena uma doação e orquestra um recolhimento de si. Esse carteado jogado em dupla apresenta regras e as altera durante a partida; o adversário é amigo e rival; projeta expectativas no outro e aguarda a recepção e o retorno; infere e interfere na resposta.

Como “pequenos fatos de escritura”, de “realidades em cadeia” (ARTIÈRES; LAÉ, 2011, p. 9), esses documentos reunidos no arquivo pessoal de Lygia Fagundes Telles, guardados e depositados para a leitura de seus pósteros, são testemunhos de uma relação, um pacto intelectual

entre as duas correspondentes, que durou cerca de uma década ou mais. Entre os interesses de Simone de Beauvoir, uma escritora consagrada no auge de seus 52 anos (na primeira carta, Lygia tinha 37) e então traduzida também no Brasil, podemos incluir suas indagações sobre o alcance da filosofia existencialista e das reivindicações feministas, bem como a percepção de um potencial de amadurecimento dessas questões na obra de Lygia Fagundes Telles. Em algum nível, também poderia testar seu poder de convencimento junto aos editores franceses, Gallimard sobretudo, casa editorial onde sua obra é publicada até hoje. Por outro lado, quais seriam os motivos do arrefecimento da correspondência passados alguns anos? Simone de Beauvoir faleceu em 1986, mas nessa década não identificamos nenhuma missiva à amiga brasileira.

É possível recuperar a constância e estimar a época dessa troca epistolar, ainda que não datada, por meio de referências dadas pela autora: livros recentemente publicados e enviados, viagens, visitas, entre outros. Notam-se alguns hiatos, silêncios de longos períodos, uma fase de adensamento do contato (por ocasião do reencontro na França) e depois a rarefação do diálogo, até o silêncio tumular com o fim da correspondência. Junto com as missivas, trocam-se impressões de leitura, livros, retratos e muita amabilidade.

Essa amizade epistolar é assentada na literatura e no compromisso social com o espaço conquistado pela mulher escritora. Ao leremos essas treze cartas, percebemos o constante interesse de Simone de Beauvoir por conhecer e divulgar a obra de Lygia na França. Há uma notável colaboração feminina nesse contato entre duas intelectuais que partilham uma visão livre da mulher, na vida pessoal, amorosa e profissional, independente da sombra masculina dos grandes homens com quem viveram. Pouco tratam de questões domésticas, não há grandes confissões nem tempo para crises de identidade. Sua preocupação comum é com a literatura e a publicação de suas obras, seu alcance nos respectivos países; em algum momento, como demonstra a carta a seguir, tratam da dificuldade de publicação, sobretudo dos contos, que têm menor interesse junto aos editores.

Cara amiga

Obrigada pela sua carta, gentil e vivaz como você.
Obrigada pela novela que me ofereceu e que acho muito bonita.
Sim, gostaria de ler as outras: mas, para a publicação, seria ainda
mais difícil que o romance; os editores, aqui, dizem que os livros
de novelas não vendem. Tentarei assim mesmo. E tenho pressa de
ler o novo romance que você está escrevendo.

Você não voltará a Paris? Eu ficaria muito contente de
revê-la.

Muito afetuosamente,

S. de Beauvoir

11 bis, rue
Schœlcher
Paris – 14^e

A amiga francesa desejava exercer um papel social de agente literária e intermediadora cultural, pois procurou divulgar, por meio de sua poderosa voz feminina, os contos e, principalmente, os romances da escritora brasileira. Esse ato generoso por parte de Beauvoir possui também traços de uma intenção de entrelaçar uma teia de escritoras feministas ao seu redor, além-Atlântico. Durante suas viagens, ela

⁹ “ Chère amie

Merci de votre lettre, gentille et vivante comme vous. Merci de la nouvelle que vous m'avez dédiée et que je trouve très jolie. Oui, j'aimerais lire les autres: mais pour la publication, ça sera encore plus difficile que le roman, les éditeurs, ici, disent que les livres de nouvelles ne se vendent pas. J'essaierai tout de même. Et j'ai hâte de lire le nouveau roman que vous êtes en train d'écrire.

Ne reviendrez-vous pas à Paris? Je serais si contente de vous revoir.

Bien affectueusement,

S. de Beauvoir

11 bis, rue
Schœlcher
Paris – 14^e”

Acervo Lygia Fagundes Telles / Instituto Moreira Salles. Todas as cartas de Simone de Beauvoir citadas neste artigo, traduzidas por mim, pertencem ao arquivo da escritora brasileira no IMS e obtivemos a devida autorização de sua agente e das famílias das autoras para a reprodução no âmbito desta pesquisa.

procurava estabelecer contatos com escritoras e saber das condições sociais e de produção intelectual nos países que visitava. Por outro lado, para a brasileira, Beauvoir passa a ser, naquele momento, um termômetro da primeira recepção da obra de Lygia na França; as invectivas da amiga francesa, no entanto, não obtiveram sucesso junto à editora Gallimard, na qual Lygia não teve nenhum livro publicado (ver anexo II). Simone de Beauvoir havia percebido a dificuldade de convencer o editor a lançá-la, por isso sugere que envie outros livros, mesmo em português, principalmente romances, pois essa editora vinha investindo em autores latino-americanos.

Cara amiga,

Recebi bem o seu livro e isso me deu prazer por ter um sinal seu, ainda que eu não possa ler em português. Envie-o às edições Gallimard, rua Sébastien-Bottin, nº 5, Paris, 7º [arrondissement]. Eles têm um bom acervo de romances sul-americanos.

Você não virá mais a Paris? Eu ficaria muito feliz em revê-la.
Muito amistosamente,

S. de Beauvoir¹⁰

Nesse carteado, Lygia ocupa um lugar de fala, em princípio, pouco vantajoso. Como era para uma jovem mulher escrever num país de terceiro mundo e sob regime militar?, queria saber Simone de Beauvoir quando se encontraram no Brasil. Ao mesmo tempo, vencendo qualquer dificuldade de se expressar em francês, Lygia estabeleceu a comunicação, no seu permanente desejo de compreensão do universo literário, no Brasil e fora. No pacto epistolar tácito entre elas, nota-se a intenção subliminar de guardar a memória feminina de uma época. Por meio do conhecimento de outros grupos da correspondência de Lygia, sabemos da dificuldade que enfrentara para publicar seus primeiros livros: em carta de 1941 a Érico Veríssimo

¹⁰ “Chère amie

J'ai bien reçu votre livre et cela m'a fait plaisir d'avoir un signe de vous, bien que je ne puisse pas lire le portugais. Envoyez-le aux éditions Gallimard, 5 rue Sébastien-Bottin, Paris 7^e. Ils ont une bonne collection de romans sud-américains.

Ne viendrez-vous plus à Paris? Je serais heureuse de vous revoir.

Très amicalement,

S. de Beauvoir”

(BEZERRA, 2013), em tom de brincadeira, ela pede ao amigo que envie para publicação seu livro de contos, *Praia viva*, pois sendo ele homem e um escritor já conhecido, seria mais fácil ser escolhido pelo editor. Como se vê, as dificuldades enfrentadas pela escritora estreante, primeiro em seu país, e depois no exterior, estão registradas em sua correspondência.

Seria essa troca epistolar parte de uma prática e de um ideal de difusão do pensamento feminista e existencialista pelo mundo? Não muito distante delas, temos um exemplo no caso-limite de George Sand, uma prolífica escritora francesa do século XIX que, sob o pseudônimo masculino, produziu em liberdade sua obra literária e epistolar. Simone de Beauvoir já era um conhecido símbolo das manifestações de gênero. Nos limites impostos pela distância física, pela acessibilidade dos textos e do conhecimento do idioma em que essa literatura era produzida, teria a prática epistolar sustentado, por algum tempo, esse desejo constante de diálogo com a pensadora? Sabemos que Lygia sempre procurou ressaltar que sua literatura é feminina, mas não feminista nos termos das ondas desse movimento, que ela considerou (na entrevista de 1996, ao *Roda Viva*, que citamos) um pouco exaltado. Ela reconhece as dificuldades da profissão para ambos os sexos, não como algo pertinente apenas às mulheres; mas também observa as particularidades de obras escritas por mulheres.

Por sua vez, em diversos momentos de sua vida constatou o difícil acesso a grupos em que ela era uma exceção: no curso de Direito, nos anos 1940, as mulheres estavam ainda em pequeno número; na Academia Brasileira de Letras, ela foi a terceira mulher eleita (precedida por Rachel de Queiroz e Dinah Silveira de Queiroz).¹¹ Em dois fragmentos de *A disciplina do amor*, intitulados “As frases fatais” e “As frases ideais” (TELLES, 2010a, p. 140-142), em que cita Simone de Beauvoir (“mulher que admiro muito”, escreve ela), Lygia pondera o feminismo sob um olhar crítico e realista: no primeiro texto, considera a Revolução da Mulher como a mais importante do século XX, mas também nota suas contradições internas, entre um discurso de rejeição do modelo masculino e de afirmação de sua liberdade amorosa; já no segundo texto, concorda que a realização profissional feminina é importante, mas, no Brasil, a mulher não possui ainda uma retaguarda que a ampare nas suas diversas ocupações, dentro e fora de casa, visto que a divisão de tarefas é apenas

¹¹ Conforme se lê em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, feito em 12 de maio de 1987. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>. Acesso em: 01 abr. 2019.

uma ilusão substituída pelo serviço doméstico. E entre as frases fatais, dá como conselho às revolucionárias a célebre frase de Che Guevara: “É preciso endurecer sem perder a ternura.”

Partindo de lugares de fala próximos, sob alguns aspectos, e distantes, em outros, esses exemplares do arquivo da correspondência de Lygia Fagundes Telles são narrativas de si que tecem vínculos entre os diversos autores ali atuantes. Na dimensão histórico-social, são personagens de um momento que refletem pensamentos de uma época. No plano íntimo, são colegas de profissão que partilham experiências e práticas de escrita de si. Dividem projetos e obras a fim de fazer conhecer parte de sua produção literária. Encontraram na troca epistolar uma forma potente e simbólica, igualmente literária, de sedução intelectual e convencimento, de manter esse espaço de discussão estética e social, um contato entre duas culturas, duas literaturas, duas obras em construção e, principalmente, duas pensadoras representativas de sua época. Há uma notável consciência da coletividade feminina que busca afirmar-se e ascender no panorama literário predominantemente masculino. Lygia observou, em seu discurso de posse na ABL, que a academia recebeu sua primeira escritora mulher antes mesmo da França, onde nossa instituição buscou seu espelho:

Senhores acadêmicos, senhora acadêmica,

antes de a Academia Francesa de Letras, que foi nosso modelo, receber Marguerite Yourcenar, esta Academia Brasileira de Letras teve o *beau geste* de abrir suas portas para Rachel de Queiroz. Em seguida, para Dinah. “Não quero um trono – diria também Rachel de Queiroz. – Quero apenas esta Cadeira.” (TELLES, 1987).

Como lugar de memória e encenação (“invenção e memória”, como Lygia intitulou um de seus livros), a correspondência consiste num projeto coletivo, de dimensão social e humana. Como guardiã da memória, sua e de amigos escritores, Lygia cria um arquivo em que o provisório, a carta, se torna eterno. Assim como sua ficção, que eterniza o ato da correspondência, tanto no conto “As cartas” (1958) quanto na crônica “Papel quadriculado” (2002). A lembrança do passado é vivificada e suavizada na crônica memorialista, que impede que esse tempo seja esquecido e perdido.

3 Conclusão

A carta é um gênero praticado desde as origens da literatura brasileira, que tem como texto fundador a carta de Pero Vaz de Caminha. Entre o documento histórico e literário, ela está diretamente relacionada com o relato de si, a projeção sobre a construção tanto do sujeito que escreve quanto da obra que está em vias de conceber (a própria carta em gênese ou uma obra de ficção mencionada na missiva). O caminho percorrido do remetente ao destinatário prescreve uma prática de doação do sujeito, que entrega ao outro parte de si e aguarda uma resposta.

No conjunto do arquivo em que estão, as cartas constituem um organismo vivo. Como a narradora lygiana observa no conto “As cartas”, são seres vivos e, quando consumidas pelo fogo, “contraindo-se com estalidos secos pareciam rir” (TELLES, 2010b, p. 55). Quando reunidas e sobreviventes pelo zelo da guardiã, arquivista e pesquisadora, as cartas repercutem entre si, ecoando vozes do passado, mantendo a memória pessoal e coletiva. Juntas, ganham força e se renovam, permitindo-nos uma visada mais larga, contextualizada e repleta de sentidos. O arquivo tem o papel de dar acolhida, eternizar e garantir que esses diálogos não se percam, que a amizade interrompida pela distância ou pela morte não seja nunca esquecida. Fragmento da escrita de um dia, passa do individual ao social, do temporário ao eterno.

O ato de entregar a guarda desses textos a um arquivo assemelha-se a esse processo. Ao depositar alguns de seus objetos e escritos pessoais no Instituto Moreira Salles, Lygia Fagundes Telles realizou uma escolha de repletas motivações e consequências que procuramos apontar ao longo deste estudo: selecionou aqueles que dialogavam com o grupo de documentos do acervo – correspondência com escritores também guardados no IMS, objetos que entram na mesma ciranda de seus colegas (máquina de escrever, fotos, discursos, cartas de alguns deles) – e que certamente julgou de relevância histórica e literária. Passadas décadas em que esses documentos conviveram em relativa proteção doméstica com a escritora, nos apartamentos em que residiu em Higienópolis e nos Jardins, em São Paulo, em 2004 foi o momento de transferi-los para a guarda de uma instituição na Gávea, no Rio de Janeiro, com tradição recente, mas consolidada, na conservação de arquivos de escritores e artistas nacionais (o departamento de literatura iniciou suas atividades em 1994). Essa opção faz-nos pensar em duas motivações principais e complementares:

assim como seus correspondentes, a escritora paulista preferiu ceder a um estabelecimento em que um público não especializado, mas seletivo, pudesse ver seus escritos e originais junto aos de outros grandes escritores brasileiros contemporâneos, em possíveis exposições coletivas e em publicações que aos poucos vão sendo lançadas pelo IMS; por outro lado, por não conceder a guarda a uma instituição acadêmica (ABL, APL ou universidades), ela reforça o caráter de interesse público de seu arquivo pessoal, que não ficaria, portanto, restrito ao acesso de pesquisadores no âmbito universitário ou acadêmico.

Observamos como Lygia passou a se dedicar de forma mais assídua, nas obras das últimas décadas, às criações que tematizavam aspectos autobiográficos, sob a forma de crônicas, fragmentos e memórias. Seus quatro últimos livros publicados tratam de eventos de sua vida pessoal ficcionalizados. O desejo constante de resgatar e manter sua memória – ato que, ao analisarmos seu acervo, se mostra de interesse cotidiano por parte da escritora, tendo em vista que cuidou de guardar diariamente seus escritos, datiloscritos e cartas recebidas – mostra-se presente, portanto, tanto em sua produção literária (e feita para ser publicada) quanto em seu arquivo pessoal (privado, mas por ela mesma tornado público). A preocupação progressiva de Lygia com a memória seria uma contrarresposta tardia à pergunta de Simone de Beauvoir, no encontro em Paris: “Você tem medo de envelhecer?” (TELLES, 2002, p. 39). O envelhecimento aceito com a maturidade da anciã que muito guardou e tudo sabe – de *cor*. Dessa forma, o movimento da autora de desvendamento de si foi esteticamente engendrado pela escrita literária e pela revelação de seus documentos pessoais. Os dois produtos de Lygia contêm diversos mistérios, entre eles a eternidade e a memória, que muitos leitores ainda terão o prazer de elucidar.

Dedico este artigo a Lygia Fagundes Telles.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes por partilhar seus conhecimentos sobre epistolografia e supervisionar esta pesquisa no IEB-USP, bem como a Sylvie Le Bon de Beauvoir, por seu inestimável auxílio na decifração dos manuscritos de Simone de Beauvoir.

Referências

- ABREU, E. dos S. *Ouvrages brésiliens traduits en français. Livros brasileiros traduzidos para o francês.* 6. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.
- ARQUIVO Lygia Fagundes Telles / Acervo do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, [201-]. Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/literatura/#1551591087801>. Acesso em: 02 mar. 2019.
- ARTIÈRES, P.; LAÉ, J.-F. *Archives personnelles: histoire, anthropologie et sociologie.* Paris: Armand Colin, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3917/arco.artie.2011.01>.
- BEAUVOIR, S. de. *Cartas a Nelson Algren*: um amor transatlântico (1947-1964). Edição, tradução do inglês e notas de Sylvie Le Bon de Beauvoir. Edição e tradução para o português de Marcia Neves Teixeira e Antonio Carlos Austregesyo de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BEZERRA, E. “Andante con amore”: 90 anos de Lygia Fagundes Telles. *Blog do IMS*, [s. l.], 16 abr. 2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/andante-con-amore-90-anos-de-lygia-fagundes-telles-por-elvia-bezerra/>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- BLANCKEMAN, B. L’Enseigne et le laboratoire: Marguerite Yourcenar épistolière. In: DIAZ, B.; SIESS, J. *L’Épistolaire au féminin: Correspondances de femmes – XVIII^e-XX^e siècle.* Caen: Presses Universitaires de Caen, 2006. p. 179-191. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.puc.10243>.
- BRASIL, Lyza. *Por dentro dos acervos.* Instituto Moreira Salles, [s. l.], 04 jan. 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/escrita-a-moda-antiga/>. Acesso em: 01 mar. 2019.
- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade:* formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- DIAZ, J.-L. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscritica*, São Paulo, n. 15, p. 119-161, 2007.

MAUPASSANT, G. de. *Le Style épistolaire*. In: MAUPASSANT, G. de. *Chroniques: anthologie. Textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand*. Paris: Librairie Générale Française, 2008. p. 259-264. (Le Livre de Poche).

SACONI, R. Há 50 anos Sartre e Simone de Beauvoir visitavam São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 set. 2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ha-50-anos-sartre-e-simone-de-beauvoir-visitavam-sao-paulo,604179>. Acesso em: 15 jan. 2019.

TELLES, L. F. *A disciplina do amor*: memória e ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

TELLES, L. F. *A estrutura da bolha de sabão*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

TELLES, L. F. Discurso de posse. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 12 maio 1987. Disponível em: <http://academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>. Acesso em: 04 abr. 2019.

TELLES, L. F. *Durante aquele estranho chá*: perdidos e achados. Organização de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, L. F. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Anexo I – Obras de Lygia Fagundes Telles no Brasil

Ciranda de pedra, romance (1954)

Histórias do desencontro, contos (1958)

Verão no aquário, romance (1963)

Capitu, roteiro de cinema, em colaboração com Paulo Emílio Sales Gomes (1967)

Antes do baile verde, contos (1970) – o conto homônimo foi premiado no Concurso Internacional de Escritoras, em Cannes, na França.

As meninas, romance (1973)

Seminário dos ratos, contos (1977)

A disciplina do amor, memórias e fragmentos (1980)

As horas nuas, romance (1989)

A estrutura da bolha de sabão, contos (1991) – primeiramente publicado com o título *Filhos pródigos* (1978).

A noite escura mais eu, contos (1995)

Invenção e memória, memórias e crônicas (2000)

Durante aquele estranho chá, memórias e crônicas (2002)

Conspiração de nuvens, memórias e crônicas (2007)

Passaporte para a China, crônicas de viagem (2011)

Fonte: Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/bibliografia>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Anexo II – Obras de Lygia Fagundes Telles na França

La Structure de la bulle de savon. Traduction de Inês Oseki-Dépré. Aix-en-Provence, 1986. (Republicada pela editora de Paris, Presses Pocket, em 1992 e pela Le Serpent à Plummés, em 1999 e 2000.)

Un thé bien fort et trois tasses. Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Aix-en-Provence: Alinéa, 1989. (Republicada pela editora de Paris, Le Serpent à Plummés, em 1995.) – Trata-se de versão de *Antes do baile verde*.

L'Heure nue. Trad. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991. (Republicada pela editora de Paris, Le Serpent à Plummés, em 1996 e em 2000).

La Nuit obscure et moi. Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Rivages, 1998.

La Discipline de l'amour. Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Rivages, 2002.

Les Pensionnaires. Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Stock, 2005.

Fonte: ABREU, 2008, p. 162.

Recebido em: 18 de abril de 2019.

Aprovado em: 9 de setembro de 2019.



No silencioso diálogo entre Murilo Mendes e Laís Corrêa de Araújo, o *História do Brasil*

The Silent Dialogue Between Murilo Mendes and Laís Corrêa de Araújo, the History of Brazil

José Alberto Pinho Neves

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil

CNPq

japneves@gmail.com

Resumo: O seguinte artigo diligencia uma análise concisa de algumas cartas do poeta Murilo Mendes, parte de uma admirável correspondência, endereçadas de Roma e Lisboa, entre 1969 e 1975, à Laís Corrêa de Araújo, aclarando-lhe incertezas quanto ao livro *História do Brasil* e oferecendo-lhe arremates biobibliográficos, por vezes, presunções refutáveis diante de testemunhos documentais, excitando a revisão da historicidade do livro, uma hermenêutica de símbolos e mitos, e embates de escólios, que perscruta a história pátria, e denuncia uma fase literária *irrepetível* na literatura brasileira e original no itinerário do poeta juiz-forano.

Palavras-chave: cartas; Murilo Mendes; Laís Corrêa de Araújo; História do Brasil, poemas-piada.

Abstract: This article examines concisely some of the letters of the poet Murilo Mendes, part of an admirable correspondence addressed to Laís Corrêa between 1969 and 1975, sent from Rome and from Lisbon, clarifying uncertainties about the rejection of the book *History of Brazil*, and offering her bio-bibliographical details in the form of presumptions that could be refuted when faced with the documentary testimonies. This provoked the revision of the historicity of the book, a hermeneutic of symbols and myths and a clash of commentaries which pervades the history of the fatherland and denounces an unrepeatable and original literary phase in Brazilian literature in the itinerary of the poet from Juiz de Fora.

Keywords: letters; Murilo Mendes; Laís Corrêa de Araújo; History of Brazil; joke poems.

*Los poetas no tienen biografía,
su obra es su biografía.*

Octavio Paz

Ao enaltecer epístolas colecionadas, palavras de *philias* que, no presente, dormitam no campo santo, o poeta alagoano Lêdo Ivo no livro *E agora adeus* (2007) reputa-se ditoso legatário de um espólio de rumores de desassombrados que, no silêncio ou no negror, volvem e nos contemplam com semblantes nunca olvidados, embora eversivo “o tempo não renuncia jamais ao seu direito – ou talvez seu dever – de proceder a exclusões e apagamentos” (IVO, 2007, p. 11). Severo, ora sentencia à letargia alguns documentos ora sobreleva outros proclamadores de fausta memória testemunhada nos arquivos pessoais, relevantes *locus* de homologações não somente da biografia do possessor, mas singularmente de dissímeis pactos e querelas impulsionadoras da crítica literária nas incomuns expectações.

Na correspondência, documentação de caráter privado firmada entre intelectuais, sobrevive a fecunda perspectiva de crítica elucidativa, por múltiplos vieses – como sustentado por Marcos Antônio de Moraes em “Epistolografia e crítica genética” (2007) –, que assentem: primeiro, além da determinação do perfil biográfico, confidências e movimento da vida, também de um psiquismo que estimula à compreensão, no aspecto lato, dos emaranhados inventivos de uma obra, deleite ou encantamento do criador; segundo, da especulação apreendedora da dinâmica dos bastidores da vida artística de determinado tempo, das dissensões entre grupos, das anotações sobre estratégias produtivas e divulgação de projetos contemporâneos, e da sobrevivência em redes de sociabilidade; terceiro, de natureza interpretativa, da observação do gênero epistolar como “arquivo de criação”, lugar de retumbância da gênese e dos numerosos estágios da criação: do gérmen da ideia, do debate sobre a receptividade crítica e da reelaboração do objeto porque “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido à sua história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Respaldados nas premissas anteriormente abreviadas, perscrutamos as cartas do poeta Murilo Mendes endereçadas, de Roma e Lisboa, à Laís Corrêa de Araújo, acolhidas no Acervo de Escritores Mineiros do Centro de Estudos Literários e Culturais da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao escrever sobre o material dessas cartas, em forma de discernimento crítico, empreendemos apenas recompor entendimentos, diligenciando averiguar declarações, outras escritas, e enunciar glosas reanimadoras e retificadoras dessas convicções reveladas nesse inventário de cartas, palavra cujo significado, em alemão, francês e inglês, sinaliza “breve resumo escrito”, o que impulsiona Vilém Flusser, em *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010), a identificar no texto de cartas uma cognição com o fazer literário e, admitir que “não só é impossível ler todos os textos como se fossem cartas, como também se torna impossível ler cartas de outras maneiras a não ser como textos que devem ser criticados” (FLUSSER, 2010, p. 120).

Remanesce literatura nesses obsessivos diálogos silenciosos que trespassam o tempo e autorizam, de modo peremptório, contar a vida independente de sua natureza. A vida, “não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la” aclara Gabriel García Márquez na epígrafe de *Viver para contar* (MARQUEZ, 2009, p. 5).

Nesse inventário de trinta e nove cartas, datadas de 6 de janeiro de 1969 a 8 de setembro de 1975, duas são de Maria da Saudade Cortesão Mendes, que, em 12 de fevereiro de 1972, informa a indicação de Murilo Mendes ao Prêmio Internacional Etna-Taormina, anteriormente concedido, entre outros, a Dylan Thomas, Tristan Tzara e Ungaretti; e outra de 8 de setembro de 1975 comentando sobre a morte do poeta, em Lisboa, em 13 de agosto de 1975:

[...] me atormenta que ele se tenha queixado e os médicos que o atendiam não tivessem compreendido que se tratava certamente de algo mais de que uma simples depressão psíquica. Ele morreu duma síncope cardíaca, em poucos minutos, e penso que não teve tempo de sofrer, mas sofreu antes, durante meses por sentir-se mal e todos levaram à conta duma angústia existencial, sem mais (MENDES, 1975).

Nesse admirável inventário de correspondências, o poeta aclara incertezas de Laís Corrêa de Araújo e lhe proporciona arremates biobibliográficos orientadores da composição do projeto editorial do livro *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondências* (2000), publicado pela editora Perspectiva, São Paulo.

Das revisitadas cartas murilianas, fontes de elucidação de notações sobre o icônico livro *História do Brasil*, examinaremos quatro

correspondências alusivas à negação do livro, à crítica à capa criada por Di Cavalcanti e à restauração de sua data de publicação.

Travessia para o conhecimento, *História do Brasil* de Murilo Mendes, consiste ser uma concisa história pátria, resumida em sessenta poemas satíricos e humorísticos, escritos no começo da década de 1930, ocasião de inquietações políticas e culturais no Brasil. Esta interpretação da história atravessada de ironia, compreendendo a ironia como potente elemento de insurreição à historiografia oficial, por averiguação de múltiplas temporalidades, insurge como vetor de crítica ao presente e difunde a história observada de baixo por protagonistas, às vezes marginalizados na história canônica, conferindo à história inovada vitalidade, instituindo-lhe outra perspectiva de exteriorização do tempo que lhe é contemporâneo.

Submissa à ironia como potente vetor insurracial à historiografia canônica, a retórica muriliana, de evocação de temporiais marcos históricos, às vezes, subverte o símbolo que representa, estampando uma ironia de situação na disparidade entre a intenção e o resultado; e uma ironia infinita na disparidade firmada entre o desejo e a realidade, sancionando que o diálogo consentâneo deste discurso está na contramão das ações preservadoras de conceitos e sistemas fechados.

A ironia não é a verdade, mas o caminho, um impedimento à última palavra, afiançando que não há palavra terminante, afirma Søren Kierkegaard. Em *Conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates (2015), o filósofo de influência no pensamento contemporâneo, refere-se à ironia como fenômeno que, enquanto tal, “não é a essência, e sim o contrário dessa essência” (KIERKEGAARD, 2015, p. 191).

No processo de concepção de *História do Brasil*, o poeta acata o acontecimento e o respeita na essência, cingindo-o em uma ironia ridente e trocista, escrevendo por escárnio algo que se pensa austero consumando ser outro olhar desse acontecimento circunspecto, tendo por objetivo a recognição com o sentimento nacional, despertando-lhe o desejo de pertencimento. Entre outras feições usuais de ironia, Murilo Mendes trabalha assumindo uma “relação de oposição”, fixando, conscientemente, uma atitude do contrário àquilo que “se sabe que não se sabe”, como fingir não saber quando se sabe que se sabe” (KIERKEGAARD, 2015, p. 194). Não se antagoniza de modo algum à realidade, transverte-a, e, “por ironia contemplativa, reexamina o acontecimento que ajuíza oblíquo e pérfido. À medida que labora a ironia, atenta contra toda existência finita

do acontecimento ‘não eterno’, sentenciando-o não ao aniquilamento, mas a um revigoramento por ressignificação”. (NEVES, 2016, p. 243)

Reza sobre o livro a rejeição côncisa do próprio autor, quando, em 1956 atendendo à solicitação da Editora José Olympio (Rio de Janeiro), organizou sua obra *Poesias 1925 - 1955*, justificando essa supressão em nota “Advertência”, sob a pretextualização de:

Excluí as poesias satíricas e humorísticas que compõem a *História do Brasil*, pois, a meu ver, destoam do conjunto de minha obra; sua publicação desequilibria o livro. O que se chamou de minha “fase brasileira” e “carioca”, está suficientemente representada em algumas partes dos *Poemas* e em *Bumba-meu-poeta* (MENDES, 1959, p. XIX).

Ao término do abreviado prólogo replica que algumas exclusões ou emendas textuais na antologia investem apenas na definição de uma escrita lapidar interpretante de sua atual concepção literária, promulgando: “não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo. Rio, novembro, 1956” (MENDES, 1959, p. XIX).

Hermenêutica de símbolos e mitos, e embate de escólios, *História do Brasil* perscruta a história da nação no tempo predecessor ao descobrimento da Pindorama até a Revolução Constitucionalista de 1932, circunstanciando fatos e atores marginalizados pela historiografia oficial, desvendando que estes deliberam, também, passagem para o conhecimento do passado nacional. Revigorado no código disciplinar da historiografia tradicional, impelido nas escolas por vieses pedagógicos duplicados sem contestações, Murilo Mendes, atencioso aos preceitos modernistas que o ratificam na práxis da suspeita, na tensão entre o absoluto e o mundo, alforriado, escreve em proveito da legitimidade das verdades ainda não proclamadas.

Algumas premissas potencializam a “exclusão” do *História do Brasil*: as questões de forma em detrimento do conteúdo – inclusive de delimitação de tempo – e a aspiração da poesia muriliana à universalidade e a exorbitância de modismos e “carioquismos” de liberdade modernista, exageros contestados pela potente literatura posterior à década de 1930. Essa rejeição, enfocada por acercamento entre textos de uma obra inconclusa, hipoteticamente, também se pode imputar à austeridade e, mesmo, ao constrangimento de sua “adesão ao facilitário modernista”, admite Laís Corrêa de Araújo (2000, p. 196), e como o poeta labora e ambiciona seu lugar no olimpo da poesia.

Sobre o transcurso e perseverança no modernismo, de Roma, em 7 de setembro de 1969, o poeta explica:

Em 1932 eu já me achava no Rio, para onde me transferi em 1920. Acompanhei com interesse e simpatia o movimento modernista; mas não aderi publicamente, visto me considerar em regime de “noviciado” ou aprendizagem. Era contra o hábito brasileiro de aparecer cedo demais na cena literária, tanto assim que publiquei meu primeiro livro nos arredores de 30 anos, e isto, por grande insistência de meu pai. Mas cedendo a convite de amigos, já havia colaborado em revistas literárias: *Boletim de Ariel*, *Movimento Brasileiro*, *Terra roxa e outras terras*, etc. Dava-me muito bem com os principais líderes modernistas. Segui, desde o fim da adolescência, as manifestações da cultura moderna [...]” (MENDES, 1969b).

Na *Revista de Antropofagia e Verde* o poeta sinaliza seu transcurso no projeto modernista contemplado nos livros *Poemas* e *Bumba-meupoeta*, e de acordo com “Advertência” em *Poesias*, embora menosprezado, no *História do Brasil*. A título de reverberação ou incitamento registramos que a gênese da pequena história muriliana se sucede na primeira fase da *Revista de Antropofagia* (a.1, n.7, p. 1, nov. 1928), por meio de poematiada “República”[sic], incluído no livro *Poemas*, com variações textuais sob o título “Quinze de novembro”. “República” ratifica ser o poema deflagrador da historiografia muriliana, embora não integre o livro.

REPUBLICA

Deodoro todo nos trinques
bate na porta de Dão Pedro 2.^º
Seu Imperadô, dê o fóra
que nós queremos tomar conta desta bugiganga.
Mande vir os muzicos.
O Imperador camarada responde
Pois não meus filhos não se vexem
me deixem calçar as chinelas
pódem entrar á vontade.
Só peço que não me bulam nas obras completas de Victor Hugo.
(RIO DE JANEIRO) [sic] (MENDES, 1928, p. 1)

Requestando a cônscia grandeza da presença do livro é impossível desconsiderar a liberdade de concepção atentos às distâncias interpostas entre fazeres que conferem originalidade ao *História do Brasil*: enquanto “o historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico [no caso do poeta] faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 231).

Ainda, no observante à polêmica exclusão, em carta enviada de Roma em 4 de agosto de 1969, Murilo Mendes pondera: “Note que não reneguei nenhum livro: não incluí no dito volume [*Poesias*] o *História do Brasil* porque assim o declaro no prefácio – achei que prejudicaria a unidade do mesmo” (MENDES, 1969a). Essa deliberação voluntária que tanto desassossega o poeta, retornará em carta de 30 de janeiro de 1973, quando, imperativo, escreve: “[...] renegado por mim” (MENDES, 1973), sentenciando a obra ao esquecimento, subsídio improbo da memória, que lhe confere existência, lugar, mesmo que abjurado na carpintaria da engenhosa poesia muriliana.

Essa breve história ilustradora da Terra de Santa Cruz “pouco sabida” assenta uma amistosa familiaridade com o Brasil e é, segundo Aníbal Machado, “[...] mais fiel que a de Rocha Pombo, mais sintética que a de João Ribeiro e a única verdadeira” (1933, p. 261).

No atesto da expressão do livro, a filóloga e crítica italiana Luciana Stegagno Picchio, admite a inserção do livro no conjunto articulado da obra muriliana como “testemunho de uma estação literária irrepetível para as letras do Brasil e singular dentro do próprio itinerário do poeta” (PICCHIO, 1991, p. 5), e, embora não pretenda e não seja um tratado de história pátria, pondera que, *História do Brasil* é uma lídima história do povo brasileiro, escrita “para ser lida com o sorriso com que o poeta escreveu” (PICCHIO, 1991, p. 7).

Essa controversa rejeição, tão ímpar no universo muriliano, sempre assediou o poeta na diligência de seus investigadores, consistindo em sacrilégio qualquer tentativa de re-publicação da obra. A própria Stegagno Picchio, ao tomar iniciativa de reeditar o livro dezesseis anos após o falecimento de Murilo Mendes, por escrúpulo ético e moral, *a priori*, se absolve da profanação da memória do poeta, se justificando na proximidade e no privilégio de outrora ter compartilhado de sua vida e ideias e, agora, de ser sobrevivente:

[...] mudadas as circunstâncias, o aqui espaço-temporal do poeta absolvia-me, a meu ver, do crime de prevaricação. E isto sem recorrer a outras comparações como a do (*si parva licet*), Imperador Augusto que salva a *Eneida* da fogueira a qual a tinha destinado Vergílio no momento da morte, ou ainda de Max Brod, editor a todo transe das obras de Franz Kafka” (PICCHIO, 2001, p. 42).

Embora alguns acolham as alegações do poeta sobre *História do Brasil*, admitindo a transitoriedade e as exíguas argumentações, injungidos da condição de agravo ou irreverência, nos aliamos à sensatez de Stegagno Picchio na salvaguarda do livro do fogo do esquecimento, delegando ao tempo e à crítica o juízo de sua permanência e da grandeza de sua contribuição no acato da prerrogativa de advento e êxito na Babel literária. Escritos, alguma vez dados a conhecimento, não mais pertencem ao escritor, o testemunham.

Zéfiro de arrobos, de dupla codificação modelar em ironia intertextual e em explícito roubo metanarrativo, o *História do Brasil* é:

[...] uma história em quadrinhos: quadrinhos poéticos, ”estórias” em verso, em que a história e mitologia, tradição e folclore, realidade e fantasia se misturam e convergem assim como costumam misturar-se na cultura viva e nos sonhos dos habitantes do Brasil (PICCHIO, 1991, p. 6);

um espelho, silo do real e ficcional, cariz de purgação e presságio espectável à fortuna do futuro, onde Murilo Mendes empreende um tipo de cumplicidade silenciosa com os leitores eruditos e populares, objetivando “provocar e inspirar as pessoas a lerem o mesmo tempo duas vezes e talvez mais vezes, por desejarem entendê-lo melhor” (ECO, 2018, p. 25), dispondo da dupla codificação não como sinal de requinte, mas modo de expressar respeito à inteligência e à recepção do leitor.

Reavendo a carta de 4 de agosto de 1969, em *post-scriptum*, o poeta informa que “a *História do Brasil* foi publicada em 1932 (Ariel) com capa de Di Cavalcanti”. Essa informação demanda a atenção do leitor quanto à correção da mencionada data de circulação do livro. Observante à publicação, ludibriado pela memória, o poeta afirma ser 1932, data incorretamente replicada por muitos críticos e ensaístas devido à ausência de informação na primeira edição. Segundo o *Boletim de Ariel*, mensário crítico bibliográfico da editora Ariel (Rio de Janeiro),

que publicou o livro, o ano correto é 1933. Alguns informes confirmam essa sustentação.

Primeiro, a nota intitulada “História do Brasil” circulada no *Boletim de Ariel* de abril de 1933 anunciando:

A Ariel Editora vae publicar muito em breve a *História do Brasil* em verso do sr. Murilo Mendes. É – acreditamos – trabalho de absoluta originalidade nas letras brasileiras. Antes disso, o sr. Mendes Fradique já nos oferecera uma série de anachronismos pittorescos no processo aliás prestigiado pela verve burlesca de Mark Twain. Todavia o sr. Murilo Mendes, que é um dos mais vivos e intensos dos nossos poetas novos, fará obra de *humour* mas também de pensamento, extrahindo certos conceitos impressionantes de factos que em outras provocariam apenas a deformação da charge ou da paródia. Tratando dos varões nacionais, desde a descoberta do Brasil aos dias que correm, o novo historiador realiza uma obra destinada a fazer sorrir mas também, não raro, a meditar. (BOLETIM..., 1933a, p. 175).

A segunda corroboração certifica-se por intermédio de alguns esparsos poemas do livro, divulgados no mensário carioca em tempo anterior à edição de 1933, a exemplo, o poema-piada “Amostra da Sciencia Brasileira” publicado em junho de 1932 (cf. BOLETIM..., 1932, p. 4). Este poema integrará o *História do Brasil*, com o título “Amostra da Sciencia Local” (MENDES, [1933?], p. 129). Avançando na difusão do lançamento do livro, o número 7 do boletim, em abril de 1933, estampa três outros poemas: “Carta de Pero Vaz” e “A estatua do Alferes” (cf. BOLETIM..., 1933a, p. 168), e “O heróe sahe da estatua” (cf. BOLETIM..., 1933a, p. 186); em *História do Brasil*, figuram às páginas 11, 47 e 85, respectivamente, sempre complementados pelo aviso: “Do *História do Brasil*, no prelo”.

A terceira confirmação se situa na data da crítica glorificadora “*História do Brasil* de Murilo Mendes” de Aníbal Machado no boletim (ano 2, n. 20, p. 260-261, jul. 1933) que fixa o poeta como o homem que:

[...] contianuará sempre incorrigível, por que é poeta, se alimenta de imagens, e vem metamorphosear as coisas: – é Murilo Mendes que aparece com seu porrete desordeiro para orchestrar e dirigir a história do Brasil. E eis o Brasil que o poeta tem na ponta da sua penna, o Brasil com que fica jogando como uma pelota, o Brasil

de que nos podemos servir à vontade, mais familiar, o Brasil achado nas ruas. Evidentemente, o Brasil de Murilo Mendes está em contradição com o que foi ministrado em pílulas ao alumno da escola primária, pílulas preparadas nos archivos entorpecentes em museus falsificados.

Quem quiser se edificar, venha ver o nosso ouro, os nossos homens, o nosso drama desfilando num grande carnaval promovido por Murilo Mendes (MACHADO, 1933, p. 260).

A última evidência do equívoco atesta-se em um pequeno anúncio, publicado no mesmo número do *Boletim de Ariel* no qual circulou a crítica de Aníbal Machado, apregoando: “Acaba de aparecer – MURILO MENDES: **HISTÓRIA DO BRASIL**. Preço: 5\$000. Em todas as livrarias”(BOLETIM..., 1933b, p. 265).

Assim equivocam-se tanto Murilo Mendes, quanto Laís Corrêa de Araújo, Luciana Stegagno Picchio e outros criadores de admiráveis ensaios sobre o livro e o poeta: “Murilo é amigo, porém a verdade é mais!”.¹

Outra questão que impacienta Murilo Mendes, expressa nas cartas de 30 de janeiro de 1973 e 1 de junho de 1974, ambas endereçadas de Roma, alude ao desacolhimento da capa criada pelo modernista Di Cavalcanti. Na primeira correspondência, em rogativa confidencial à Corrêa de Araújo, postula: “Aqui entre nós, que ninguém o saiba, poderia se omitir a foto da capa do *História do Brasil*. Sou velho amigo de Di, estimo-o muito; mas acho que a foto desafina do conjunto do livro, aliás, como sabe, renegado por mim” (MENDES, 1973, grifo nosso). Tempo depois, no *post-scriptum* da segunda correspondência, volta ao assunto, instigando a ensaísta a “suprimir a foto da capa do *História do Brasil*. Não por hostilidade a Di Cavalcanti, do qual sou velho amigo mas porque desafina do conjunto” (MENDES, 1974, grifo nosso). Novamente, em carta enviada de Lisboa, em 20 de setembro de 1974, ao tecer considerações sobre seu estado depressivo, insiste no desprezo da capa:

¹ *Amicus Murilo sed magis amica veritas!*

Passo certos dias num desânimo horrível, hesitando entre o amor à vida e à vontade de acabar, diante do que vejo, leio e ouço. – Quero repetir que minha ideia de suprimir a página da foto de capa do *História do Brasil* não era absolutamente contra Di Cavalcanti, meu antiquíssimo amigo, ao qual muito quero: só que achei que a foto desafina no conjunto do livro” (MENDES, 1974).

Capa da primeira edição criada por Di Cavalcanti.



Fonte: MENDES, [1933?].²
(fotografia do original)

² Embora na primeira edição não conste qualquer alusão a data da publicação do livro e Murilo Mendes sustente, em carta, ser 1932, de acordo com este estudo, a data correta é 1933.

Sobre a capa censurada não subsiste qualquer insuspeição alusiva à eficácia gráfica da imagem e aos atributos de seu criador que, ainda jovem, estreia na atividade de capista e ilustrador sobre a influência da avassaladora *art-nouveau*, mais especificamente na ascendência do notável escritor e ilustrador inglês Aubrey Beardsley. As primeiras ilustrações e capas criadas por Di Cavalcanti, de expressão *nouveau*, datam do século XIX, entre outras, *Le départ sous le pluie* de Sérgio Milliet e *A ballada do enforcado* de Oscar Wilde, ambas em 1919. Desfrutando de maturidade, após regressar da Europa em 1925, o pintor realiza a capa de *O losango cáqui* (1926) de Mário de Andrade, *Martim Cereré* (1928) de Cassiano Ricardo, *Arranha-céo* (1929) de Benjamin Costallat, entre tantas; enquanto, na década de 1930, ilustra a capa de *Crime e castigo* (1930) de Dostoiévski, *Os deuses vermelhos* (1931) de Adolpho Agorio e *História do Brasil* (1933) de Murilo Mendes, e, assim segue nos pósteros anos.

No tempo predecessor à eclosão do modernismo brasileiro no século XX, Di Cavalcanti usufruía de expressivo conhecimento junto aos grupos iconoclastas no Rio de Janeiro e São Paulo. Bastante conceituado, concebe a capa do catálogo do programa da *Semana de Arte Moderna* de 1922, acontecimento que estimula um ímpeto de autocrítica ideológica e histórica, aventando, no ano de celebração do centenário da Independência, uma emancipação cultural do Brasil e a eclosão de um sentimento de brasiliade, de rastreio das raízes abandonadas pelas gerações pós-românticas, mediante o qual o pintor “como todos os modernistas, reprende a olhar o Brasil e a captar sua alma mestiça, sensual, macunaímica” (MACHADO, 2017, p. 276). Na materialização do sentimento dessa brasiliade, na purgação e regozijo da historiografia nacional, subordina-se a capa do *História do Brasil*.

Atento à leitura irreverente, pândega e inventiva da formação histórica e social brasileira promulgada pelo poeta, o “peregrino europeu de Juiz de Fora, / telemissor de murilogramas e grafitos” (ANDRADE, 1994, p. 64), Di Cavalcanti epitomiza o texto muriliano à capa, leal à sua tradição de verve humorística, apresentando personagens caricaturais em matreira carnavaлизação:

O portuga bigodudo, a negra de seios enormes (uma paródia de *A negra* de Tarsila do Amaral), o guarda símbolo da ‘otoridade’, o sensualíssimo D. Pedro I, ao lado da Marquesa dos Santos, e, como nota provocativa, um banqueiro encartolado dirigindo-se ao Zé Povo, tudo presidido pelo ditador Getúlio Vargas (MACHADO, 2017, p. 277).

A significante imagem gráfica mais irrefutável que o apelo do poeta, não acolheu reconhecimento de Corrêa de Araújo, que em 2000 publicou a contravertida capa, em preto e branco, embora policromada no original do livro *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência* (cf. ARAÚJO, 2000, p. 30).

Esse pedido de supressão da capa advém do arroubo pessoal, do desdobramento da renegação do livro, pois o poeta sempre dedicou especial apreço ao pintor e atenção ao seu método de ofício, observando em ambos singular vocação à liberdade. No texto crítico alusivo à retrospectiva do pintor no Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo, Murilo Mendes entrega que, em determinado tempo, assistiu o amigo pintar, combatendo os demônios da criação, vociferando, às vezes, insultos e impropérios à tela e protestando quanto aos materiais. O poeta advoga para Di Cavalcanti o tributo de único pintor social militante no Brasil, um insurgente sempre atento a examinar problemas nacionais, impelindo-os à condição de lucidez artística, e, embora seu percurso evidencie aspectos patéticos de “auto-drama” intelectual, este suportou encruzilhadas em busca de elucidações plásticas, políticas e críticas, altercando obstinadamente os acontecimentos por “válvula de escape”, ora lírica, ora humorística, a exemplo da exegese da capa do *História do Brasil*, um cortejo de personagens históricos destituídos de hierarquia em delirante alegria, prenunciando uma história pátria, não obstante, no âmago dessa alacridade, se descubra uma confessa misantropia, um fastio e um luto.

Por equidade de observância sobre a supremacia criadora e práxis de Di Cavalcanti, Murilo Mendes enaltece seu lirismo, quer na arte, quer nos desígnios, e sua personificação de alegria por imagem irretocável. Quando consumada outra “natureza morta”, o pintor, similar à mitológica Flora da renascentista tela *Alegoria da Primavera* (c.1482) de Botticelli, sacando flores da jarra, atirando-as ao vento, consagrando-as à Noêmia, Renoir, à Eleanora Duse, à Greta Garbo e à célebre mãe-de-santo

Celestina, num átimo de lídimo simbolismo, unificando as ordens da realidade, a natural e a mágica, urde em atitude alquímica, um mundo da alma e a alma do mundo. Em desenlace, o poeta avalia que, à exceção do seu dileto amigo Ismael Nery, Di Cavalcanti se consubstancia ser o criador brasileiro que melhor arrebatou o benefício na útil e fecunda lição cubista na ressignificação de nossa miséria, sensualidade, preguiça diante das pugnas, tédio burlesco político e cobiça por liberdade.

Invenção assentida pela circunstância sócio-histórica do poeta, por simultaneidade de tempo, essa abreviada história admoestada na dúvida shakesperiana do infasto Hamlet em “ser ou não ser – eis a questão” (SHAKESPEARE, 2016, p. 67), advoga a condição possível de ser visível e arguto manual paradidático, um manual de história brasileira e interlúcio de nacionalismo decorrente da urdidura de fios do saber erudito com o saber popular, um “lábaro” de identidade nacional.

Reside nas cartas do poeta, em contumaz designio da metaescrita, um aceno quanto à impossibilidade de sua sobrevivência sem a escrita, não por que se presuma ser outro Cervantes, Sthendal, Pascal, Dostoiévski ou Kafka, escritores prediletos pronunciados no “Questionário de Proust”, em 13 de outubro de 1962, mas por consumar na escrita certidão de vida, de Hermes da poesia, escrita transsubstanciadora “do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino” (MENDES, 1945, p. 40). Corrobora-se esse intercurso no aforismo 266 em *O discípulo de Emaús* (1945) onde ascende à natureza de incomum escritor – é poeta: “raramente me lembro que sou escritor; nunca me esqueço que sou poeta” (MENDES, 1945, p. 53). Servo e amo do poema, peregrino de olhar vastíssimo vigilante às coisas da orbe, intenta “ser comovido e comover” (MENDES, 1945, p. 113). Para Murilo Mendes, “escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo que se volta para o exterior. Quem escreve, não só imprime algo ao seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro” (FLUSSER, 2010, p. 21).

Instrumento do saber, a literatura nas suas variantes formais, empreende ser uma potente ferramenta de conhecimento crítico das realidades e de doutrinação ideológica. Na solidificação das inovadoras condições ideológicas e políticas, a língua impressa nacional, recurso declamatório, detém relevante significado na ascensão da nação “objeto de aspiração consciente” (ANDERSON, 2008, p. 107) que, progressivamente

sentenciou presença e por continuidade de imo, introduziu simbologias que prestam re-conhecimento excitativo à determinação de permanência e de lidimação do sentimento cívico.

Evocando Ortega y Gasset na crítica à razão da arte, a literatura é uma categoria que permite olhar além; comparada às ventanas, existe no desígnio deligenciador da outra margem. É travessia. E nesse contexto de travessia, precisa-se o *História do Brasil* de Murilo Mendes.

Vestígio dessa inigualável *História do Brasil*, essas seletas e autorizadoras cartas endereçadas por Murilo Mendes à Laís Corrêa de Araújo, atestam confissão e seu percurso existencial, tecem contestação sobre as veredas inventivas de seu texto poético e histórico, inspeciona sua permanência nas redes de sociabilidade do modernismo brasileiro, fundamentam variegado repertório da criação e receptividade crítica, inquirem sobre a legitimidade da suprema autodeterminação, excitam probos ensaios enlevadores da hipótese pragmática do livro e, não menos meritório, testemunham um tempo irrepetível na literatura brasileira e singular no movimento do poeta.

Deliberamos neste amálgama da escrita da escrita, fundamentado na crítica genética, memorialismo e história, no silente intercurso do colóquio entre Murilo Mendes e Laís Corrêa de Araújo, a sagacidade de sedução procriada pelo poeta na investida de premir desígnios e arbítrios ancorado numa pretensa predileção de como ele quer demarcar sua permanência na literatura. O correspondente epistolar, escreve Marco Antônio de Moraes, “embora nem sempre se dê conta disso, é sempre um manipulador de sensações e de realidades” (MORAES, 2007).

No ditoso tecido da invenção e nos riscos do imaginário estético, a crítica genética vislumbra na epistolografia um destino de reminiscências dos ritos criativos, incunábulos da “cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração a geração” (BENJAMIN, 1994, p. 211); um encóprio da memória e um indispensável firmal de centelhas da história, substanciando que “nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre origem e difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Boltman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo Mendes Hoje/Amanhã. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de antropofagia*. São Paulo, ano 1, n. 1, mai. 1928, p. 1.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*: ensaio crítico, antologia, correspondências. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Sygnus, 29).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura, história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1)
- BOLETIM de Ariel. Rio de Janeiro, ano I, n. 9, jun. 1932.
- BOLETIM de Ariel. Rio de Janeiro, ano II, n. 7, abr. 1933a.
- BOLETIM de Ariel. Rio de Janeiro, ano II, n. 20, jul. 1933b.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita*: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- IVO, Lêdo. *E agora adeus*: correspondências para Lêdo Ivo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- KIERKEGAARD, Søren. *Conceito de ironia*. Tradução de Álvaro Montenegro Valls. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- MACHADO, Aníbal. *História do Brasil* de Murilo Mendes. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 10, jul. 1933.
- MACHADO, Ubiratan. *A capa do livro brasileiro 1820-1850*. Cotia SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Viver para contar*. Tradução de Eric Nepomuceno. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MENDES, Maria da Saudade Cortesão. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Roma, 12. fev. 1972. 1 carta.
- MENDES, Maria da Saudade Cortesão. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Lisboa, 13. Ago. 1975. 1 carta.
- MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Roma, 4 ago. 1969a. 1 carta.
- MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Roma, 7 set. 1969b. 1 carta.
- MENDES, Murilo. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. Roma, 30 set. 1973. 1 carta.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, [1933?].
- MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1995.
- MENDES, Murilo. *Poesias 1925-1955*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- MENDES, Murilo. Republica. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1, n. 7, nov. 1928.
- MORAES, Marcos Antônio. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*. São Paulo, n. 1, v. 59, jan.- mar. 2007. Acesso em: 25 de abril de 2019.
- NEVES, José Alberto Pinho. *História do Brasil de Murilo Mendes*: travessia para o conhecimento. Orientador: Sonia Regina Miranda. 2016. 324 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Murilo Mendes 1932: a História do Brasil revisitada. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, n. 2, set. 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2016.

Recebido em: 30 de abril de 2019.

Aprovado em: 11 de setembro de 2019.



As facetas do humano na percepção gonçalvina: uma análise da correspondência e do diário de viagem à Amazônia

Facets of Human on Gonçalves Dias' Perception: An Analysis of His Correspondence and His Amazon Travel Journal

Renata Ribeiro Lima

Instituto Federal do Maranhão (IFMA), Alcântara, Maranhão / Brasil

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

renata.lima@ifma.edu.br

Resumo: Este artigo busca explorar a complexidade dos modos de representação do indígena em Gonçalves Dias para além da sua obra poética, a partir de textos híbridos que a complementam: seus escritos pessoais. Selecioneamos, para este fim, registros de um momento crucial da trajetória do autor: o ano de 1861, em que viajou para a Amazônia e teve, assim, ocasião de confrontar o imaginário criado em torno da figura do indígena e a experiência empírica. Tendo já toda a obra indianista publicada, mas sempre com projetos de escrever mais (*Os Timbiras* permanecia incompleta), o poeta mestiço vive nessa viagem uma situação ímpar de reflexão, que desenvolve através da correspondência e do diário de viagem. À luz de teóricos da decolonialidade, procuramos compreender as origens do ideário que influenciou a percepção gonçalvina e situar a categoria “humano” nas suas diversas facetas, valorações e graduações. A leitura desse material sugere uma tensão racial intensa, na qual se empregam designações diversas com base na cor da pele e na miscigenação. Observamos a ambivaléncia presente no jogo entre convenção poética e o registro descritivo das observações pessoais, isto é, na dificuldade de definir objetivamente quem seria o índio, quem representaria a “nossa gente”.

Palavras-chave: Gonçalves Dias; correspondência; diário; humano; representação; indígena.

Abstract: This article aims to explore the complexity of indigenous modes of representation in Gonçalves Dias beyond his poetic work, from hybrid texts that complement it: his personal writings. We have selected for this purpose records of a crucial moment in the author's trajectory: the year of 1861, when he traveled to the Amazon and had the opportunity to confront the imagery created around the figure of the Indian and the empirical experience. Having already published the entire Indianist work, but always with plans to write more (*Os Timbiras* remained incomplete), the mestizo poet lives on this journey a unique situation of reflection, which he develops through correspondence and travel journal. In the light of decoloniality theorists, we try to understand the origins of the ideology that influenced his perception and to situate the category "human" in its diverse facets, valuations and gradations. The reading of this material suggests an intense racial tension, in which diverse designations are used based on the color of the skin and the miscegenation. We observe the ambivalence present in the game between poetic convention and the descriptive record of personal observations, that is, in the difficulty of objectively defining who the Indian would be, who would represent "our people".

Keywords: Gonçalves Dias; correspondence; journal; human; representation; Indian.

1 Introdução

Há várias décadas que um termo aparentemente tão simples como "humano" vem suscitando as mais diversas discussões. Fala-se, por exemplo, em direitos humanos como universais, mas certos grupos humanos não têm esses direitos tão respeitados quanto outros. Em muitas situações, o que se observa é que, não obstante os esforços da biologia para comprovar que a espécie humana é única, há justificativas pseudocientíficas para desigualdades sociais que seguem prejudicando o debate, bem como as relações interpessoais e internacionais. Ainda hoje, como resquício de teorias do século XIX, se utiliza o conceito de raça erroneamente, numa tentativa de relacionar ao fenótipo da cor da pele uma série de características generalizadoras.

Diante disso, alguns estudiosos desenvolveram uma perspectiva chamada de "decolonial", que identifica o início desse processo (na escala global que ele atinge hoje) com o processo de colonização da América. O embate entre colonizadores e colonizados teria dado ensejo a esse tipo de categorização racial com base em interesses socioeconômicos. No

Brasil, as consequências do colonialismo se fazem ver nos problemas alarmantes de discriminação e de segregação que afetam os grupos étnicos afrodescendentes e indígenas.

Nesse contexto, parece-nos oportuno lançar um olhar retroativo sobre as fundações do nosso discurso sobre nacionalidade, no contexto do pós-independência, no qual os escritores buscavam uma libertação da herança colonial ao mesmo tempo em que se nutriam dela para produzir literatura. O caso de Gonçalves Dias é um dos mais emblemáticos dessa ambivalência, devido às marcas familiares e acadêmicas que o autor traz da antiga metrópole e às raízes nacionais que ele possui e deseja exaltar.

Como se sabe, o poeta maranhense nasceu em 1823, em um sítio no entorno da cidade de Caxias, filho de uma relação considerada ilegítima entre um comerciante português e uma mestiça (cujo grau de mestiçagem nunca se pôde precisar, mas que costuma ser associado mais a uma origem indígena) e estudou, desde os 15 anos, em Coimbra, mudando-se, após se formar em Direito, para o Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Em 1847 é integrado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), por indicação de Manuel de Araújo Porto-Alegre, e começa a se aproximar do Imperador Dom Pedro II, grande incentivador da instituição. Em 1854 é incumbido de estudar a instrução pública e coligir documentos históricos na Europa e, em 1857, de compor uma Comissão Científica que se destinaria a explorar o Norte do Brasil, até então pouco conhecido. O presente estudo se centra especialmente nos registros que o poeta realizou, por carta e em diário de viagem, do ano de 1861, no qual percorreu vários rios da região amazônica.

Essa correspondência se mostra especialmente relevante por demonstrar que sua percepção dos sujeitos a quem ele fora incumbido de estudar e sobre os quais já havia poetizado – os “indígenas” – era bastante complexa, entremeada por vivências da infância em Caxias, concepções científicas e filosóficas da época e os dados empíricos que ia coletando. Como sintetiza a escritora e pesquisadora Ana Miranda,

O autor contava com qualidades excepcionais para a execução da sua monografia: sua experiência interior do silvícola, fosse pela herança genética, fosse pela presença dos timbiras em sua infância; sua visão ampliada pela percepção poética do indígena; sua afinidade, sua longa convivência imaginativa, e amor pelo sujeito e objeto examinados. Apoderou-se da linguagem racional do científico, com o domínio literário característico de toda a sua lavra. (DIAS, 2013, p. 29-30).

O que pretendemos com esta análise não é atacar um escritor do século XIX por não pensar como um autor do século XXI; pelo contrário, o que almejamos é perceber, na tessitura de seu discurso, as ideias que tentava desenvolver por si próprio, na medida do possível, diante da observação direta e dos recursos disponíveis então – teorias e relatos de viagem, em sua maioria eurocêntricos. Ao invés de fugir dos pontos sensíveis da construção de seu ideário – se é que em algum momento chegou a se formar como algo fechado –, buscamos flagrar justamente como as tensões acontecem, e por quê.

Essas tensões é que desvelam todo um contexto de construção de identidades, que importa destacar para uma melhor compreensão dos rumos da literatura e até das relações sociais brasileiras. Criticado por idealizar o índio e quase ignorar o negro, Gonçalves Dias demonstra em suas cartas uma grande sensibilidade em relação a questões que só viriam à tona mais tarde. À luz das reflexões de teóricos da decolonialidade, como Aníbal Quijano e Walter Mignolo, pretendemos aprofundar essa leitura, identificando elementos da própria constituição do olhar etnográfico oitocentista e da fala desse sujeito de formação tão eurocêntrica e de vida tão cosmopolita.

Acompanhemos, pois, este intelectual tão fugidio (em suas viagens constantes) ao menos durante o ano de 1861, no qual percorreu o lugar mais icônico e menos conhecido do Brasil: a Amazônia. Depois de tanto imaginá-la e aos seus habitantes, de tanto idealizá-la como o coração do nosso país, da nossa nacionalidade (“a Judeia perdida”); depois de haver concluído toda a sua poesia indianista conhecida e até mesmo um ensaio etnográfico – *Brasil e Oceanía* (1852) –, este homem de letras tem a oportunidade ímpar de verificar, *in loco*, muitas das suas hipóteses e imaginações. É nesse momento, também, que tem a chance de conviver de maneira bem próxima com as camadas mais populares – nesta época, mais evidentemente do que hoje, formadas majoritariamente por mestiços, chamados de caboclos, cafuzos, mamelucos, dentre outras denominações pejorativas.

Gonçalves Dias, também mestiço, embora com ascendência portuguesa (paterna), desenvolveu, possivelmente, um olhar mais sensível a essas pessoas e nelas foi passando a enxergar o espírito nacional, outrora tão buscado no índio do passado remoto. É curiosa, também, a forma como lida na prática com o sistema escravocrata ainda em voga.

Nossa análise procura abranger as estruturas sociodiscursivas mais profundas, que estariam por trás do seu discurso: a “lógica da colonialidade” (MIGNOLO; WALSH, 2018) que deu origem às classificações raciais, religiosas e culturais de seu tempo. Em outras palavras, investigaremos as ideologias que moldaram boa parte do olhar que Gonçalves Dias dirige aos “Outros” encontrados ao longo da jornada, através de seus registros mais próximos da espontaneidade permitida pela linguagem e pela escrita: as suas cartas pessoais e o seu diário de viagem.

2 O IHGB e a formação discursiva da identidade brasileira

Longa foi a trajetória que culminou no ano de 1861, selecionado para nossa análise, na accidentada existência de Antônio Gonçalves Dias. Esse “esperançoso menino do Maranhão”, como o chamavam em Coimbra, teve ocasião de viajar muito entre seu estado natal, o Rio de Janeiro e a Europa, onde estava desde 1854, recolhendo documentos sobre o Brasil e a instrução pública, quando foi convocado a participar de uma Comissão Científica Nacional em 1857. Essa comissão tinha como objetivo refutar observações anteriores de naturalistas estrangeiros, consideradas imprecisas, e “construir uma nova história sobre a natureza do Brasil, escrita por nacionais” (VELOSO JÚNIOR, 2013, p. 106).

Nada mais próximo do projeto intelectual de Gonçalves Dias, que prontamente aceitou o convite, mesmo em meio a diversos trabalhos na Alemanha, expressando o seu desejo de

obedecer sem demora às ordens do Governo de Vossa Majestade, quando se tratar da Comissão do Instituto Histórico para que tive a honra de ser indigitado. Não me iludo sobre os incômodos que teremos de passar nessa excursão: não serão poucos nem de pouca monta, mas nela descortino tanta vantagem para a minha carreira literária, que essa escolha ao passo que sobremodo me honra, vem a ser também a realização dos meus melhores desejos.¹ (ANAIS..., 1971, p. 207).

¹ Carta de Gonçalves Dias a Dom Pedro II, datada de 04 de janeiro de 1857. A ortografia de todas as citações de Gonçalves Dias utilizadas neste trabalho está atualizada conforme o Acordo Ortográfico de 1990, adotado no Brasil em 2009, uma vez que não há prejuízo para a análise aqui proposta.

Assim, após concluir suas edições alemãs dos *Cantos, d'Os Timbiras* e do *Dicionário da língua Tupi*, embarca em agosto de 1858 em Southampton e em setembro desembarca no Rio. Partindo em janeiro do ano seguinte, a Comissão realiza seus primeiros trabalhos no Ceará, mas Gonçalves Dias se mostra insatisfeito e já em 17 de março de 1859 pedia demissão, o que não foi aceito de imediato. “O modelo de indígena que o poeta romântico procurava não seria encontrado no Ceará”, conforme observa o pesquisador Veloso Júnior (2013, p. 116). Seu desejo, manifesto ao Imperador por carta datada de 25 de março de 1860, era o de seguir para o Grão-Pará e o Amazonas (ANAIS..., 1971, p. 270-273). Desta forma, após uma breve estada em São Luís, Gonçalves Dias chega a Manaus em fevereiro de 1861.

Antes da Comissão, porém, Gonçalves Dias já se aventurava pelos domínios da história e da etnografia. Aceito como membro do IHGB no final da década de 40, o autor recebeu pedidos de pesquisas por parte do Imperador Dom Pedro II, dos quais resultaram quatro publicações: *Brasil e Oceanía* (1852), *Amazonas e Vocabulário da língua geral usada hoje em dia no Alto Amazonas* (1855), bem como *O descobrimento do Brasil por Pedro Álvares Cabral foi devido a um mero acaso?*, também de 1855 (cf. DIAS; LEAL, 1868). No entanto, os seus volumosos estudos se ressentiam da falta de verificação empírica. A viagem ao Norte do país seria, portanto, uma grande oportunidade de complementar suas pesquisas e até mesmo sua vivência com alguns índios do Maranhão. Na verdade, a Exploração proporcionou muito mais do que isso, para o escritor e para o país, conforme atesta Lúcia Miguel Pereira:

As expedições realizadas na Amazônia em 1861 foram fecundas em pesquisas etnográficas. Delas trouxe Gonçalves Dias um valiosíssimo material indígena, que figurou, por ele classificado, na Exposição Nacional de 1862. (PEREIRA, 2016, p. 384).

Depois de figurarem na Exposição, foram os objetos – pelo menos muitos deles – entregues pelo Instituto Histórico ao Museu Nacional. (PEREIRA, 2016, p. 385).

A coleção de 1861 e o seu relatório, minucioso, objetivo, estão muito longe das intuições admiráveis, mas livrescas e algum tanto generalizadoras, do *Brasil e Oceanía*. O pesquisador nascera no poeta, o seu senso científico apurava-se, o seu conhecimento dos índios era real, direto. (PEREIRA, 2016, p. 388).

Vale a pena observarmos, nesse sentido, que desde antes da Comissão, Gonçalves Dias já se posicionava a favor dos índios, conforme detalharemos no tópico seguinte. Por ora, vejamos a violência e o preconceito com que seu conterrâneo João Lisboa se referia a suas opiniões e aos indígenas – e a sua retratação posterior, conforme narra Lúcia Miguel Pereira:

Em defesa dos jesuítas e dos portugueses, e de Berredo, que Gonçalves Dias censurava por haver escrito a história dos colonizadores, e não a do Estado do Maranhão, acudiu João Francisco Lisboa, em seu *Jornal de Timon*, acusando o poeta de ter “só pela imaginação poética e fantasiosa” criado “essa pretendida Judeia do Novo Mundo”. Asseverava que Gonçalves Dias exagerara as mortes e os sofrimentos dos índios, acrescentando: “Esse falso patriotismo caboclo, espécie de mania mais ou menos dominante, segundo as circunstâncias, levamos a formular, quanto ao passado, acusações injustas contra os nossos genuínos maiores; desperta no presente antipatias e animosidades que a sã razão e uma política ilustrada aconselham ao contrário a apesar e adormecer...”, arrolando assim o adversário entre os lusófobos. Anos depois, em 1858, volta ao assunto, dessa vez para penitenciar-se e dar razão ao poeta: “Um estudo mais aprofundado da matéria e o exame sobretudo dos documentos oficiais, isto é, da correspondência havida entre os governos da metrópole e das colônias, pela maior parte inédita e pouco conhecida, nos habilita hoje para proferirmos um novo julgamento, em que a condenação dos invasores é inevitável. (PEREIRA, 2016, p. 374-375).

Desse fragmento se observa que não era consensual o indianismo nacionalista. Esse debate se dava não só entre Dias e Lisboa, mas também entre membros do Instituto Histórico. Como descreve Guimarães (1988, p. 11 *apud* MOTA, 2006, p. 124, grifos do autor), “a temática indígena proporcionava relevantes e acirradas discussões e debates entre os sócios do IHGB, principalmente no que tange à *viabilidade da nacionalidade brasileira estar representada pelo indígena*”. Na Revista do IHGB, publicada a partir de 1839, é expressivo o espaço ocupado pelos trabalhos dedicados às questões indígenas, sob diversas perspectivas ideológicas. Para Monteiro (2001, p. 147),

[p]arece ter vencido a tendência estabelecida por Carl Friedrich Philippe von Martius e seguida por Francisco Adolfo de Varnhagen, cujas teses sustentavam a idéia de que o processo de degeneração que levava os indígenas inexoravelmente rumo à extinção havia começado muito antes da chegada da civilização superior. Outros autores, entretanto, embora compartilhassem a perspectiva do desaparecimento fatal dos aborígenes, explicavam a destruição das populações indígenas em função de uma longa história de violência colonial e de políticas mal aplicadas [...].

Assim, percebemos que os membros do IHGB desejavam exaltar o indígena ao mesmo tempo em que o consideravam inferiores, menos humanos. Se discordavam em determinados pontos, em geral concordavam que os índios deviam ser “civilizados”. Segundo o historiador Lúcio Tadeu Mota (2006, p. 141), essa visão de mundo teve seu ápice em Hegel, que na década de 1830 descrevia os povos “americanos” como de débil cultura, que viviam como crianças e pereciam em contato com povos de cultura superior. “Em suma”, afirma Mota, “na perspectiva dessas elites, os índios ‘civilizavam-se’, ‘modernizavam-se’, ou seja: seriam conquistados pelas idéias ou seriam submetidos pela tecnologia militar dos conquistadores.”

Walter Mignolo (2008, p. 293) aprofunda a discussão falando em uma “retórica da modernidade” construída sobre as oposições entre cristãos e não-cristãos, masculino e feminino, brancos e não-brancos, progresso e estagnação, desenvolvidos e subdesenvolvidos. Ressalva ainda que os atores do que ele chama de Matriz Colonial de Poder não tinham consciência de que estavam criando aquilo que, atualmente, na análise, nós identificamos como tal, mas eles certamente sabiam e acreditavam que estavam agindo como *humanos* em um mundo povoados por menos humanos (MIGNOLO, 2018, p. 156).

A ideia de humano e humanidade, conforme explica Mignolo, foi construída segundo essa lógica disfarçada de denotação de uma entidade existente. “Humano”, para ele, “não ‘representa’ uma entidade dada; foi uma invenção [...]. A humanidade do humano foi universalmente postulada” e, para que os seus atores pudessem se autointitular humanos, eles precisavam delimitar diferenças com entidades menos humanas ou não humanas. A esfera racial teria sido uma das que serviram a este propósito (MIGNOLO, 2018, p. 157).

Nesse sentido, tentaremos identificar, na epistolografia e no diário de viagem de Gonçalves Dias relativos à viagem amazônica, de que maneiras o autor se posicionava diante desses debates e como percebia os diferentes grupos humanos com que se deparava, na posição de etnógrafo. Quais seriam as subcategorias em que dividiria os humanos?

3 As facetas do humano na percepção gonçalvina

Passemos à análise mais detida dos textos gonçalvinos, perscrutando os modos como o autor se refere aos índios, aos negros e à natureza, todos em estreita relação com a identidade nacional que estava sempre procurando identificar.

Conforme salienta a biógrafa Lúcia Miguel Pereira (2016, p. 368), “[a]té 1851, até a primeira viagem ao Norte, predominaram os interesses propriamente literários: poesia, jornalismo, teatro; daí em diante a história e a etnografia ocuparam o primeiro lugar”. O próprio Dias, em carta a Teófilo Leal de novembro de 1846, traça esse plano para sua vida:

Dizes-me que tenha coragem: Meu Deus [,] e que mais coragem queres tu que eu tenha? Esta minha vida literária, seja longa ou breve é o pagamento a uma dívida que contraí com os meus amigos em Coimbra. Hei de segui-la mais por dever do que por gosto, até que tu e os outros me digam que é bastante. *Então lançar-me-ei em outra vida – no positivismo.*² (ANAIS..., 1971, p. 66, grifo nosso).

É curiosa a forma como o autor emprega o termo “positivo” em vários momentos de sua correspondência, sempre no sentido de exatidão, de racionalidade e de franqueza. Com o sufixo *-ismo*, é somente nessa passagem que o utiliza, dando a entender um contraponto mais racional à atividade de literatura e não necessariamente filiação à escola de pensamento de Comte. Ora, o certo é que a atividade literária gonçalvina, embora transparecesse maior trabalho com a imaginação do que os seus ensaios, é também marcada por grande preocupação com a acuidade das informações, em uma típica atitude ilustrada – vejam-se, por exemplo, as notas de rodapé que adicionava aos seus poemas, notadamente em seus *Primeiros Cantos*. Sabemos, ademais, que as suas atividades de pesquisa

² Carta de Gonçalves Dias a Alexandre Teófilo de Carvalho Leal [doravante Teófilo Leal] datada de 18 de novembro de 1846.

histórica e de criação literária sempre foram constantes e concomitantes, pelo que nos revelam as descrições epistolares de seu cotidiano. Tais atividades se entrecruzavam, pois os dados históricos serviam de base para a escrita, em prosa e em verso:

Tenho achado na Biblioteca documentos preciosos para o meu novo trabalho: agora o que me falta é o mais difícil no Romance – a exatidão topográfica.³ (ANAIS..., 1971, p. 65).

Quanto ao pedido que me fazes de fazer eu uma poesia sobre os Andradadas; tem sua dificuldade: [...] o de que eu menos sei é da nossa Independência – e dela o que menos sei é a vida dos Andradadas. Ser-me-á preciso ler a história do Brasil neste ponto – consultar documentos e o diabo; quando eu acabar com isto, já se achará a venda o meu volume de Poesias. Coisas destas devem ser perfeitas – ou então nada se há de dizer; porque rebaixar assuntos destes, que são verdadeiramente nacionais, é descrédito para um Poeta.⁴ (ANAIS..., 1971, p. 64).

Desses escritos pessoais, depreendemos que os interesses que moviam tanto a criação literária quanto a ensaística eram os mesmos: o delineamento do espírito nacional e a vontade de ser o Primeiro Poeta do Brasil. “Já em 1847 o poeta reunia documentos para a *História dos jesuítas no Brasil*, e só em 1861, estudando os índios da Amazônia, escreveria alguns dos seus maiores poemas de amor” ressalta a biógrafa (PEREIRA, 2016, p. 368). Foi o que um outro biógrafo seu, Josué Montello, chamou de “conciliação do homem de letras com o homem de ciências, [...] uma personalidade goethiana” (DIAS, 2002, p. IX). Acrescenta o crítico maranhense que

Desde cedo o homem de ciências aflorou na personalidade de Gonçalves Dias. Não haveria exagero em dizer que o poeta e o cientista quase que surgiram ao mesmo tempo. O poeta estréia em 1846, data da publicação dos *Primeiros cantos*, no Rio de Janeiro. Dois anos depois, escreve Gonçalves Dias a longa introdução dos *Anais históricos*, de Bernardo Pereira de Berredo e Castro, e já aí deixa sentir que a pena de poeta lírico, que escrevera a “Canção do exílio” sob uma epígrafe de Goethe, podia ter na prosa daquele

³ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal datada de 25 de outubro a 4 de novembro de 1846.

⁴ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal datada de 25 de outubro a 4 de novembro de 1846.

rigor de expressão e aquele aparato erudito que indicavam o outro lado de sua individualidade excepcional. (DIAS, 2002, p. XI).

Nesse trabalho, espécie de ensaio do que depois desenvolveria em *Brasil e Oceanía*, o próprio Gonçalves Dias aproxima as duas dimensões de sua obra em uma frase: “a história e a poesia são os índios” (DIAS; LEAL, 1868, p. 222). Mesmo em se tratando de uma de suas primeiras publicações, Gonçalves Dias demonstrava já ter vastas leituras sobre a colonização e uma sensibilidade apurada para a tendenciosidade da historiografia na perspectiva do colonizador:

Berredo era português, e só escrevia para portugueses: não escrevia a história do Maranhão, escrevia uma página das conquistas de Portugal: daí o seu principal defeito. [...] O que é português é grande e nobre; o que é de índios é selvático e irracional; o que é de estrangeiros é vil e infame. Assim nos índios só vê bárbaros, nos franceses piratas, nos holandeses heréticos e sacrílegos; é tudo um misto de patriotismo exclusivo e de cego fanatismo, porque Berredo é o órgão dos colonos portugueses com todas as suas crenças, com todos os seus preconceitos, porque ele não enxerga senão o presente, não escuta senão o que diz o povo. (DIAS; LEAL, 1868, p. 199, 201).

Nesta passagem, o autor antecipa a crítica de Walter Benjamin ao historicismo através da qual se busca cada vez mais recuperar o ponto de vista dos vencidos, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), na famosa formulação. Diferentemente da maioria dos autores seus contemporâneos, rejeita uma história única, apenas pela voz dos “vencedores”. Nessas mesmas *Reflexões*, Gonçalves Dias define, ainda que indiretamente, o seu projeto de trabalho (reunindo história e poesia), quando se refere ao “bom historiador”:

Quem quer que for bom historiador deve ter uma destas duas coisas: ser político ou poeta: [...] poeta de alma e de sentimento; escreva prosa ou verso; chame-se Schiller ou Chateaubriand, Homero ou Platão.

O historiador político resume todos os indivíduos em um só indivíduo coletivo, generaliza as ideias e os interesses de todos, conhece os erros do passado e as esperanças do futuro, e tem por fim – a nação.

O historiador poeta resume as nações em uma só nação, simpatiza com todas as suas grandezas, execra todos os sentimentos, todas as aspirações do coração humano, tem por fim – a humanidade. O historiador político escreverá o livro do povo, um como aqueles fragmentos da sibila, que os romanos consultavam nas grandes tempestades da sua República. O poeta historiador escreverá o livro do homem e de todos os homens, do povo e de todos os povos – o evangelho da humanidade. (DIAS; LEAL, 1868, p. 200)

É muito importante para a nossa análise o fato de Gonçalves Dias ter empregado o termo “humanidade” para se referir aos sujeitos da sua escrita da História, pois são os vários sentidos e gradações desse conceito que nos guiam a leitura. Alinhando-se ao ideário Romântico europeu, Dias cita quatro autores consagrados, em especial Schiller e Chateaubriand, que lhe eram mais próximos no tempo.

Preferindo, pois, o historiador poeta, o autor pretendia escrever a história da nação brasileira sem, no entanto, adotar um olhar exclusivista; com foco no que a espécie humana teria em comum. Não dispomos da sua *História dos Jesuítas no Brasil*, inédita e perdida no naufrágio que vitimou o poeta, para confrontarmos a teoria à prática; debrucemo-nos, pois, sobre a sua correspondência e seu diário de viagem a fim de verificar mais um suporte – além dos versos, que já analisamos em outra ocasião (LIMA, 2015) – para as suas ideias.

3.1 Da pesquisa bibliográfica à pesquisa de campo: um novo olhar sobre os “caboclos”

Quando, em carta pessoal, se referiu a *Brasil e Oceanía* (“memória” apresentada ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), Gonçalves Dias chegou a utilizar o termo “Memória dos Caboclos”⁵ (ANAIS..., 1971, p. 144). Ao complemento desta, o *Dicionário da Língua Tupi*, chamou-o também “dicionário caboclo”⁶ (ANAIS..., 1971, p. 222). O uso do termo, como adjetivo e substantivo, chama a atenção pela recorrência em sua correspondência, principalmente no período em que se dedicou mais às pesquisas do IHGB.

Tal escolha lexical se torna relevante também pelo fato de não ser utilizada em seus textos destinados à publicação, nos quais

⁵ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal datada de 5 a 7 de novembro de 1853.

⁶ Carta de Gonçalves Dias a Dom Pedro II datada de 3 de junho de 1857.

adotava geralmente o termo “índio” e seus derivados. Para se referir aos afrodescendentes, utiliza o termo “preto” nos textos pessoais, como parecia ser o costume na época. Em “A escrava”, poema conhecido, utiliza “Africano” e “escrava”; no fragmento em prosa chamado “Meditação”, escreve “homens de cor preta” e “escravos”, colocando, contudo, nas palavras do narrador que “os homens são feitos do mesmo barro – sujeitos às mesmas dores e às mesmas necessidades” (DIAS, 1998, p. 727).

O dicionário Michaelis On-Line, na primeira definição do verbete “caboclo”, traz a indicação de “antigo, antiquado” e a informação de que era um modo de se referir ao “índigena brasileiro, considerado selvagem, que mantinha contato com os colonizadores” (CABOCLO, 2019). Esse parece ser o sentido pretendido por Gonçalves Dias em sua correspondência, confundindo-se, em alguns momentos, com aquele mais corrente em épocas posteriores, referido na segunda e terceira definições do mesmo dicionário: indivíduo mestiço de branco com indígena ou de negro com indígena (CABOCLO, 2019).

A primeira ocorrência do termo na Correspondência Ativa é a citada acima, sobre *Brasil e Oceania*, ainda em 1853, quando registrava que a Secretaria dos Negócios Estrangeiros e o IHGB lhe tomavam todo o tempo. A segunda, bastante curiosa, data de 1857, quando Dias se encontrava em Dresde a serviço do império e já se preparava para chefiar a Seção Etnográfica da Comissão. Nessa carta, enviada ao engenheiro Guilherme Schüch de Capanema, o autor adota uma postura ambígua, pois ao mesmo tempo em que aparentemente os elogia, diferencia-se dos “caboclos” pela expressão “Essa gente”:

Esquecia-me dizer-te que é preciso para a minha Comissão um(a) Fotógrafo – um amanuense, e que um dos pintores que devem acompanhar o Freire, saiba moldar em gesso, se os caboclos não desconfiarem que se lhe ponham cataplasmas – do que eu duvido. Essa gente, que tem mais juízo que nós, empresta com mais facilidade a filha, a mulher, do que a cabeça para experiências – ou do que confiam o pescoço à navalha de barbeiros. É por isso, e outras que tais razões que os chamam – *Selvagens*.⁷ (ANAIS..., 1971, p. 211).

⁷ Carta de Gonçalves Dias a Guilherme S. de Capanema (Barão de Capanema), datada de 5 de fevereiro de 1857.

Observamos que, apesar de dizer que a tal gente “tem mais juízo que nós”, e que duvidava que eles não percebessem que estavam tendo o crânio medido através de um molde de gesso (considerando-os, portanto, espertos), mantém um certo distanciamento que lhe permite situar-se em diferença. De maneira irônica, mostra como os indígenas são muito desconfiados ao não permitir que se lhe façam experiências ou cortes a navalha, e que, ainda assim, são considerados selvagens, ou seja, menos dotados de racionalidade do que os “civilizados”.

Em novo contato naquele mesmo ano, para tratar dos mesmos preparativos, Dias solicita a Capanema equipamentos da (hoje obsoleta) craniologia, “ciência que trata das variações em tamanho, forma e proporção dos crânios, especialmente como caracterizadores, no estudo comparado das diversas raças humanas” (CRANIOLOGIA, 2019). Escreve ele, com a coloquialidade costumeira: “Não tenho achado um diabo de goniômetro facial, que Lagos me indicou: também se o não achar, não é grande a perda, pois que não creio muito no sistema. Seria preferível um *dinamômetro* para ver que o caboclo tem mais *guzo* [força]”⁸ (ANAIS..., 1971, p. 227). Apesar de, na prática, não ter chegado a utilizar tais métodos, é notório que os estudou e que elevava sempre o patamar do “caboclo”, ainda que com o distanciamento de um cientista que observa o seu objeto de estudo – reificando, de certa forma, o outro de sua espécie – considerando-o, pois, menos humano. Esta é a complexa ambiguidade que cerca o discurso gonçalvino: o autor parece querer estudar o indígena brasileiro com o objetivo de provar que ele é um ser humano superior, ou pelo menos digno de ser considerado como tal, mas a atitude mesma de o examinar “cientificamente” provoca uma série de dificuldades práticas e linguísticas. Como “traduzir” esse Outro que é o Nossa? Esse estrangeiro que seria a nossa origem comum?

Essa necessidade se torna ainda mais premente na Europa, pois o seu papel lá, como brasileiro e funcionário público, acaba sendo o de representar o seu país. Além disso, nessa época há um grande interesse local por tudo o que era considerado “exótico”, conforme atesta o próprio Dias escrevendo novamente a Capanema: “O meu *Dicionário* apareceu à luz; esse é que provavelmente não terá extração mas suponho que na

⁸ Carta de Gonçalves Dias ao Barão de Capanema, datada de 3 de setembro de 1857.

Alemanha farão algum caso dele, porque aqui estuda-se tudo – até língua dos caboclos do Brasil”⁹ (ANAIS..., 1971, p. 240).

Pelo prefácio desse dicionário e as referências nele citadas, todas do século anterior (XVIII), verificamos que Dias chama “caboclos” aos índios que tiveram contato com colonizadores e aos que viviam no século XIX. O título completo dessa obra também deixa isso claro: *Dicionário da Língua Tupi, chamada língua-geral dos indígenas do Brasil* (1858). Ora, se o autor faz equivaler a língua Tupi à língua-geral, já indica que não se trata de um registro de uma língua original, extinta, mas antes daquilo que se praticava recentemente. No corpo do texto, há momentos em que o autor compara passado e presente, como no verbete “Acajá (hoje cajazeiro)” e os verbos das explicações oscilam entre esses dois tempos verbais.

Após algum tempo sem se corresponder com o melhor amigo, Teófilo Leal, o nosso historiador poeta lhe manda notícias, avisando que está de partida para a Comissão e dizendo que preferia colocar as conversas em dia pessoalmente, se os “caboclos” o permitissem – isto é, se tivesse tempo após a pesquisa de campo¹⁰ (ANAIS..., 1971, p. 245).

Assim, quando finalmente chega em Manaus, após diversos problemas com a Comissão, praticamente por conta própria, Gonçalves Dias escreve entusiasmado ao melhor amigo:

Amigo Teófilo

Manaus!! 25 de fevereiro [1861]

Enfim estou em Manaus! Cheguei anteontem. [...] Embarco no dia 1º para o Peru – isto é – vou acima de Nanta, até a Laguna. Se tivesse um par de *onças*, mas um par bons [sic], ia dar uma vista de olhos ao Pacífico, – não os tendo, volto para matar praga por estes rios e igarapés. Todavia não é pequena viagem, 18 dias pelo rio acima, e em bom vapor. Na volta faz-se isso por metade, tendo-se visto todo o Amazonas, todo o Solimões e parte do Marañon, - três nomes diferentes para um só rio verdadeiro.¹¹ (ANAIS..., 1971, p. 287, grifo do autor).

⁹ Carta de Gonçalves Dias ao Barão de Capanema, datada de 4 de março de 1858.

¹⁰ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de novembro de 1858.

¹¹ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de 25 de fevereiro de 1861.

Temos aqui o projeto inicial da primeira viagem que empreenderia, que duraria cerca de um mês, como visitador das escolas do Solimões (cf. DIAS, 1998, p. 79). É notória a sua vontade de conhecer o grande rio Amazonas. Dessa mesma carta, é importante destacar o trecho em que se refere a um escravo, que lhe havia sido emprestado pelo amigo Teófilo: “O Amigo Fileno não terá remédio senão ficar em Manaus, por causa da *igualdade e fraternidade* das repúblicas nossas irmãs”.¹² Em carta anterior, ainda de São Luís, Dias já havia se referido a ele, sem saber se poderia levá-lo de uma província para outra (menciona dificuldades e a necessidade de falar com o chefe de polícia). Diz ainda: “Far-me-á falta [Fileno]; porque o meu Sr. Joaquim foi-se, e enquanto lá me espera pelo Ceará, por ali se diverte a comer carne gorda”¹³ (ANAIS..., 1971, p. 284). Dá a entender que se trataria de outro escravo ou empregado que teria ficado na primeira província visitada pela Comissão e não pudera sair de lá com ele.

Em abril, escreve a Teófilo: “Ainda tenho demora por aqui; mas se passar de junho, quero ver se te mando o teu Fileno. É um excelente escravo, e a prova é que ainda não está de todo perdido. Mas estas republiquetas não querem escravos, de modo que o tenho sempre de deixar atrás de mim, como ultimamente quando fui ao Peru”¹⁴ (ANAIS..., 1971, p. 291). Reafirma o incômodo imposto pelos ideais republicanos dos países vizinhos e, ao designá-los pelo diminutivo “republiquetas”, sugere um julgamento negativo em relação a tal organização social, como se o modelo escravocrata do império brasileiro fosse melhor ou mais cômodo naquela situação. É estranho ler tais linhas saídas da mesma pena do autor de *Meditação*, com sua crítica tão contundente à escravidão (cf. MARQUES, 2010).

Contudo, o tratamento que Gonçalves Dias lhe confere nos relatos é sempre respeitoso, chamando-lhe pelo nome, por “amigo” e dando atenção ao seu estado de saúde, como deixou registrado nas páginas do diário da viagem ao Rio Negro: “Fileno caiu doente”, em 09 de setembro de 1861; no dia seguinte: “Canavarro caiu gravemente doente; o J. Fileno, mais dois ou três índios”; no dia 13 de setembro: “Os nossos doentes

¹² Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de 25 de fevereiro de 1861.

¹³ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de 19 de janeiro de 1861.

¹⁴ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de 25 de abril de 1861.

ficaram bons com um só dia de cama, exceto um caboclo de bexiga, e o José [Fileno]" (PEREIRA, 2016, p. 498-499).

Considerando-se a prática corrente naquela época de se referir aos escravos por alcunhas, números ou como medida de renda – o próprio Dias chega a fazê-lo quando diz “Meu mano quer e deve ir para Europa, e com mais de 20 bons escravos não tem rendimento para isso. Minha família paterna pode ajuntar 100 escravos e não fazem para viver!”¹⁵ (ANAIS..., 1971, p. 319) – a maneira que Dias encontrou de registrar o que ocorria pelo nome (composto) do escravo, equiparando-o ao colega de trabalho, pode ser um sinal de que o autor era empático com este homem e o percebia enquanto tal. Observemos que o mesmo não acontece com os índios e o caboclo – estes não têm seus nomes registrados.

É difícil perceber, aliás, na escrita gonçalvina, qual seria a diferença entre índios e caboclos. O que se evidencia é, como já referimos, uma preferência pelo primeiro termo no âmbito público/registo formal e pelo segundo no privado/registo coloquial. Parece haver ainda uma associação maior do segundo termo com os indígenas do presente do que com os do passado. Em junho de 1861, Gonçalves Dias escreve de Manaus a Antônio Henriques: “Chegaram aqui da Bolívia uns pedaços de homens como a Torre da Sé – bonitos, fortes, enfim caboclada de espavento. Logo te direi mais a seu respeito. São de umas 50 léguas acima da nossa Fortaleza do Príncipe Imperial – chamam-se ‘Bahules’ [Baures]”¹⁶ (ANAIS..., 1971, p. 295). Vemos, pois, que não era um termo aplicado exclusivamente aos índios brasileiros, mas também aos bolivianos – confirmando sua visão unificadora do “indígena americano”, como se costumava dizer. Poucos dias depois, o autor completa o seu relato: tratando das “comunicações” com a Bolívia pelo rio Madeira, escreve:

A que aqui se acha veio dirigida por um Boliviano Juan de tal Parada: veio a negócio trazendo por mercadorias – charutos, redes como as que chamamos de tunga, mas coloridas, – um tecido que aqui compraram para toalhas, chapéus de palha – mas de qualidade inferior, e algumas curiosidades. [...] Em toda a parte os índios se mostraram pacíficos, segundo dizem.

¹⁵ Carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, datada de 1861.

¹⁶ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 10 de junho de 1861.

Os índios bolivianos que desceram com Parada aí uns 12 ou mais, pertencem aos “Mahules” [Baures]. São homens alentados, corpulentos e trabalhadores, – a cor dos nossos, mas as feições muito mais regulares: homens que carecem de muito alimento, são também muito ativos e parecem tratáveis. – Falam somente a sua língua “a dos Mahules”. posto que um ou outro compreenda alguma coisa do espanhol.¹⁷ (ANAIS..., 1971, p. 297-298).

Destacamos, nesse trecho do relato, as comparações feitas entre os objetos para a compreensão ou para a valoração, além do comentário sobre os índios que o navegador teria encontrado pelo caminho – vemos que a maior preocupação era com a receptividade. A esse respeito, a escritora Ana Miranda comenta em sua apresentação a uma edição recente de *Brasil e Oceania* (DIAS, 2013, p. 11): “Era um tempo em que a proximidade com os índios ainda carregava lembranças de massacres e outras hostilidades entre colonos e indígenas”. É o que justifica a observação de que os Baures pareciam “tratáveis”.

Contudo, o nosso poeta etnógrafo não tardou a perceber que se tratava de uma diferença enriquecedora e que aqueles sujeitos poderiam ter muito a lhe ensinar. É o que depreendemos do restante desse relato, entremeado de descrições detalhadas:

A sua linguagem não tem semelhança nem com a dos nossos nem com o Quíchua ou Inca. Rica de sons e variada na acentuação, quase se carece um alfabeto para cada palavra, por que é preciso combinar letras a fim de representar sons [ilegível] que parecem intraduzíveis. Todavia é sonora e agradável [...] Tomei dois para Mestres, e no fim de meia dúzia de lições estou cada vez mais gago com eles, por ir conhecendo melhor a dificuldade de escrever as suas palavras. [...]

Nestes exercícios tive ocasião de ver como eles têm a inteligência fácil – e de mais como são bem criados. Repetindo eu duas, três e muitas vezes a palavra que me davam, acreditas que nenhum deles nem pestanejava! Pois de certo eu havia de dizer muita barbaridade, e eles nem se riham! São bem criados, ou não? Quando acertava, então eles me aprovavam com certa expansão, como quem dizia: Sim, Senhor: Vm^{cê} era bem capaz de vir um dia a falar língua de gente!¹⁸ (ANAIS..., 1971, p. 298).

¹⁷ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 25 de junho de 1861.

¹⁸ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 25 de junho de 1861.

Gonçalves Dias revela aqui grande disposição para compreender esse Outro que se lhe apresenta, para reconhecer a riqueza de sua língua, de sua inteligência, de seu modo de ser, enfim. Existe a valorização do comportamento respeitoso, de não rir ou se irritar com os erros de outra pessoa, bem como da perspectiva do índio Baure, segundo a qual a língua deles era “de gente”. Essa disposição parece indicar o desejo de fazer convergir o projeto literário e o trabalho de investigação empírica.

Outro exemplo de empatia com os indígenas se revela quanto à questão da sua remuneração, que revolta o missivista: “Sabes quanto ganha cada um por mês? Cousa de 4\$ r.s – e comida – isto é – farinha, de que não gostam muito, bananas, quando as há, e o mais de caça e pesca, que, já se vê, há de correr por conta deles”¹⁹ (ANAIS..., 1971, p. 298). A mesma crítica se repete nas suas anotações de viagem, quando registra:

Dia 24 – [...] 6,20’ – Chegamos à casa de um português velho, [nome ilegível pela abreviatura] no sítio do Abadá, para lhe pedirmos trabalhadores ou remeiros (6). Ele é o sargento, aqui chamado dos trabalhadores (senhores de faca e cutelo) que se aproveitam dos serviços dos índios a troco de darem alguns quando é preciso para serviço público. (PEREIRA, 2016, p. 468, grifos nossos).

Em nova carta a Antônio Henriques, acrescenta:

Acreditas tu que um índio no alto Rio Negro, remando como um cristão em galé de mouro, trabalha cinco dias para ganhar uma vara de pano americano?! E que destes cinco dias lhes pode resultar trabalho para mais 10 ou 15, como acontece, sem que recebam nem salário, nem canoa para o regresso, nem mesmo farinha para seu sustento, como também acontece?²⁰ (ANAIS..., 1971, p. 308).

Percebemos, pois, que Gonçalves Dias se revoltava com a situação humilhante em que se encontravam os índios, sendo explorados. Isso demonstra que a sua preocupação com eles não se dava somente no campo estético, mas também no histórico e material. No entanto, por mais que se esforce por tentar compreender cada um dos povos que vai encontrando durante a viagem e identificar neles o que caracterizaria o

¹⁹ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 25 de junho de 1861.

²⁰ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 10 de outubro de 1861.

brasileiro, a sua formação intelectual é tão marcante que não lhe permite ir além do paradigma da modernidade, da visão de que os índios e mestiços deveriam progredir, tornando-se cristãos e se integrando ao modo “civilizado” de viver. Nas palavras do sociólogo peruano Aníbal Quijano, grande estudioso dessa questão,

o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a idéia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização européia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. [...] Essa visão só adquire sentido como expressão do exacerbado etnocentrismo da [...] vigência nova das idéias mitificadas de humanidade e de progresso, inseparáveis produtos da Ilustração. (QUIJANO, 2005, p. 116).

O confronto entre dois relatos de uma mesma experiência vivida por Dias, um no diário e outro em carta, nos possibilita a reflexão sobre este ponto:

2 de Agosto (engano evidente, é setembro) – [...] Arrumamos as nossas redes contemplando um céu equatorial tão recamado de estrelas, considerando o tempo em que isso podia ser possível com as *comodidades da vida civilizada*. [...] Eu e Canavarro dormíamos [...]. Adiante, em roda, a *caboclada* em maquiras de tucum; conversavam na língua, faziam observações sobre a cachoeira, estavam de bom humor, e tinham razões para isso. Tinham passado o dia todo dentro d’água – um copinho de aguardente, um pouco de pirarucu assado os haviam [sic] feito esquecer todas as fadigas.

Não há gente como a nossa, considerava eu. Soldados bons como eles! Marujos excelentes – remeiros incansáveis, e sempre falando, sempre alegres. Dóceis, humildes, ainda assim dóceis e tratáveis. Farinha à discreção, e haverá gente para tudo! Peixe seco já é uma fortuna – carne, isso vem do céu. É o máximo que pedem. E esse máximo não é ainda a mínima parte de qualquer miserável que nos vem da Europa. [...] E *estes pobres* já tão pouco [palavra ilegível] tão dizimados, ainda os recrutam, como se não devessem *contemplar este Amazonas, para o qual não há colonos, e se diz não poder haver*.

O reverso da medalha – são os *bravios* – já não fazem mal aos *brancos*, mas ainda infundem respeito. [...] (PEREIRA, 2016, p. 485-487, grifos nossos).

Gostei muito do Rio Negro [...]. Terras magníficas para algodão, café, anil, - madeiras, o diabo. Hoje fabricam um pouco de farinha. *Gente excelente!* não há melhor que o *caboclo do Pará*, e dentre todos sobressaem os do *Uaupês*: gente para tudo, sempre alegre, sempre pronta para o trabalho, contente e satisfeita com qualquer coisa.

[...]

Eu trouxe uma meia dúzia desses marmanjos que não se fartam de me chamarem entre si “Cariúna écatú” o que vem a dizer *em língua de preto* “Branco bom mesmo” isto a troco de um pouco de fumo, distribuído com jeito, de condescendência a tempo, e que hoje iriam comigo para o fim do mundo! Ótima gente! por fim de contas apaixonou-me deles, ponho *cueio* (uma espécie de suspensório para de escrotos, que *abafa tudo*), e vou para o mato traduzir os meus indignos versos *em língua de caboclo*. O mais para logo. Adeus.²¹ (ANAIS..., 1971, p. 308, grifos nossos).

No geral, a leitura desses dois textos nos dá a sensação de que o seu autor vê os indivíduos que conhece na viagem como um potencial povo brasileiro ou uma potencial força de trabalho brasileira, mas que se diferencia dele mesmo e de seu destinatário pela distância imposta pela “civilização”. Mesmo que o escritor expresse uma vontade de usufruir da beleza do céu noturno ou da afetuosidade dos “caboclos”, percebemos que é de forma efêmera que o sente e de maneira retórica que o escreve.

O emprego de “nossa” para falar dessa “gente” aproxima o autor daqueles homens; no entanto, os termos que utiliza para se referir a eles, seja por hábito adquirido na linguagem corrente, seja pelo modo como percebia as coisas, identificam-nos como “soldados”, “marujos”, “remeiros” (sempre com trabalhos braçais), “pobres”, “caboclo” (distinguindo entre índios pacíficos e “bravios”) e a si mesmo com o lado dos “brancos”. Ainda que sua descrição passe uma imagem positiva desses índios e até os sobrevalorize em relação a “qualquer miserável que nos vem da Europa”, não há como evitar uma certa posição de superioridade do sujeito que observa e descreve a situação. É curioso que

²¹ Carta de Gonçalves Dias a Antônio Henriques Leal, datada de 10 de outubro de 1861.

em nenhum momento o autor se identifique explicitamente como mestiço ou faça qualquer referência à origem indígena de sua mãe. Mais curioso ainda é constatar que os índios o identificavam com os “brancos”, já que lhe chamavam, conforme relembra Dias, “branco bom mesmo”. Podemos interpretar esse aspecto pelo fato de G. Dias ter ascendência portuguesa, o que lhe dava certa vantagem social em relação aos mestiços de índios e negros. Como explica Lília Schwarcz (2010, p. 3), “no Brasil as teorias [deterministas] ajudaram a explicar a desigualdade como inferioridade, mas também apostaram em uma miscigenação positiva, contanto que cada vez mais branca”.

Tais classificações entre “brancos”, “caboclos”, “índios” e “preto” [esta última, um tanto ambígua na carta, sinônimo de “caboclo”] merecem ser discutidas devido à sua ligação com o sistema colonial e às consequências socioeconômicas que trouxeram. Aparentemente muito naturais e derivadas tão somente da cor da pele, eram e continuam sendo, em muitos âmbitos, carregadas de conotações pejorativas e de preconceitos – e o que é mais grave: dão a entender que existem diferenças biológicas importantes entre os seres da espécie humana a ponto de a categorizarmos em diversas subespécies, chamadas de “raças”. A esse respeito, Quijano nos explica que

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. [...] desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. A formação de relações sociais fundadas nessa idéia produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos como *espanhol* e *português*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. [...] Com o tempo, os colonizadores codificaram como cor os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial. (QUIJANO, 2005, p. 107, grifos do autor).

Segundo esta ótica, os aspectos que a Comissão de Exploração tentava comprovar através da observação e do registro tornam-se reflexos de uma categorização do humano decorrente do próprio sistema que originou a organização social do Império. A descrição perde força, de certa maneira, pela perspectiva adotada – a do Humano (branco, cristão, europeu [ou de origem europeia]) acima de outros humanos ou quase-humanos

(índios, negros e mulheres), ainda que em Gonçalves Dias esse olhar seja atenuado. Conforme elucida o professor argentino Walter Mignolo,

Quando os cristãos encontraram terras e pessoas que eles não conheciam e as batizaram de índios e de Índias – e posteriormente, quando o tráfico de escravos africanos começou (no século XVI) – era necessário situar o humano e a humanidade em relação a pessoas não explicadas pela Bíblia, e em relação aos massivos contingentes de escravos africanos deslocados para as Índias Ocidentais. *Se os habitantes das Índias Ocidentais tornaram-se Índios, os escravos africanos tornaram-se Negros e, portanto, menos humanos em relação ao protótipo do homem (Branco).* (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 158, tradução minha, grifos meus).²²

A sensibilidade apurada de Gonçalves Dias ao problema da colonização é perceptível quando o autor escreve “E estes pobres já tão pouco [palavra ilegível] tão dizimados, ainda os recrutam, como se não devessem contemplar este Amazonas, para o qual não há colonos, e se diz não poder haver” (PEREIRA, p. 487). Denuncia, pois, como em toda a sua obra, que os índios foram dizimados e reivindica a autonomia do Amazonas. Seu olhar situa-se numa fronteira tênue entre considerá-los como estrangeiros ou nacionais. Estrangeiros, por representarem a parcela menos conhecida da população, e nacionais por serem remanescentes das nações indígenas primeiras. Corroborando essa visão, o pesquisador Veloso Júnior afirma:

Enquanto os discursos românticos construíam imagens de apagamento dos índios vivos, estes relatos [do diário] apontam, numa outra perspectiva de interpretação dos documentos, o protagonismo destas populações. Em condições de dificuldade diante da brutal violência que lhes reservava a imposição do mundo colonial, mas longe do desaparecimento cantado em verso, prosa e ciência. (VELOSO JÚNIOR, 2013, p. 120).

²² “When Christians encountered lands and people they did not know and baptized the people Indians and the land Indies, and when later on in the sixteenth century the trade of enslaved Africans began, it was necessary to situate the human and humanity in relation to people whom the Bible did not account for, and in relation to the massive contingents of enslaved Africans displaced to Indias Occidentales. If the inhabitants of Indias Occidentales became *Indians*, enslaved Africans became *Black* and, therefore, lesser beings in relation to the prototype of the (*White*) human.”

Essa é a tônica que nos parece a predominante no discurso gonçalvino, apesar de todas as suas tensões e ambiguidades: fazer memória, o mais fielmente possível, do passado dos índios e do presente que ele registrava (e gostaria de modificar). Não seria justo exigir de um homem daquele tempo muito mais do que ele foi capaz de oferecer. O que se mostra importante é destacar como as estruturas do seu pensamento foram construídas e, de certa forma, se espalharam em nossa cultura de uma maneira geral. A sua valorização do “humano” naqueles sujeitos que conheceu conseguiu ir além dos critérios normalmente aceitos em sua época, aceitando a sua religião, a sua maneira de se comportar e, em especial, a sua mestiçagem, tão recriminada por autores como Arthur de Gobineau, Nina Rodrigues, entre outros (SCHWARCZ, 2010).

A retomada desses textos revela-se oportuna em um momento como o atual, em que novamente o Estado parece olhar para os índios da Amazônia (e do país todo) como estrangeiros e sub-humanos. A sua condição de hoje não é muito diferente daquela descrita há quase 160 anos. Certamente, Gonçalves Dias, se vivesse neste século, colocaria o seu empenho intelectual e artístico em favor dessas pessoas.

Por meio da leitura dos textos aqui selecionados, também é possível lançar uma nova luz sobre a crítica mais recorrente ao indianismo desse autor, tanto na poesia quanto na prosa ensaística: a idealização “romântica”. Afirma-se, por exemplo, que: “No indianismo de José de Alencar, Gonçalves Dias e Gonçalves Magalhães o indígena (totalmente idealizado) surge como um elemento suficiente para representar a nação” e que “[n]obres nas selvas, eles [os índios] corporificariam o paralelo simbólico a apoiar a nobreza que surgia na corte e organizava o estado” (SCHWARCZ, 2010, p. 7). Cremos que essa ideia, tão presente em nossa crítica literária de uma maneira geral, é uma generalização um tanto imprecisa, pois se de fato é verdade que muitos autores escreveram sobre os povos indígenas sem conhecê-los a fundo, somente com base no imaginário que se foi criando tanto no exterior quanto no Brasil a seu respeito, também não podemos ignorar o grande empenho de um autor como Gonçalves Dias para ser o mais rigoroso possível no que se referia à representação do indígena brasileiro. Ocorre que, como anteriormente referimos, a sua oportunidade de estar realmente imerso no modo de vida dos indígenas só ocorreu após a conclusão da sua obra poética indianista. Todo o seu conhecimento anterior, oriundo de experiências da infância – como bem descreve Ana Miranda (DIAS, 2013) – e de

leituras dos primeiros cronistas do Brasil, com todas as suas limitações, foi sempre aplicado com o máximo de cuidado para não incorrer em um engrandecimento distante da realidade concreta.

Podemos constatar tal cuidado não somente através da leitura de seus poemas, repletos de notas explicativas com referência às suas pesquisas bibliográficas, mas também pela análise crítica que faz à epopeia de Gonçalves de Magalhães, a *Confederação dos Tamoios*, em carta ao Imperador Dom Pedro II. Mesmo escapando ao recorte temporal aqui estabelecido, vale atentarmos para os seguintes trechos desta missiva de 1856 a fim de compreendermos a visão de Gonçalves Dias do projeto poético:

Em Portugal não parece ter produzido o menor efeito: independente de outras causas, duas há que bastariam e de sobra para esse resultado: a primeira é que *nem todos estão com o espírito tão livre de preconceitos que possam apreciar a grandeza selvagem da poesia Americana*; a outra e principal é que o Sr. Magalhães *põe na boca de seus heróis algumas expressões que os filhos do “Portugal vencedor, nunca vencido” não podem tolerar, e menos procedentes de um tapuia*. [...]

Achei a versificação frouxa, de quando em quando imagens pouco felizes, a linguagem por vezes menos grave, menos própria de tal gênero de composições, e o que entre esses não é para mim o menor defeito, *o tamoio não tem muito de real nem de ideal*.²³ (ANAIS..., 1971, p. 195-196, grifos nossos).

Verificamos, pois, pela leitura destas passagens, que Gonçalves Dias tinha consciência da parcela de licença poética que poderia ser empregue na elaboração poética do personagem indígena, mas que se tratava apenas de algo a ser equilibrado em função dos dados disponíveis acerca da vida dos povos concretos. Dias elenca, nessa mesma carta, uma série de exemplos dos aspectos por ele apontados, citando Hans Staden e o seu próprio conhecimento dos costumes indígenas para apontar uma série de incongruências do indígena de Magalhães, e assim resume sua crítica:

Uma índia alimenta dois filhos, e isto não causa novidades aos selvagens, outro conta os anos pelos cachos dos coqueiros, e não pela frutificação do caju, e como isto muita cousa, de muito pouca

²³ Carta de Gonçalves Dias a Dom Pedro II, datada de 13 de setembro de 1856.

importância, sem dúvida, *mas necessária para se fazer a quem quer que seja, sentir, pensar, viver e falar nas condições da sua existência própria.* (ANAIS..., 1971, p. 197, grifos nossos).

O intuito de representar o indígena sob o seu próprio ponto de vista, tanto quanto fosse possível diante dos meios disponíveis, se mostra, pois, claramente no discurso de Dias. A precisão das imagens poéticas elaboradas, com base nos registros da época, se lhe mostrava imprescindível para dar a ver o verdadeiro espírito nacional, conforme o concebia. Desta feita, não podemos dizer com justiça que fosse um índio *totalmente* idealizado, pois um imenso trabalho de pesquisa e criação poética foi feito para que se gerasse tal “símbolo nacional” nem tão distante assim do que era no seu cotidiano.

Outra crítica que se pode questionar de alguma forma a partir das leituras aqui empreendidas é a de que Gonçalves Dias, como os demais integrantes do grupo do IHGB, “elegeu os bons nativos – quase rousseauaneanos – como modelos nacionais e basicamente esqueceu da população negra” (SCHWARCZ, 2010, p. 7). As referências a escravos e “pretos” nas cartas e no diário de viagem ao Rio Negro nos permitem entrever que a identidade negra, como a entendemos hoje, não era ainda uma realidade nos tempos de Gonçalves Dias. Notamos que este autor convivia com a situação da escravatura ora com acomodação, ora com incômodo – como deixa mais claro no fragmento em prosa *Meditação*, publicado (faltando trechos censurados) no jornal *O Guanabara*, conforme profundamente analisou o professor Wilton Marques (2010) – mas que não é capaz de elaborar ainda uma visão dos africanos e afrodescendentes como nacionais. Parecevê-los ainda como estrangeiros, uma vez que continuam a aportar ao Brasil todos os dias. Seria talvez muito improvável para um intelectual de base romântica, que, como tal, procurava a nacionalidade nos elementos autóctones de um país, que pudesse enxergar na população negra algo além de injustiçados e explorados. Limitado, também, pela censura imperial e pela própria circunstância de ser funcionário público e amigo próximo do Imperador, Dias não teria meios para incluir a população negra no seu projeto de nacionalidade, embora tenha a ela se referido em alguns poemas quanto ao sentimento do exílio e tenha procurado, ao menos, nunca lhe causar dano algum na realidade prática do dia a dia.

A análise dessas ambiguidades nas origens discursivas do nosso imaginário coletivo nacional, isto é, dos elementos simbólicos que dão

forma à ideia que fazemos de nós mesmos, ajuda-nos a perceber que esse imaginário não surge do nada, nem somente da capacidade criadora e acadêmica de nossos primeiros escritores, mas também de toda uma “retórica da modernidade” (MIGNOLO, 2008, p. 293), que nos coloca sempre como exóticos e atrasados em uma linha do tempo de progresso criada somente do ponto de vista europeu. Um novo olhar sobre a nossa história, que inclui a nossa literatura, nos permite ir além dessa construção discursiva e enxergar as nossas realidades e características sob a nossa perspectiva (ainda que com as marcas da “colonialidade”, processo que não acaba no momento da independência), fora de um pensamento estruturado somente em binarismos e classificações estagnadas. Uma leitura renovada da nossa literatura nos leva a um novo modo de compreender a nós mesmos, como brasileiros e como seres de uma mesma espécie humana.

Referências

- ANAIS da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971. v. 84 (1964). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_084_1964.pdf. Acesso em: fev.2019.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CABOCLO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/caboclo/>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- CRANIOLOGIA. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/craniologia/>. Acesso em: 29 jan. 2019.
- DIAS, A. G. *Brasil e Oceania*. Organização de Raymundo Netto; apresentação de Ana Miranda. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- DIAS, A. G. *Gonçalves Dias na Amazônia*: relatórios e diário da viagem ao rio Negro. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.
- DIAS, A. G.; LEAL, A. H. (org.). *Obras Póstumas*. São Luís: Bellarmino de Matos, 1868.

DIAS; A. G; BUENO, Alexei (org.). *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

LIMA, R. R. *Dialéticas de exílio e nacionalismo em Gonçalves Dias*. 91 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/79482>. Acesso em: 9 set. 2019.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias*: o poeta na contramão. São Paulo: EdUFSCar, 2010.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Caderno de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, W. D.; WALSH, C. E. *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. London: Duke University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822371779>.

MOTA, L. T. A Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e as populações indígenas no Brasil do II Reinado (1839-1889). *Diálogos*, Maringá, v. 10, n. 1, p. 117-142, 2006.

PEREIRA, L. M. *A vida de Gonçalves Dias*. Brasília: Senado Federal, 2016.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SCHWARCZ, L. Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em *Novo Mundo* nos trópicos. Porto Alegre: IFCH - UFRGS, 2010. Disponível em: <https://docgo.net/schwarcz-adaptacao-mesticagem-trropicos-pdf>. Acesso em: 04 fev. 2019.

VELOSO JÚNIOR, C. R. Os “curiosos da natureza”: Freire-Allemão e as práticas etnográficas no Brasil do século XIX. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: www.historia.uff.br/stricto/td/1697.pdf. Acesso em: 04 fev. 2019.

Recebido em: 30 de abril de 2019.

Aprovado em: 9 de setembro de 2019.

Intelectualidade e escritas de si: traços (auto)biográficos na obra de O. G. Rego de Carvalho¹

Intellectuality and Self Writing: (Auto)Biographical Traits in the Literary Work of O. G. Rego de Carvalho

Pedro Pio Fontineles Filho

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Teresina, Piauí / Brasil

ppio26@hotmail.com

Resumo: O objetivo principal deste estudo é compreender os traços (auto)biográficos na obra do literato O. G. Rego de Carvalho (1930-2013). Metodologicamente, o estudo fez a leitura analítico-interpretativa do universo documental, que foi composto pelo livro *Como e por que me fiz escritor* (1994), de livros em forma de antologias e fortuna crítica sobre a obra do literato. Como arcabouço teórico-metodológico, foram utilizadas as proposições de Bourdieu (2010, 2006), Chartier (2002), Certeau (2011) e Lejeune (2008), para pensar o “campo literário”, a biografia e a autobiografia. O estudo considerou, em linhas gerais, que a obra do literato é fulcral para pensar os elementos dinâmicos da escrita (auto)biográfica.

Palavras-chave: literatura; (auto)biografia; escrita; leitura; O. G. Rego de Carvalho.

¹ Orlando Geraldo Rego de Carvalho nasceu em 25 de janeiro de 1930, na cidade de Oeiras, antiga capital do Piauí. Mudou-se para a atual capital, Teresina, em 1942, onde concluiu seus estudos. Foi membro da Academia Piauiense de Letras – APL, ocupando a cadeira de nº. 06. Foi funcionário do Banco do Brasil, instituição pela qual se aposentou. Publicou os livros *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), *Amor e Morte* (1956), *Amarga Solidão* (1956), *Rio Subterrâneo* (1967), *Somos Todos Inocentes* (1971), *Ficção Reunida* (1981) e *Como e por que me fiz escritor* (1989). Faleceu em 9 de novembro de 2013, na cidade de Teresina.

Abstract: The main goal of this study is to comprehend the (auto)biographical traits in literary work of O. G. Rego de Carvalho (1930-2013). Methodologically, the study did the analytical and interpretative reading of the documental universe, which was composed by the book *Como e por que me fiz escritor* (1994), anthology books and critical fortune about the literary work of the writer. As theoretical and methodological framework, the propositions by Bourdieu (2010, 2006), Chartier (2002), Certeau (2011) and Lejeune (2008) were used to think about “literary field”, biography and autobiography. The study considered, in general, that work of the literate is the key to think the dynamic elements of the (auto)biographical writing.

Keywords: literature; (auto)biography; writing; reading; O. G. Rego de Carvalho.

1 Introdução

[...] não podemos compreender uma trajetória [...] sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis [...] (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Os textos, em larga medida, não são uma criação com uma essência inédita ou inata. Todo texto mantém interlocução com alguma outra forma narrativa, seja ela textual, imagética, pictórica. Como destacou Michel Foucault (2008, p. 26), nenhum texto é uma unidade absoluta e hermética, pois “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” (FOUCAULT, 2008, p. 27). Essa percepção indica que o livro, como elemento constitutivo da “obra” de um autor, está caracterizado por ser o “nó em uma rede”.

Os traços biográficos, conforme as proposições de Pierre Bourdieu, por meio de sua sociologia objetivista, devem ser entendidos como “colocações e deslocamentos no espaço social”. Nesse sentido, as diferentes formas de dizer e escrever produzem sentidos e significações que (re)criam as trajetórias de uma pessoa, assim como do escritor, em

suas múltiplas relações com os espaços nos quais se insere e com os quais dialoga e conflitua. Tal espaço social é o que constitui os pontos dos nós na rede e os textos são indícios dessa conexão. Conforme Gilberto Velho (VELHO, 1999, p. 46), os projetos individuais, assim, como os textos *a priori* são concebidos, terão o aspecto de sua interatividade ressaltado, pois mantêm relação com outros projetos, imersos em um campo de possibilidades.

A partir disso, o presente texto tem, como mote de análise, as relações biográficas e autobiográficas na escrita do literato O. G. Rego de Carvalho. Sua escrita, inicialmente vista e concebida como unicamente subjetivista, possui elementos que levam os críticos e estudiosos a se dividirem sobre os aspectos ficcionais e biográficos daquilo que escreveu. O próprio literato se posicionou sobre tais elementos, deixando margem para interpretações múltiplas acerca da questão.

Dessa forma, o presente texto está organizado em dois tópicos interdependentes: o primeiro aborda os aspectos da individualidade, do sujeito e de suas relações com a constituição do escritor-autor. No segundo, são discutidas as noções de biografia e (auto)biografia na constituição da escrita do literato.

2 Entre o Ser e o Escrever: outras dimensões da escrita

As obras literárias, como destaca Abel Barros Baptista, estão circunscritas em uma rede de intencionalidades em meio a códigos compartilhados na “inter-relação entre as partes e entre cada parte e o todo, projetando a obra contra a resposta prevista de um leitor hipotético” (BAPTISTA, 2003, p. 189). Nesse sentido, aspectos (auto)biográficos de O. G. Rego de Carvalho são pertinentes para o vislumbre de sua escrita nos pontos de intersecção de tal “rede”. Muitos elementos podem ser relevantes na compreensão do que venha a ser a obra de um indivíduo, toando sua vida como ponto de interlocução com o meio e com seu círculo de relações. Dessa maneira, “pode parecer especialmente difícil acreditar-se nisto, quando o interesse é apenas por sua obra, e não pelo ser humano que a criou (ELIAS, 1995, p. 10). Por esse viés, pensar a história e a intelectualidade, a partir da escrita do literato nascido na antiga capital piauiense, é atentar para o aspecto de que a “relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura” (CHARTIER, 2002,

p. 56). Situação tal que não se dá pelas harmonias, mas, principalmente, pelas tensões e (des)encontros de ideias e conceitos que são vinculados no seio de um campo intelectual.

Mais que a simplista postura de negar a existência do autor, Foucault amplia essa noção, asseverando quatro características básicas do que ele denominou de função autor. Sendo a quarta característica a que determina a função autor como a possibilidade de distinção entre os vários “eus” que cada indivíduo pode assumir na obra. Traçar um percurso pela vida e pelas narrativas do escritor é tentar localizar de que forma esses “eus” vão se constituindo anteriormente e ao longo de sua obra.

Assim, pensou-se como a escrita de si constrói a imagem do autor, imagem que pretende, mas nunca consegue convencer os leitores, visto que a imagem criada pela leitura possui traços independentes das intencionalidades de quem a compôs. Partindo da premissa de que para compreender a obra de um autor se faz necessário adentrar em certos aspectos de sua vida, algumas incursões foram feitas na vida do literato piauiense, o que não foi realizado com um trabalho que cria ou reforça a dicotomia entre autor e obra, visto que estes elementos se complementam. A proposta foi a de enveredar por suas relações com os espaços de intelectualidade e as maneiras e estilos de escrever sobre a cidade, os espaços, as relações humanas, os sentimentos, em suma, sobre a vida. Isso remete às reflexões que sinalizam que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2002, p. 39). Buscar relações entre autor e obra é pensar nas implicações que intentam superar os extremismos de pensar a escrita por critérios unicamente internos ou externos ao texto.

Para falar de sua trajetória como escritor, o literato recorre a vários momentos de sua vida, apontando algumas circunstâncias de suas experiências como escritor. Pensar a trajetória do escritor, conforme assevera Bourdieu (2010, p. 96), é levar em consideração as infinitas relações envolvidas em tal percurso, atentando para o conjunto de agentes que constituem determinado campo intelectual. E, em tal travessia literária, há os elementos de sua constituição como autor nas relações entre a escrita, a publicação, a circulação, o consumo e, sobretudo, as leituras de seus livros.

No momento da primeira edição de *Como e por que me fiz escritor*, no ano de 1989, o literato já gozava, em certa medida, de reconhecimento, pois já era um escritor lido. No final da década de 1980

e início da de 1990, os seus três livros já estavam com mais de quatro edições, demonstrando que seu consumo era significativo. É desse lugar, de escritor já conhecido, que fala o literato. Vale lembrar que o livro *Como e por que me fiz escritor* foi a publicação impressa de sua palestra proferida no II Seminário de Autores Piauienses, ocorrido na Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo, no ano de 1988, publicado no ano seguinte. A palestra assumiu o sentido de não só falar das motivações para se tornar escritor, mas “corrigir” ou “rebater” as leituras feitas sobre sua obra, com as quais ele não concordava em sua maioria.

Seguindo tal lastro, é que se destaca que as aventuras de O. G. Rego de Carvalho, no universo das letras e da literatura, conforme ele mesmo destaca, tiveram início ainda na infância. Momento que, segundo ele próprio, já expressaria um dos seus traços mais característicos como escritor: o tom dramático. Além disso, temas como a morte e solidão já davam seus lampejos de que seriam recorrentes na sua escrita. Isso fica claro na seguinte fala:

Eu me lembro de que o primeiro trabalho que eu publiquei foi até um artigo de fundo sobre o descobrimento da América e terminava de uma forma que já antevia o escritor dramático que eu haveria de ser. Eu dizia assim, no fim, que Colombo, apesar de ter levado o ouro da América para o reino da Espanha, tinha morrido pobre e abandonado por todos. Essa tônica, Colombo pobre e abandonado por todos, que não deixa de ser uma forma de romantismo, já eu tinha aos 10 anos de idade, sem consciência de que ia ser escritor (CARVALHO, 1994, p. 28).

O que está em jogo, nessa ênfase feita por ele, é o esforço de demonstrar que suas marcas literárias teriam uma espécie de essência. Sua “genialidade” é ressaltada de maneira a não parecer sua autoexaltação, pois sua carreira de escritor, segundo ele, teria sido algo que aconteceu ao acaso, por acidente. Não se pode deixar de destacar que se trata de um discurso de alguém que pretende se legitimar, ou seja, é uma escrita de si.

Sua escrita não está dissociada de suas relações familiares, sobretudo no que diz respeito à maneira como escreve, ou melhor, no uso de termos e expressões que remetem ao Português colonial. Exemplo disso é o uso constante das palavras “cousas”, “loura”, “rapariga” e “quinta”. Além disso, suas relações familiares estão impressas na construção dos personagens, que, direta ou indiretamente, apontam para

os casos de problemas de saúde da família, bem como para o fato de sua mãe ter sido musicista. Segundo o literato, isso foi importante para suas escolhas na vida literária e até mesmo na musicalidade presente em seus escritos.

Sua erudição e seu apego às tradições de uma escrita culta têm suas bases na sua história familiar. Seu estilo pautado em uma escrita normativa rendeu-lhe inúmeras críticas, rotulando-o de “refém da gramática”. Para ele, o apego a uma escrita “gramatical” seria resultado das trajetórias familiares, de seus contatos com leituras que, desde a infância, lhes eram comuns. Ele diz, em entrevista de 1982, o seguinte:

Ainda sobre esse aspecto da linguagem, vou fazer outra confissão: eu nasci numa família que tem uma certa ambição de nobreza, de grandeza: tenho ancestral que foi barão do Império, tenho ancestrais ligados à colonização do Piauí, gente educada em Portugal: é Ribeiro Gonçalves, é Barbosa de Carvalho; é Coelho Rodrigues... De forma que a gente se deixa influenciar também por esse tipo de coisas (CARVALHO, 1982, p. 20).

A linguagem não se trataria somente de um recurso estilístico ou estético em sua narrativa. A linguagem seria condição de expressão de sua vida. Fazendo referências à “ambição de nobreza” de sua família, o escritor piauiense tenta localizar, social e historicamente, sua escrita. A história é retomada pelo autor como uma forma de ter no presente as raízes de um passado glorioso. Uma glória que remete a grandes periodizações da história nacional. São indicações de um passado mais longínquo e que, para alguns críticos, não explicariam em nada sua aproximação com a erudição e com leituras diversas. Por essa razão é que ele prossegue:

Meu pai, por exemplo, era apenas comerciante, mas lia em francês e vivia a corresponder-se com um ilustre professor que morava em Simplício Mendes, Da Costa Andrade, que era amigo de Jorge Amado. Os dois trocavam livros, discutiam obras, comentavam as novidades. De tudo isso, ficou também alguma influência (CARVALHO, 2007b, p. 325).

Algo de interessante nessa observação sobre a capacidade intelectual de seu pai não é apenas chamar atenção para o seu contato com o “ilustre professor”, que, para ter sua importância legitimada, é mencionado como amigo de Jorge Amado. Seria uma tentativa de

legitimidade por derivação e não por merecimento. O escritor busca indícios de sua genialidade por meio da genealogia. Ainda sobre essa dimensão da genialidade, O. G. Rego de Carvalho se posiciona na tentativa de distinguir um gênio de um louco. Para ele,

Loucura é mesmo alienação mental. Mas isso não impede que conviva com a genialidade, que é também uma forma de exacerbação da personalidade. Segundo Aristóteles, não existe nenhuma grande obra sem uma ponta de loucura. E eu, de mim, antes de conhecer o filósofo, já contestava a razão na literatura, pois, se serve de esteio aos pensadores, é a morte do artista (CARVALHO, 2007a, p. 316).

Mesmo fazendo referência a Aristóteles, ele faz questão de enfatizar seus posicionamentos, para não endossar nenhuma possibilidade de filiação teórica ou narrativa. A pergunta que foi feita por Pompílio Santos², e respondida acima pelo escritor de *Ulisses entre o Amor e a Morte*, está ligada às especulações feitas pela crítica da época, que dizia que a loucura não era apenas tema desenvolvido nas obras do escritor, mas era a manifestação da própria condição de esquizofrenia de O. G. Rego de Carvalho. A crítica reforçava essa especulação com o intento, mesmo que velado, de desabonar as qualidades de sua escrita, especialmente a genialidade que a ele começou a ser atribuída. Para ele, qualquer tipo de alienação não impediria o despertar da genialidade. Esse misto de genialidade e loucura o acompanhou durante sua atuação em algumas instituições.

Nesse sentido, nos rastros de sua tentativa de fugir de qualquer tipo de filiação ou vinculação, destaca-se outra dimensão da vida do autor piauiense, que se refere a sua relação com o Banco do Brasil, órgão no qual trabalhou e pelo qual se aposentou. Muitos literatos, ao longo da história da literatura brasileira, quase sempre se utilizaram de recursos e espaços cedidos por instituições várias para a produção ou divulgação de suas obras. O. G. Rego de Carvalho comenta essa passagem de sua vida como algo que não pode ser confundida com sua constituição como

² Jornalista e Presidente da Associação Brasileira de Escritores – Secção do Piauí. A ABE-PI funcionou de 1947 a 1950. O. G. Rego de Carvalho foi membro dessa associação, mas logo foi desligado dela por não concordar com as formas de ingresso de membros.

autor. Para ele, não haveria espaço para as duas dimensões, para duas “vidas”. Não era possível misturar duas realidades, que, segundo ele, eram de matrizes diferentes, de mundos diferentes. Para ele, o mundo prático e pragmático das finanças não tinha nada a ver com o mundo da criação e da inventividade da literatura. Além disso, o literato não queria que pensassem que sua obra era publicada somente por suas boas relações dentro do trabalho no banco. Ele pretendia a imagem de um escritor publicado e consumido pelo reconhecimento da qualidade de sua obra.

3 Para além do “eu”: a escrita entre a biografia e autobiografia

O. G. Rego de Carvalho pretendia ter sua obra reconhecida de forma “independente”. Sua escrita deveria ser valorizada pelo seu teor, pelo seu alcance, pelas sensibilidades que intentava despertar. Não queria ter sua escrita balizada pelo peso de uma instituição, ainda mais de cunho financeiro e de tão grande reconhecimento como o Banco do Brasil. Isso não significa que o escritor piauiense não tenha o seu respeito e seu agradecimento ao banco, pelo contrário, ele é profundamente grato. Por outro lado, sua escrita está ligada à sua vida, às suas relações com o mundo e com os espaços de produção intelectual, como ele faz questão de ressaltar:

Eu escrevi “Ulisses entre o Amor e a Morte” dos 19 aos 23 anos de idade. E todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico, não há por onde fugir. Por isso, há muito da minha vida pessoal nessa obra. O pai do personagem morre no começo do livro. A família se muda para Teresina, como aconteceu na minha vida (CARVALHO, 1994, p. 38).

O caráter autobiográfico não desabona o texto do escritor, assim como, provavelmente, não o torna melhor que outros textos. Deve ser visto como mais um traço que constitui a escrita do autor. Entretanto, O. G. Rego de Carvalho faz questão em enfatizar que “todo primeiro romance do escritor é um romance autobiográfico” para rebater as críticas que seu texto sofreu inicialmente. Críticas que partiram dos especialistas piauienses, que esperavam, de certa maneira, um texto com traços mais regionalistas. Em grande medida, o livro contrariava tal expectativa, pois era de teor autobiográfico, alicerçado nas dimensões psicológicas. Tem-se, nesse momento, o começo dos impasses entre o autor e os espaços

de intelectualidade, visto que a crítica local esperava que um escritor piauiense escrevesse sobre temáticas como a fome, a seca, a pobreza. O. G. Rego de Carvalho escrevia com traços autobiográficos, dando ênfase à loucura, à solidão, ao amor, à morte. É nesse sentido que o literato pretendia se opor aos limites regionalistas imaginados por seus pares.

Como problematizar a autobiografia como uma escrita de si? De que maneira elementos mnemônicos compõem possibilidades de compreensão das experiências de uma pessoa? Uma das saídas, que não é a mais simples ou definitiva, é tomar a autobiografia como sinalização de práticas discursivas que se instauram em meio a configurações e aspectos sócio-históricos. As autobiografias, como memórias e como discursos, apresentam, em meio aos silenciamentos, indícios para as leituras de temporalidades e espacialidades. Há que se atentar que no universo das narrativas autobiográficas se entrecruzam “realidades”.

Tomando-se a autobiografia como estilo ou marca da narrativa de O. G. Rego de Carvalho, sobretudo em seu livro *Como e por que me fiz escritor* (1994), é pertinente lembrar as discussões levantadas por Philippe Lejeune (2008, p. 38), quando destaca a complexidade que envolve os textos autobiográficos e as biografias, de maneira geral, especialmente no que se refere às conceituações e aplicabilidades desse gênero narrativo. Ele lembra que, *a priori*, a autobiografia pressupõe um total compromisso e expressão da verdade e da realidade. Contudo, tal compromisso não pode ser encarado como o alcance inquestionável da verdade em si. Mesmo a autobiografia indicando o atestado que o autor apresenta para as informações e comentários sobre si mesmo, há várias dimensões de discurso, memória, temporalidade, realidade e verdade que devem ser analisadas pelos pesquisadores no intuito de não tomar o texto autobiográfico como o fato real, como o vivido em sua apresentação verídica e imaculada.

Para Lejeune (2008, p. 48), o pacto autobiográfico se caracteriza pela identificação entre o autor, o narrador e o personagem principal, o que, no caso de O. G. Rego de Carvalho, pode ser visto em seus livros, ora com mais, ora com menos intensidade, sobretudo tomando *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), que é, para muitos críticos, e em certos momentos para o próprio autor, o seu livro mais “autobiográfico”. Contudo, O. G. Rego de Carvalho, em geral, não aceita os comentários que dizem que seus livros são somente autobiográficos. Vale enfatizar que, lembrando alguns elementos, que segundo Lejeune (2008, p. 65), constituem o pacto

autobiográfico, nem todos estão presentes nos romances de O. G. Rego de Carvalho, especialmente no tocante ao item que fala da identificação entre autor e narrador, sendo que o narrador é protagonista, ou seja, conta a história e participa dela. Por esse aspecto, é mais pertinente dizer que o texto autobiográfico *Como e por que me fiz escritor* (1994), muito embora não se trate de um romance propriamente dito, apresenta um conjunto de narrativas memorialísticas, bem como orientações de como “ler e interpretar” sua obra. O pacto autobiográfico em O. G. Rego de Carvalho dar-se-á na fricção dos elementos presentes nos seus romances e no seu livro de memória, *Como e por que me fiz escritor*. Nos romances estão presentes as experiências dos personagens, que são identificados com o autor na medida em que as memórias e a vida dele são apresentadas por ele mesmo ao se explicar como se tornou escritor.

Nesse sentido, o pacto autobiográfico surge não diretamente em seus romances, mas no momento da aproximação deles com seus outros textos, assim como em suas falas e entrevistas. A partir de tal contato entre romances e memórias surgem alguns aspectos da autobiografia em O. G. Rego de Carvalho, visto que esse gênero se trata de uma narrativa introspectiva, na qual a pessoa que realiza a escrita está implementando uma reflexão sobre suas experiências, desde as mais íntimas até as mais públicas. Isso não quer dizer que a “obra completa”, ou cada livro específico, seja autobiográfico, mas ela constitui indícios que ajudam a compreender traços da autobiografia. As experiências do autor são atravessadas pela sua intimidade como adolescente, algo presente em seus três principais romances, especialmente em *Ulisses ente o Amor e a Morte* (1953), e sua vida como escritor e suas relações com o universo da intelectualidade piauiense e nacional.

O que se pretende dizer aqui é que o pacto autobiográfico não está facilmente disposto na obra de ficção do escritor, pois, como adverte Lejeune, não é fácil conceituar a autobiografia, nem é fácil, também, propor uma fórmula ou esquema hermético para sua análise. A autobiografia se dá nos enlaces do texto, do autor, do leitor e das temporalidades que engendram tal relação. É preciso descobrir os limites em se transitar nas páginas da vida de seus romances e na ficção de suas memórias, pois nos romances podem existir – não necessariamente – inúmeros traços da memória e de sua vida, bem como nas memórias há traços de ficção, ou melhor, de seleção, pois a memória é seletiva.

Tanto em seus romances, como no livro de memórias, aparecem características do texto autobiográfico. Isso pode ser visto no enredo do romance autobiográfico que não se baseia no “curso típico e normal de uma vida, mas em momentos típicos e fundamentais de qualquer vida humana: o nascimento, a infância, os anos de estudo, o casamento, a organização de um destino humano, os trabalhos e as obras, a morte, etc” (BAKHTIN, 1997, p. 231-232). A dimensão autobiográfica, desse modo, não pode ser pensada fora das suas referências a certas características do ser humano. Características como a infância, anos de estudo e a morte estão presentes em *Ulisses entre o Amor e Morte* (1953) e em *Rio Subterrâneo* (1967), mas que são tomadas como sendo de matriz autobiográfica a partir das memórias e comentários feitos em *Como e por que me fiz escritor* (1994), que, por sua vez, traz as características dos trabalhos e das obras de um romance autobiográfico. Com isso, as argumentações de Lejeune (2008, p. 71) sobre a complexidade de definições e caracterizações da autobiografia se acentuam, pois tal gênero se manifesta nas redes narrativas e nas tramas da textualidade.

A escrita de O. G. Rego de Carvalho em seus romances flerta com a autobiografia sem a ela se entregar passivamente. As projeções de si e de sua imaginação, como ele mesmo diz em algumas de suas entrevistas e em seu livro de memórias, alimentam as possibilidades de interpretação, sem, contudo, perder de vista as suas intenções de “controle” ou autorização das leituras que são feitas sobre seus livros. Por esse diapasão, buscar a lógica da autobiografia como obra de arte do campo intelectual e literário “é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela também é sintoma” (BOURDIEU, 2010, p. 13-14). Tal intencionalidade não se refere unicamente aos desejos do artista, do literato, pois há os elementos presentes e atuantes do campo artístico, que, mesmo sendo criticado ou negado, ainda assim é um dos pontos de partida e de compreensão da obra produzida. Contudo, é mister ponderar que, mesmo mediante os ditames sociais e da realidade, tal “realidade com a qual compararmos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada” (BOURDIEU, 2010, p. 50). A realidade, como referente para a ficção, é experimentada e (re)construída, inclusive, pela própria ficção, em um sentido de referência e de criação, tendo, nessa relação, os jogos e as “regras da arte”. É nessa fricção entre real e realidade, referente

e representação, escrita, leitura e interpretação, produção, circulação e consumo que se inscrevem as dinâmicas do campo intelectual e artístico.

Por tal razão, ao escrever sua autobiografia, mesmo que diluída em seus livros, O. G. Rego de Carvalho intenta recriar a si mesmo, conduzindo, inclusive, as imagens, ideias e pensamentos que são feitos sobre ele e sobre sua escrita. Nessa dimensão de realidade e de ficção imbricadas, a dimensão autobiográfica da escrita de O. G. Rego de Carvalho se instaura. Significa dizer que a autobiografia se insere, também, nos atravessamentos de identidades e temporalidades, pois seria o ato do pensamento, em sua fase de colocar em julgamento as ações e experiências, como uma tentativa de retomada do tempo e preenchimento das lacunas deixadas. A autobiografia busca, também, certa lógica para o “caos” das vivências de uma pessoa, norteando, dessa forma, os olhares e leituras que são feitas sobre o autor e sua obra. Limites de interpretação, ou interpretação direcionada, podem ser objetivos de autobiografias, pois organizam a vida de alguém em uma sequência narrativa.

Por tal prisma, a escrita de O. G. Rego de Carvalho está composta, como qualquer discurso e texto, de realidades concorrentes entre si. Realidades próximas às experiências vividas do escritor e realidades que se referem aos seus desejos. Isso é ainda mais tônico no que tange aos textos literários, especialmente os do literato em análise, que falam de seus livros como carregados de linhas autobiográficas, mas que não o são somente isso.

“Muita gente lê os meus livros e pensa que tudo é autobiografia” (CARVALHO, 1994, p. 43). Questionando essa postura em relação aos seus romances, ele assim diz: “Mas eu não escrevi minha autobiografia. Eu fiz foi um romance, dando ao que escrevo uma sensação de realismo tal que o leitor tenha a impressão de estar lendo algo real, embora haja um simbolismo” (CARVALHO, 1994, p. 44). Ele tece uma defesa da literatura por ele feita, buscando enfatizar suas diferenças de um relato. Essa sua defesa, em princípio, contrariaria o seu próprio discurso, pois, ao se referir a *Ulisses entre o Amor e a Morte* (1953), admite que se trata de um texto de um romance autobiográfico. Isso levou os leitores, especialmente os críticos, a enquadrarem todos os seus romances como sendo autobiográficos.

Mas como a autobiografia é valorizada ou não em determinada circunstância? No instante da publicação da primeira edição de *Como e por que me fiz escritor*, em 1989, a autobiografia, pelo menos a do literato, parecia ser importante para os críticos e intelectuais. Para O. G. Rego de Carvalho,

O que falta na maioria dos autores do Piauí é esta sinceridade. É esta coragem de expor as dores, os pensamentos, aquilo que está lá dentro, no abismo da nossa mente, e os nossos fantasmas. Todos nós temos fantasmas e precisamos exorcizá-los de vez em quando, expondo-os na obra de arte (CARVALHO, 1994, p. 45).

Mais uma vez o romance do escritor se aproxima de seu teor autobiográfico. Então por que ele não diz que sua obra é autobiográfica? Admitir que seus livros são autobiográficos seria admitir sua pouca habilidade criativa, pois, no imaginário do campo artístico, o bom artista (escritor) seria aquele que busca fora de sua “realidade” os motivos de sua narrativa. Não se pode atribuir à autobiografia toda e qualquer manifestação da psique humana. Expressar ideias, pensamentos, angústias é comum aos homens e isso significaria, então, que cada ser humano produz sua autobiografia. O ato de falar, de vestir, de andar, de gesticular são externalizações de pensamentos, o que seria também uma autobiografia. São necessários mais elementos para que ela seja vista como uma categoria de (re)construção ou arquivamento de si.

O literato percebe a vinculação de um escritor a uma escola literária ou a uma geração como um mecanismo que trata o tempo de forma linear. Seus livros, como ele afirma, são realizações que se opõem ao tempo linear. Essa postura “combativa” em relação ao tempo se assemelha ao combate travado por Henry Miller. De acordo com Daniel Rossi e Edgar Cézar Nolasco, “o empreendimento milleriano é um grande combate travado contra todas as transcendências: e a maior delas, a que nos coloca em uma ordem e possibilidade a experiência: o Tempo” (ROSSI; NOLASCO, 2010, p. 09). No entanto, o combate se dá contra o tempo linear e cronológico, sendo, então, o objetivo de Miller o “tempo livre, liso: espaço nômade de mutação”. O. G. Rego de Carvalho busca um “tempo livre” para pensar a si mesmo e a sua obra. Ele afirma:

Eu entendo que a vida de uma pessoa não começa nem termina com morte; antes houve o feto, depois haverá a repercussão da morte dele, na família e na sociedade. O romance, como concebo, não é senão um fragmento da vida. Ele não pega a vida inteira, e onde quer que ele termine, termina bem. Meus livros não têm, a rigor, nem começo nem fim (CARVALHO, 2007d, p. 310).

O “todo caótico” dos livros do literato não indica incoerência, só não há a restrição por parte de “uma ordem imutável nos assuntos humanos” (ROSSI; NOLASCO, 2010, p. 03). *Rio Subterrâneo* (1967), por exemplo, tem sido interpretado pela crítica como um livro sem linearidade, pois seus capítulos não seguem uma cronologia.

Quando Orlando Geraldo Rego de Carvalho passa a usar a abreviação, um nome artístico-literário, ele está se inscrevendo em outra dimensão de existência, pois ele não seria visto somente como o indivíduo, mas, dali em diante, seria conhecido como o escritor, o literato. Não haveria, como de fato não houve, a separação, mas a valorização intencional de sua identidade como escritor. Tal situação interliga identidades: aquela que se vincula entre o sujeito e aquela ligada ao autor. Ademais, é possível pensar que o nome próprio, em sua proliferação como nome também artístico, agrupa elementos “através dos quais o dizer está no seu limite, o mais próximo do mostrar” (CERTEAU, 2011, p. 109). Ou seja, no processo mesmo de “surgimento” do literato no âmbito da “literatura piauiense”, a prática do jogo com o nome próprio dá corpo aos discursos de (re)constituição do sujeito, em uma outra representação. Dessa maneira, o dizer, por meio da escrita, ou mesmo pela fala, do nome do escritor, como autor, assume a forte tendência de que o mostrar, em várias situações, substitui o significar. O sujeito Orlando não de existir, a não ser com sua morte física, apenas o sujeito físico desaparece. O sujeito escritor permanece, sobretudo pela materialidade de seus livros e pelas críticas dos especialistas, que o inscreveram na memória e na história da literatura. Ele é (re)significado no intuito de apresentar, de mostrar um outro viés de tal sujeito. O sujeito Orlando cede espaço para que o nome, a figura O. G. possa viver para além da finitude material do próprio Orlando.

“O. G.” tornou-se um personagem sobre o qual intrigas e mistérios começaram a surgir acerca de sua escrita e sobre a sua própria vida e isso se manifesta nas nuances de sua (auto)biografia. Há o trânsito entre os traços e elementos de um nome próprio a outro, ocorrendo, de

maneira gradativa, certa prevalência do personagem, o que não significa o completo fim da individualidade, que existe como referência para que o personagem possa se legitimar. Isso se explica, em parte, pela condição primeira da produção, pois não há personagem, não há nome artístico, se não houver previamente aquele que cria. Ao passo que a individualidade (sujeito) engendra a existência do personagem (nome artístico), este garante que aquele não se perca no esquecimento oriundo do fim material do corpo. Ocorre, nessa relação, a circularidade, uma troca entre esses dois “sujeitos” que compõem a autoria do escritor.

Assim, O. G. Rego de Carvalho intenta superar o tempo linear, realizando o entrecruzamento de temporalidades, nas quais há a “morte” do sujeito ao passo que fortalece o “nascimento” do sujeito autor. O nome próprio artístico-literário tem a função de localizar no passado uma espécie de marca, de emblema, de símbolo, através do qual a obra seja pensada por um nome e, de tal maneira, que o sujeito seja eternizado pelo seu correspondente artístico. A “arrumação dos ausentes”, mencionada por Michel de Certeau, destaca que a arrumação não se dá com os corpos físicos, mas com os elementos discursivos que se dão a “mostrar” sobre o passado, ou seja, como a escrita acaba por domesticar o passado. Trata-se, em grande medida, de falar da “arrumação dos ausentes presentes”, pois, ao remeter a um sujeito, o nome artístico faz algo semelhante, visto que o nome artístico-literário do escritor piauiense cria laços entre o sujeito (Orlando Geraldo Rego de Carvalho), o autor (O. G. Rego de Carvalho) e o leitor (que varia no tempo e no espaço, a partir de circunstâncias políticas, econômicas, educacionais, culturais, sociais). Mais que isso, o nome busca lidar com outro passado, pois o nome artístico-literário se propõe como o “novo” que cria um presente, uma “nova pessoa”. Isso “instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário” (CERTEAU, 2011, p. 109), que é o leitor, seja qual for a situação ou a temporalidade.

O. G. Rego de Carvalho, como nome artístico, é o simulacro de uma morte que ainda não se processou fisicamente, mas que, inevitavelmente, isso acontece com qualquer ser vivo. O nome próprio artístico é a antecipação dessa morte para que a escrita possa nascer sem a necessidade primeira da morte do corpo. É o cruzamento dos tempos, o futuro se instaurando no presente e relacionando um passado.

Traçar a biografia de uma pessoa é notar que a “biografia visa a colocar uma evolução e, portanto, as diferenças” (CERTEAU, 2011, p. 297) que se manifestam não somente ao longo da vida, mas, principalmente, as diferenças dela com as demais. A biografia, então, cria suportes que tornam a pessoa como única, mas que apresenta traços que a aproximam das demais que fazem parte do mesmo grupo ou que compartilham de ideias ou de práticas relativamente comuns ou semelhantes. É no destaque das diferenças que se percebem não só as exclusões, mas as inclusões da pessoa no grupo e na sociedade, ou seja, a biografia revela as tensões entre as diferenças e semelhanças. Nessa perspectiva, quando O. G. Rego de Carvalho relata, por meio da (auto)biografia, suas origens e interesses como escritor, ele pontua as diferenças que o aproximam e o distanciam dos demais sujeitos no campo da intelectualidade “piauiense”.

Por tal razão, mas não somente por isso, é que a História se aproxima da Literatura, ou mais especificamente, da produção intelectual. A História, no sentido mesmo da pesquisa e da prática escriturística, está circunscrita pelo lugar que define seus procedimentos. O historiador está indissociavelmente ligado a um corpo (técnico, acadêmico, institucional). De maneira análoga, a escritura nos espaços de intelectualidade pode ser pensada e visualizada na imersão no corpo que a legitima. Quando a prática historiográfica ou literária oscila muito para “fora” desse corpo é o sinal de que ou o fazer está destoante, ou a historiografia, tal qual a escrita literária, precisa repensar as suas metodologias. É na aparente cisão entre o que é “permitido” e o que “proibido” pelo lugar de partida da pesquisa, da narrativa e dos discursos, que a escrita e atuação de O. G. Rego de Carvalho irrompem, vistas, *a priori*, como subversão ao lugar institucional e intelectual.

São os jogos e disputas das permissões e proibições que definem, em parte, os espaços de produção, circulação e consumo da obra do escritor. O. G. Rego, mesmo sendo visto como um excelente escritor, pelo menos posteriormente aos seus primeiros textos, carrega o “estigma” de ser um escritor que não aceita os limites do “lugar”. Não só no sentido do texto, mas nos espaços físicos, como é o caso da Academia Piauiense de Letras, lugar do qual faz parte, mas lugar com o qual o escritor manteve uma relação entre o respeito e as discordâncias. A escrita do literato se

enverada nos meandros da história da escrita literária piauiense, da própria história, pois “a articulação da história com um lugar é a condição de uma análise da sociedade” (CERTEAU, 2011, p. 64). As análises que surgem a partir dos atos narrativos³ de O. G. Rego de Carvalho são invariavelmente enredadas pelas relações sociais e institucionais às quais remetem.

Para olhar a vida do escritor O. G. Rego de Carvalho é preciso considerar que sua vida se inscreve na vida de um grupo, seja de intelectuais, seja de leitores-consumidores. Como ressalta Michel de Certeau, essa vida faz supor “que o grupo já tenha uma existência” (CERTEAU, 2011, p. 292). Mas “o grupo” não tem existência já determinada. O “grupo” vai se fazendo por aqueles que vão fazendo o grupo existir. Nesse sentido, está na vinculação entre a imagem do escritor e o lugar que ele ocupa. A escrita de O. G. Rego de Carvalho, vista em sua inteireza entre o escrito e a atuação do escritor, dão os indícios para a visualização dos espaços de sua circulação como intelectual. Assim, “o próprio itinerário da escrita conduz à visão do lugar: *ler* é ir *ver*”. (CERTEAU, 2011, p. 302, grifo original). Na leitura dos textos produzidos pelo escritor, é possível chegar às tensões que tal escrita impulsionou e que dariam, de certa forma, elementos para a constituição de sua identidade como autor.

A loucura apresentada na narrativa dos livros de O. G. Rego de Carvalho sinaliza para uma realidade e uma temporalidade nas quais os comportamentos alienados não eram considerados como uma preocupação de saúde pública ou com vieses humanistas. Nesse sentido, não se pode analisar a loucura presente em sua escrita sem atentar para as configurações históricas do período de localização da escrita. Dessa maneira, “o sentido de um elemento, na verdade, não é acessível senão através da análise de seu funcionamento nas relações históricas de uma sociedade” (CERTEAU, 2011, p. 314). Por essa perspectiva, a história não começaria senão com a “nobre palavra” da interpretação. Nesse sentido, a interpretação faz parte do trabalho do historiador, que faz, mediado pelas técnicas inerentes ao seu labor, o objeto ter significações. Essa mesma interpretação é retomada nas análises que são feitas sobre a escrita de O. G. Rego de Carvalho, seja sobre a forma, seja sobre o conteúdo.

³ Por “atos narrativos” compreendem-se não só os textos publicados em livros, mas aqueles de jornais, revistas, além de entrevistas e discursos que constituem o pensar do literato sobre o fazer literatura.

Tal interpretação se materializa, em grande parte, naquilo que dá voz ao papel da crítica literária, mas não impedindo as representações que também são feitas pela dimensão parceira da imagem, da arte, no que se refere às ilustrações das capas dos livros do literato. Dessa forma, a interpretação está no falar, no escrever, no sentir, ou seja, no representar a narrativa do autor, pois sem a interpretação, a própria literatura deixaria de expressar uma de suas principais características, que são as possibilidades. Contudo, no universo da história, assim como no âmbito da produção literária e da crítica literária, as interpretações não devem, e não podem estar dissociadas dos aspectos técnicos, representados, em demasia, pela metodologia.

É importante pensar que O. G. Rego de Carvalho, ao repensar sua trajetória por meio da autobiografia, coloca-se no seio de uma prática que está presente em outros escritores, como, por exemplo, José de Alencar e Gilberto Freyre. O primeiro escreveu *Como e porque sou romancista* em 1873 e o publicou em 1893; o segundo, *Como e porque sou e não sou sociólogo*, publicado em 1968. Alencar, em forma de carta, fala que o seu texto remete a “alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade” (ALENCAR, 2005, p. 11). Freyre, pedindo licença aos literatos, diz-se, no somatório de suas “identidades” como sociólogo e antropólogo e também como não sendo. Ele mesmo faz referência a esse tipo de texto, o autobiográfico, mencionando que isso já havia sido feito por José de Alencar e diz que, diferente do se dizer romancista, dizer-se sociólogo não era tão fácil (FREYRE, 1968, p. 41). O. G. Rego de Carvalho também menciona o livro de José de Alencar:

Esse tema como e por que me fiz escritor não é novidade. Já no século passado, José de Alencar escreveu um livro – que não li – chamado “Como e por que sou romancista”. José de Alencar escreveu esse livro para contestar a crítica que se fazia a ele, dizendo que era um escritor poético. José de Alencar não gostava dessas comparações, não. E dizia: “Eu sou é romancista, eu sou é prosador” – quando eu acho que chamar um prosador de poeta é um dos maiores elogios que se possa fazer, porque em geral os prosadores se inspiram nos poetas e quando o romancista serve de inspiração para outros escritores, outros poetas, é porque também é poeta (CARVALHO, 1994, p. 17).

Mesmo afirmando que não havia lido o livro de José de Alencar, o literato fala do objetivo contido no livro: contestação da crítica. O. G. Rego de Carvalho dá destaque a esse objetivo, que ele diz ser o principal do livro de José de Alencar, para, de certa forma justificar o mote de sua palestra e, posteriormente, de seu livro: as suas defesas em relação às críticas sobre a sua obra. Essas críticas se manifestariam em vários “usos” da literatura. Além disso, o livro autobiográfico dos três escritores sinaliza para uma prática comum ao fazer literário, é uma questão de campo, no qual a crítica é elemento de cruzamento. O. G. Rego de Carvalho tem, nos livros dos dois intelectuais, publicados anteriormente ao seu, as diretrizes de linhas argumentativas.

No processo de sua construção como escritor, O. G. Rego de Carvalho teve de lidar com os questionamentos sobre a “localização” de sua escrita. Esse conflito de definição dos limites entre o regional e o local é acirrado pelo literato, ao ser questionado sobre essa vinculação:

– Não fui testemunha de violências, de cangaço, nem de seca. Não sofri na pele o drama de José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos ou Raquel de Queiroz. Desde muito novo lutei contra a angústia, entre o amor e a morte, daí, porque o sentimento do mundo, a introspecção, a análise psicológica (sem Freud, como ressaltou a crítica) predominam em minha ficção, por muitos considerada mineira. De resto romance nordestino precisava de rumos novos e eu sou, no dizer de Paulo Dantas, justamente um renovador dessa literatura (CARVALHO, 2007a, p. 300).

Ao se posicionar dessa forma, o literato admite que é preciso vivenciar, mesmo como observador, os acontecimentos no mundo “real” para compor o repertório narrativo. Daí a razão pela qual ele chama atenção para a sua “luta”, o que expressa a dimensão autobiográfica de seus livros. É interessante como o literato intenta ampliar os espaços de seus textos, fazendo questão de lembrar o comentário de que sua ficção também é “considerada mineira”. Isso parece oportuno para o literato, visto que a entrevista seria publicada em jornal que circulava na capital de Minas Gerais, pois o entrevistador era escritor e crítico, nascido na cidade de Alvinópolis, Minas Gerais. Arremata sua resposta destacando o comentário de Paulo Dantas, escritor e crítico nascido em Sergipe,

que o considera um escritor de renovação, de vanguarda. Isso, talvez, compusesse mais um dos seus argumentos, conscientes ou inconscientes, que o absolia de classificações.

4 Dos desejos de escrever e se inscrever

As lutas de definição (ou de classificação) têm como aposta fronteiras (entre os gêneros ou as disciplinas, ou entre os modos de produção no interior de um mesmo gênero), e, com isso, hierarquias. Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas, é defender a ordem estabelecida no campo [...]

(BOURDIEU, 2010, p. 255).

Entre os escritores que faziam parte da Geração Meridiano, O. G. Rego de Carvalho era o mais jovem, mas não o menos atuante. Sua maior aparição nos periódicos da cidade de Teresina se deu vinculada ao Centro Estudantil Piauiense⁴ e no Caderno de Letras Meridiano, o qual ajudou a fundar. O escritor até chegou a participar de algumas reuniões do grupo Arcádia, fundado em 1945, e que tinha em Manuel Paulo Nunes sua liderança mais expressiva. Naquele período, O. G. Rego de Carvalho era bem jovem, com apenas 15 anos de idade e estava cursando o ensino secundário.

O Centro Estudantil Piauiense foi um espaço no qual o escritor teve contato com debates e com homens envolvidos com a vida cultural, social e política de Teresina e do estado do Piauí. O Centro foi fundado em 15 de janeiro de 1935, mas com uma existência instável e efêmera. Após o fim da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo, houve

⁴ Alguns membros do Centro Estudantil Piauiense foram: Carlos Alberto Serra, Raimundo Alves de Sousa (Macabeu), Francisco Benvindo da Silva, esses ligados ao PCB, e simpatizantes como Francisco Bento e Francisco Félix. Havia a direita minoritária, chefiada pelo jovem integralista Odoastro Baltazar Nobre. Além desses, Antônio Ribeiro Dias, Severo Maria Eulálio, José Camilo da Silveira Filho, Vespasiano José de Rubim Nunes, O. G. Rêgo de Carvalho, Manoel Paulo Nunes, William Paula Dias, Francisco das Chagas Ribeiro Magalhães, Vespasiano Nunes, Pedro Mendes Ribeiro, Raimundo Wall Ferraz, Osvaldo Castelo Branco, José de Arimatéa de Sousa Lima (foi presidente em 1958), Ferdinand Bastos de Paiva, Wenar Pereira Lopes e Raimundo Ramos.

uma ebulação de debates no meio dos grupos estudantis, inclusive em Teresina. Isso impulsionou, também, a reativação do Centro Estudantil Piauiense, exatamente no ano de 1947. A nova sede, localizada na Rua Areolino de Abreu, em Teresina, foi cedida pelo interventor do Piauí, o professor Waldir Gonçalves. Durante dez anos, ali ocorriam as reuniões que discutiam sobre assuntos diversos, com destaque para política.

No ano de 1949, especificamente entre os meses de abril e junho, O. G. Rego de Carvalho esteve na condição de presidente do Centro Estudantil. Ele ficou até o dia 12 de junho daquele ano, quando houve eleições para a composição de nova Diretoria do Centro. Em seu pleito houve algumas ações que marcaram esse período de ressurgimento e renovação do Centro. O jornal *O Piauí*, de 12 de abril de 1949, anuncia que os estudantes haviam alcançado uma grande conquista, pois foi lançada a Lei municipal nº 64, de 30 de março de 1949. Na referida Lei, admitia-se que a carteira emitida pelo Centro Estudantil Piauiense servia como identidade estudantil válida. No mesmo período, ainda na presidência de O. G. Rego de Carvalho, o Centro recebeu a notícia de que contaria com o montante de cento e cinquenta mil cruzeiros para o prosseguimento da construção da Casa do Estudante. O auxílio viria de recursos do Ministério da Educação e Saúde, incluídos na proposta orçamentária para o ano de 1950.

Sua atuação, mesmo que breve, na presidência do Centro Estudantil lhe permitiu manter contato com outros homens ávidos por se expressarem. O meio para isso eram os periódicos que circulavam na cidade. Dessa maneira, o escritor começa a ganhar espaço nos jornais locais, tendo maior destaque sua inclusão como colunista do jornal *O Piauí*, na seção Vida Social. É no dia 09 de julho de 1949 que esse jornal traz o texto do escritor, intitulado de “Lembrança da Arcádia”, como seu texto de estreia no jornal. No texto, ele rememora:

Quando, às vezes, observo o lançamento de mais uma revista dos novos, me vem intempestivamente a lembrança da Arcádia. Há alguns anos a turma se reunia na Praça Pedro II, para falar de literatura. Éramos dilettantes, confesso, mas nos animava a esperança de escrever e ser lidos. Afastado, um pouco, porém tomando parte nas palestras e devaneios, estava o partido dos que não aderiram à Arcádia, constituído do poeta Hindemburgo Dobal, José Camillo Filho e Eustáquio Portella. Dentre nós, os que

mais se destacavam eram o romancista Vítor Gonçalves Neto, M. Paulo Nunes e Afonso Carvalho. Enquanto a Arcádia cogitava de lançar uma revista, a outra turma cuidava de tirar um jornal, cujo nome seria, ao que me lembro, *Cascalho*. Mas, nem uma nem outra atingiu suas pretensões, pois o grupo se dispersara. O Vítor enterrou seu *Santa Luzia dos Cajueiros* e passou a elogiar Assis Chateaubriand, na Bahia. Afonso conseguiu colocar-se em um dos jornais do Recife e Eustáquio foi para o Rio estudar medicina. Assim morreu a Arcádia. Dos que ficaram alguns são funcionários públicos, professores e até livreiros, outros estão tentando ainda. Todavia, nenhum tinha uma legítima vocação de escritor e nada produziu até agora (CARVALHO, 1949a, p. 3).

Para além do tom saudosista do jovem escritor, é possível observar a sua preocupação com o ato de escrever e de se escrever/inscrever. O desejo de “escrever e ser lido” aponta para a sua intenção de se constituir como membro do campo literário. Ele seria, como menciona Pierre Bourdieu (2010) sobre a noção de campo, um dos “últimos a chegar”. Ou seja, aqueles que ainda galgavam espaço para se expressarem mais intensivamente, de se legitimarem como escritores, como literatos.

De acordo com as lembranças do escritor, havia o desejo latente de muitos para o lançamento e circulação de revista e jornais, mas as dificuldades eram muitas, o que levava as pretensões a não se efetivarem. Além disso, o escritor denuncia o esvaziamento dos grupos, que, segundo ele, ocorriam por causa de falta de vocação legítima. Sem se aprofundar nos motivos dos rumos que cada um teria seguido, ele prefere colocar o aspecto do insucesso dos projetos de alguns grupos como fruto de vocação ou ausência dela. “Ser escritor” seria uma questão de vocação ou uma questão de “se fazer escritor”? No livro *Como e por que me fiz escritor* (1994) o próprio literato admite que se tornou escritor não necessariamente por vocação. A questão de ser ou não vocação não se trata, aqui, de uma reflexão filosófica, mas, sobremaneira, de mais um indício de escrita de si do escritor, pois, ao afirmar que os outros não seguiram em frente no campo literário, ele demonstra que faz parte das lutas do campo à legitimação.

Essas disputas ficam evidenciadas com as repercussões que suas declarações sobre vocação despertaram. Os demais agentes do campo

sentiram-se desprestigiados com a ideia de tal ausência. Poucos dias após o seu texto “Lembrança da Arcádia”, que gerou certo desconforto no seio do grupo de escritores da época, O. G. Rego de Carvalho publicou outro texto, no Jornal *O Piauí*, para enfatizar seu ponto de vista sobre a ideia de vocação:

Enquanto os jovens escritores provincianos se agrupam “para fazer uma barbaridade”, em nossa terra temos uma turma bem crescida de prosaicos e cabotinos, que se julgam modelos de virtude literária por haverem escrito, quando adolescentes, notas sobre a paz, o petróleo ou a missão dos novos. Inicialmente esses empedernidos criaram o Clube dos Novos, com propósitos elevados de dar letras ao Piauí. Chegaram a editar um boletim, em que estudaram a reforma agrária, fizeram contestações a Marx ou condenaram o regime franquista. Mas o Clube dos Novos morreu sem outras realizações, só com as poucas letras do nome. Depois, homens de ação, organizaram-se em caráter sério, fundando “debates S. A”, entidade que deveria lançar um diário na capital, para abrir novos horizontes. Fizeram os estatutos, elegeram-se diretores, todavia “debates” sem organização, sem relutância e faleceu na Santa Paz do Senhor, tão anônimo como nasceu. Recentemente, já escritores, decidiram instalar a ABDE na província. Encontraram sessenta e tantas criaturas, algumas modestas, outras, legítimos valores. Nesse rol entraram mais amigos e parentes que escritores. Por isso a ABDE se destina a ser mais um fracasso dessa gente prosaica e cabotina que se julga dona das nossas letras (CARVALHO, 1949b, p. 03).

O sarcasmo e o uso de metáforas para fazer analogias e descrever sua visão sobre aqueles que o criticaram são os nortes do texto. Segundo o escritor, as reuniões vazias, a falta de propósitos, agrupamento por amizades ou parentesco, seriam elementos suficientes para desconsiderar tais composições. O próprio uso do termo “província” já demonstra algo que seria forte tom de suas polêmicas ao longo de sua trajetória como escritor: o confronto entre local, regional e nacional, como uma questão de tempo e de relações de poder. Ser da “província” ou agir e pensar como provinciano era ser considerado inferior, atrasado. Assim, o escritor se coloca como “fora” desse espaço, dessa “fronteira”.

A literatura em si é o próprio poder, disputado pelos diferentes agentes em suas diferentes posições no campo literário. Poder esse que é desejado por todos, uns se consideram mais merecedores que os outros. “Essa gente prosaica e cabotina” seria aquela que, em certa medida, detinha destaque no cenário literário e que, para o escritor, era, ou se sentia, a dona do poder, a dona da literatura. Há, dessa forma, o trabalho discursivo de hierarquizar, de enaltecer ou diminuir a legitimidade da produção ou participação literária dos diferentes agentes. Instauram-se aí as disputas que são típicas do campo.

Essas observações são pertinentes, pois, como sugere Pierre Bourdieu, para se implementar estudos sobre obras culturais – aqui compreendidas não somente como o conjunto de obras escritas, mas a atuação nos diferentes espaços da produção cultural – é fulcral que se observem três operações: a primeira se refere à análise da posição do campo literário, no âmbito do poder, e de seus processos e evolução no decorrer do tempo; depois, a análise das estruturas internas do campo literário, pois cada campo obedece a leis específicas de funcionamento e de mudanças, nas quais se apresentam as posições que ocupam cada agente, concorrendo por legitimidade; por último, a fricção entre a trajetória social e de posição no interior do campo, em que os agentes buscam as condições para a sua maior inserção e atualização. Nesse sentido, visualizando tais operações, é possível compreender que “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo” (BOURDIEU, 2010, p. 243). O. G. Rego de Carvalho, por esse viés, estava se posicionando no seio do processo de construção do campo. Construção essa que, como as polêmicas de seus comentários indicam, não se dá como um dado, como um objeto acabado, nem mesmo sem conflitos. Por isso, o campo literário só pode ser entendido em sua relação com o campo do poder, pois “o campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente).” (BOURDIEU, 2010, p. 243).

5 Considerações finais

A narrativa de O. G. Rego de Carvalho é o indicativo de que, na história e na história da literatura, o turbilhão de tensões, permanências e mudanças representa o processo de (re)acomodação das práticas do fazer e do pensar. Sua escrita cria uma espécie de “movimento” no seio da literatura considerada piauiense, que, naquele momento de sua produção literária, parecia dormente no que se refere às novas demandas que a literatura “nacional” também buscava. Sua escrita e seus comentários desnudaram as relações de poder que se instauraram sobre a literatura, revelando-se, ela mesma, como o poder disputado pelos intelectuais e escritores. Não se referia somente ao âmbito literário, mas enveredava-se pelos labirintos e subterrâneos do “ser piauiense”.

Sua escrita vai ser tomada como ponto de desconforto no fazer literário, pois coloca em destaque a condição de existência e de significação do “ser piauiense”. Ele põe em relevo algo que, até então, estava sendo pensado como natural ou naturalizado. Ele fez refletir sobre os aspectos relacionados entre o espaço e o poder, tendo a noção de autor como elemento de profusão. Ao colocar sob suspeita a validade da “literatura piauiense”, o literato chama atenção para as duas tendências da literatura produzida no estado: a de matriz nos textos que têm a seca e o vaqueiro como temática; e a outra que foi produzida, mais fortemente, a partir do período republicano, com viés geográfico, político e econômico. Tendências que, *a priori*, não constituem o mote principal da escrita de O. G. Rego de Carvalho, que não tinha, como nas tendências mencionadas, a intenção deliberada de construir uma “identidade piauiense”.

As perspectivas do autor, autoria, autobiográfica se expõem nesse conjunto de (re)arranjos da produção literária. Produção tal que manifesta o cruzamento não somente de novas ideias ou concepções sobre o fazer literário, mas exprime, também, a pluralidade de tempos que denotam experiências distintas de tempo e de espaço. A autobiografia, em O. G. Rego de Carvalho, não se apresenta somente na catalogação e leitura de seus livros, pois não é o conjunto de seus livros que vão dizer o que é autobiográfico. O teor autobiográfico pôde ser notado na costura de suas entrevistas, de seus textos e das leituras que ele deseja que sejam feitas sobre seus livros. Ao guardar as “fórmulas” de seus segredos, ou mesmo revelando algumas delas, O. G. Rego de Carvalho implementa

uma (des)leitura das interpretações feitas sobre seus textos, no sentido de não abrir margens para leituras que, para ele, pudessesem enquadrá-lo nos moldes das tendências literárias que reinavam no Piauí, pelo menos até princípios das décadas de 1960 e 1970.

É mister mencionar que, ao estudar a produção literária de O. G. Rego de Carvalho, fez-se não com intuito de realizar uma análise estritamente biográfica. Os traços (auto)biográficos abordados constituem o fio condutor para a compreensão do pensar e fazer literatura no seio das questões de fronteira, identidades e relações de poder. O campo literário, no que se chamaria de “literatura piauiense”, está imerso nos debates de cânone, de produção, circulação e consumo da literatura, nas ranhuras dos espaços de atuação dos diferentes agentes envolvidos no campo.

Nos sentidos da biografia ou da autobiografia, percebeu-se que há traços daquilo que o literato admite serem “projeções” dele mesmo. No entanto, não aceita os comentários que dizem que seus livros são estritamente biográficos. Aliás, os comentários de críticos e professores muitas vezes foram tomados, pelo literato, como leituras equivocadas. Isso, em geral, levou-o a se posicionar contrário, promovendo ainda mais ranhuras e contendas entre ele e os demais intelectuais.

Referências

- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas, SP: EDUNICAMP, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARVALHO, O. G. Rego de. *Como e por que me fiz escritor*. Teresina: Projeto Lamparina, 1994.

CARVALHO, O. G. Rego de. Lembrança da Arcádia. *O Piauí*. Teresina, n. 501, p. 03, 9. jul. 1949a.

CARVALHO, O. G. Rego de. O. G. Rego de Carvalho. Entrevista concedida a Cineas Santos. *Revista Presença*. Teresina, n. 12, p. 20-25, set./nov. 1982.

CARVALHO, O. G. Rego de. Prosaicos e Cabotinos. *O Piauí*. Teresina, n. 502, p. 03, 12. jul. 1949b.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart*: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 4. ed. Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou e não sociólogo*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1968.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. *O. G. Rego de Carvalho*: fortuna crítica. Teresina: Zodíaco, 2007d.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. *O. G. Rego de Carvalho*: fortuna crítica. Teresina: Zodíaco, 2007b.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. *O. G. Rego de Carvalho*: fortuna crítica. Teresina: Zodíaco, 2007c.

KRUEL, Kenard. Entrevistas. In: KRUEL, Kenard. *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodiaco, 2007a.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

ROSSI, Daniel; NOLASCO, Edgar Cézar. Tempo liberado? Ubiquidade temporal em Trópico de Câncer. In: I ENCONTRO DO GRUPO DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DE LITERATURA E TEORIA LITERÁRIA – MOEBIUS. *Anais*. Dourados, MS: UFGD, 2010.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose*: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Recebido em: 12 de março de 2019.

Aprovado em: 18 de junho de 2019.



Acervo Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles: o extremo oriente entre as leituras da escritora

Clarice Lispector Collection, Moreira Salles Institute: The Far East Among the Writer's Readings

Marília Gabriela Malavolta Pinho

Universidade Estadual de Campinas, Campinas (UNICAMP), São Paulo / Brasil

mgmalavolta@gmail.com

Resumo: Valendo-se de pesquisa realizada junto ao Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, o presente artigo traz alguns títulos do extremo oriente que fizeram parte da estante de livros da escritora, com destaque crítico ao *I Ching*, *o Livro das Mutações*. Com base nesse fato e por meio de leituras do livro chinês e de escritos da autora, o artigo propõe, como resultado, significativas conexões entre hermetismos clariceanos e o *I Ching*, em caminhos que apontam, conclusivamente, para o reforço da dimensão estética do *Livro das Mutações*, aproximando a escritora, também por esta via oriental, de grandes nomes da literatura universal, como Ezra Pound, Jorge Luis Borges e Octavio Paz.

Palavras-chave: acervo; Clarice Lispector; extremo oriente; *I Ching*.

Abstract: Based on a research study carried out into the Clarice Lispector Collection of Moreira Salles Institute in Rio de Janeiro, this article presents some titles from the far east that were part of the bookshelf of the writer, with critical emphasis on the *I Ching*, *the Book of Changes*. Based on this fact, and through readings of the Chinese book and the author's writings, the article proposes as result significant connections among the claricean hermeticism and the *I Ching*, in ways that conclusively point to the reinforcement of the aesthetic dimension of *The Book of Changes*, approaching the writer, also along this eastern route, of important authors of world literature, such as Ezra Pound, Jorge Luis Borges and Octavio Paz.

Keywords: collection; Clarice Lispector; far east; *I Ching*.

1 O exemplar clariceano do livro chinês *I Ching, o Livro das Mutações*

O Acervo Clarice Lispector do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, conta com 896 livros que pertenceram à biblioteca pessoal da escritora. O livro chinês *I Ching, o Livro das Mutações*, é um deles, ao lado de títulos que lhe são afins, como o *Tao Tê Ching. The way of life* (New American Library, 2^a edição, 08/1957), o *Chinese Horoscopes* (Pan Books, London and Sidney, 1973) e o *Introdução ao Zen-budismo* (Civilização Brasileira, RJ, 1961), que conta com prefácio de Carl Gustav Jung, tal como o *Livro das Mutações*.

O exemplar de Clarice é de 1961. Trata-se da 2^a edição, em volume único, da tradução da versão alemã, de Richard Wilhelm, para o inglês, realizada por Cary F. Baynes, pela Pantheon Books. Nos Estados Unidos, o livro foi editado pela primeira vez em 1950, e contou com reedições em 1952 e em 1955, década em que Clarice morou nos EUA; de 1952 a 1959, a escritora morou próximo a Washington, em Chevy Chase, sendo bastante possível que seu contato com o livro chinês tenha se dado nesse período. Segundo Alayne Mutzenbecher, que verteu para o português a versão de Wilhelm, a tradução de Baynes marca o sucesso do livro no ocidente:

O *I Ching* começou a ter sucesso no Ocidente nos EUA. Foi a partir da tradução de C. Baines para o inglês, que teve um prefácio de Jung. Sem saber como fazer um prefácio para um arqui-texto como o *I Ching*, Jung resolve perguntar ao próprio *I Ching* se deveria realmente escrever este texto. O prefácio acabou sendo, então, a descrição desta consulta oracular, brilhantemente interpretada por Jung. Seu prefácio talvez seja o que há de mais valioso na tradução de R. Wilhelm. O grande sucesso do *I Ching* no Ocidente começou a partir da versão americana (MUTZENBECHER, 2003)¹.

O *I Ching* de Clarice documenta sua intensa utilização também enquanto oráculo, uma vez que, além de vários grifos por suas páginas, possui, entre elas, recortes de papel contendo perguntas formuladas pela escritora e os respectivos hexagramas que as respondem, bem como outros hexagramas simplesmente avulsos.

¹Em entrevista concedida à Revista *Frater*, Rio de Janeiro, 2003 e publicada na página *Crossroads*, em 2010.

Em *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*, Olga Borelli transcreve quatro consultas realizadas por Clarice ao livro chinês, sendo duas delas relativas ao processo criativo da escritora, conforme transcrição abaixo:

Como devo fazer meu livro?

Resposta: [hexagrama] 8 de ‘Unidade, Coordenação’.

Que estilo usar?

Resposta:

Escuro, primitivo, implorante.

Se tentar liderar ela se perde.

Mas se segue alguém, acha um guia.

É favorável achar amigos.

A perseverança silenciosa traz boa sorte da beleza e esplendor.

Assim prospera tudo o que vive.

Ação conforme a situação. (BORELLI, 1981, p. 58)

A este último trecho de resposta, Borelli traz uma continuação em itálico que, ao estilo da pioneira biografia, consiste na segunda voz que a compõe, consiste em um fragmento do punho de Clarice, até então inédito, segundo Borelli. Este fragmento é uma paráfrase resumida da resposta obtida junto ao *I Ching*:

Não estou numa posição independente: atuo como assistente. Isto quer dizer que eu tenho que realizar alguma coisa. Não é sua tarefa liderar – mas sim deixar-se guiar. Se aceita encontra o destino, ‘fate’; com aceitação encontrará o verdadeiro guia.

Busca sua intimação no ‘fate’.

Preciso de amigos e auxílio quando as idéias estão enraizadas.

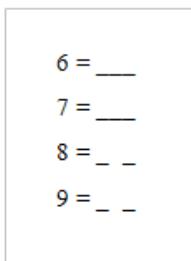
Se não mobilizar todos os poderes, o trabalho não será feito.

Além do tempo e do esforço, há também um pouco de planejamento. E para isso é necessário solidão. Tem que estar sozinha. Nessa hora sagrada não deve ter companheiros, para que a pureza do momento não seja estragada por ódios e favoritismos. Esperar pela hora certa do destino e enquanto isso ‘alimentar-se com alegria’. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p. 58-59).

De volta ao exemplar da escritora, por entre suas páginas podem ser vistos: (a) três papéis contendo perguntas de caráter pessoal seguidas pelas indicações hexagramáticas das respostas; (b) em outros dois papéis,

seis hexagramas (dois em um deles; quatro no outro) desacompanhados de qualquer pergunta ou escrito; (c) grifos no livro, no conteúdo de outros seis hexagramas e (d) uma folha sulfite (cuja caligrafia sugere ser de uma secretária da escritora, provavelmente Olga Borelli) contendo uma espécie de resumo explicativo do uso oracular do *Livro das Mutações*, uma vez que esta folha contém a palavra “Interpretação” como título, as anotações “começar de baixo para cima e tirar a sorte seis vezes” e a indicação das correspondências entre os números 6, 7, 8, 9 e o tipo de linha que lhes pertence (se “partida” – yin – ou se “inteira” – yang) segundo a quantidade de “caras” e “coroas”. Além dessas anotações, a folha contém doze hexagramas com os números 6, 7, 8 ou 9 ao lado de cada uma das seis linhas que os compõem. Por fim (d), na última página do livro, encontra-se ainda a seguinte anotação indicativa:

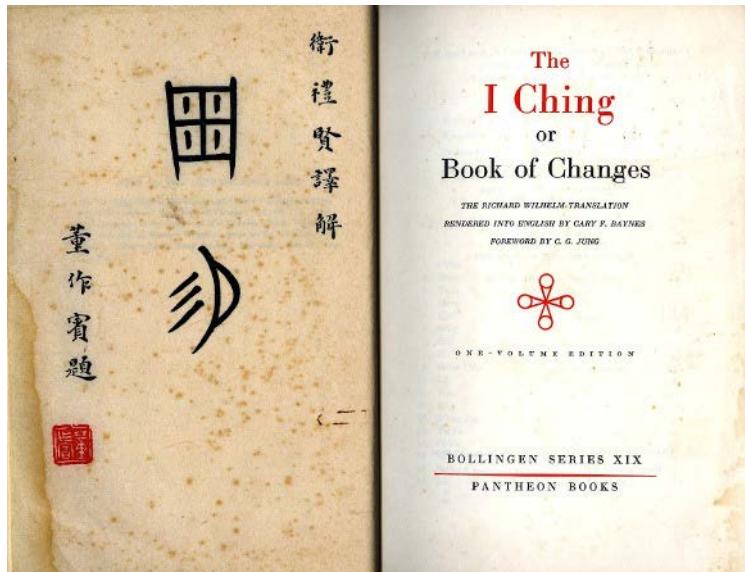
Representação 1 – Anotação presente no exemplar do
I Ching que pertenceu à Clarice Lispector



Fonte: Acervo Clarice Lispector /
Instituto Moreira Salles.

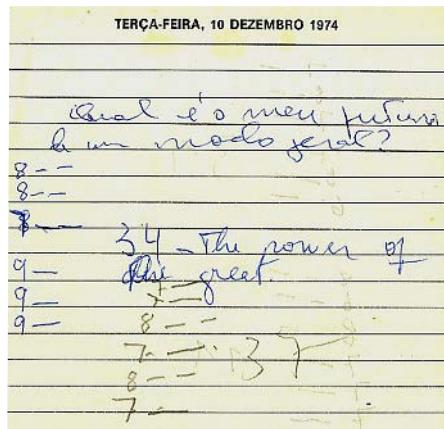
Exclusivamente, os números 6, 7, 8 e 9, conforme se fundamentará no item seguinte, identificam as linhas dos hexagramas do *I Ching*, e é através do lançamento, seis vezes, de três moedas que se chega ao hexagrama que contém uma combinação desses números, às vezes de um só deles, às vezes de todos, a depender do resultado dos lançamentos, justamente. Em uma prática mais antiga, a consulta se dava não com as moedas, mas com a utilização de 50 varetas de caule de milefólio, o que é detalhadamente descrito no romance de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*.

Figura 1 – Imagem do exemplar do *I Ching* que pertenceu à Clarice e que se encontra, hoje, no acervo da escritora junto ao Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles

Figura 2 – Folha de agenda, contendo consulta ao *I Ching*, presente em meio às páginas do exemplar de Clarice



Fonte: Acervo Clarice Lispector /
Instituto Moreira Salles.

2 Sobre o *I Ching*

O Livro das Mutações é composto por 64 estruturas lineares, os hexagramas, ou “kua” (signos), correspondentes às imagens do que seriam todos os fenômenos que, em um fluir contínuo, se sucedem na Natureza. Os 64 hexagramas são formados por todas as possíveis combinações processadas entre seus 8 trigramas constitutivos, conforme ilustrado abaixo. Seu título inicial, e original, fora apenas “*I*”, e sua criação é atribuída ao imperador Fu Hsi (que teria vivido por volta de 2800 a. C.).

Figura 3 – Os 64 hexagramas do *I Ching*, distribuídos de acordo com as possíveis combinações oriundas de seus trigramas

Trie Inf. Sup	☰☰☰	☰☰☱	☰☱☰	☱☰☰	☱☱☰	☱☱☱	☱☱☱	☱☱☱
☰☰☰	1	11	34	5	26	9	14	43
☰☰☱	12	2	16	8	23	20	35	45
☰☱☰	25	24	51	3	27	42	21	17
☱☰☰	6	7	40	29	4	59	64	47
☱☱☰	33	15	62	39	52	53	56	31
☱☱☱	44	46	32	48	18	57	50	28
☱☱☱	13	36	55	63	22	37	30	49
☱☱☱	10	19	54	60	41	61	38	58

Fonte: WILHELM, 2006, p. 519.

De etimologia complexa, dentre outros sentidos estendidos, o ideograma “*I*” significa, a um só tempo, “mutação e não mutação”, o que consistira nas tendências opostas e complementares (como atividade e repouso; movimento e inércia) sempre percorridas por

aquilo que, no entanto, nunca se repete: “Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Os fenômenos são incontáveis e distintos uns dos outros, porém regidos, em suas tendências de mudança, pelos mesmos e constantes princípios” (WILHELM, 2006, p. XII). Nessa época, o livro não possuía qualquer texto; sua leitura era aquela que se extraía diretamente dos desenhos de linhas.

Em fases distintas e tardias, os “kua” passaram a ser acompanhados por textos, assim, o que era denominado “*I*” passou a ser designado “*Chou I*” quando da dinastia Chou (1027 a. C. a 400 a. C.). No final da tirânica Dinastia Shang, Wen Wang (conhecido como Rei Wen), preso em virtude de suas duras críticas ao sistema vigente, lançou-se à tarefa de explicar o antigo “*I*” através de textos que esclarecessem a natureza geral do hexagrama. Tais textos ficaram conhecidos como “Julgamentos”. Após sua libertação e o fim da dinastia anterior, seu filho, conhecido como Duque de Chou, e fundador da Dinastia Chou, deu continuidade a esse trabalho, incorporando textos explicativos sobre cada uma das seis linhas que compõem a imagem hexagramática. Esse mesmo conjunto, formado por Hexagrama, Julgamento e Linhas, compõe a atual estrutura do livro. Acrescente-se, ainda, que cada hexagrama surge também identificado por ideogramas que lhe são correspondentes.

Em época posterior, Confúcio (551 a. C. – 479 a. C.), que nutriu profundo interesse pelo estudo do *Chou I*, concedeu-lhe um lugar de destaque entre seus Cinco Clássicos. A ele, o filósofo acrescentou a “Imagen” – textos que ilustram os significados gerais dos hexagramas –, bem como comentários que acompanham cada texto de cada uma de suas linhas. Existem ainda outros textos atribuídos ao sábio chinês: aqueles que compõem as chamadas “Dez Asas”, que apresentam comentários mais adensados sobre o livro. Pesquisadores, porém, divergem quanto à veracidade dessa autoria, atribuindo-a a discípulos confucionianos de épocas posteriores. Por volta do século II a. C., deu-se o nome de *I Ching, o Livro (ou Clássico) das Mutações* ao conjunto dos antigos textos do *Chou I*, acrescidos dos textos das imagens e dos comentários escritos por Confúcio, por ter sido incluído pelo filósofo na sua edição de antigos textos chineses conhecidos como “Clássicos”.

O Confucionismo e o Taoísmo, duas grandes vertentes da filosofia chinesa, foram fortemente influenciados por esse livro. Segundo afirma Wilhelm, muitas passagens dos escritos de Confúcio e de Lao Tse podem

ser melhor compreendidas com a leitura do *I Ching*. Essa obra, nas palavras do sinólogo,

Lança uma nova luz em muitos segredos ocultos no modo de pensar tantas vezes enigmático desse sábio misterioso, Lao-Tse e seus discípulos. O mesmo ocorre em relação a muitas idéias que surgem na tradição confucionista como axiomas aceitos sem serem devidamente examinados. (WILHELM, 2006, p. 3)

Sendo os movimentos de mutação que se sucedem na Natureza o conceito fundamental e fundante desse clássico – de alcance não apenas filosófico, mas também popular –, Wilhelm observa que a exata percepção do significado de mutação permite fixar a atenção não mais sobre aspectos transitórios e individuais, mas sim sobre uma lei, imutável e eterna, que atua na mutação. É esta, completa o sinólogo, a lei do Tao, de Lao Tse: “o curso das coisas, o princípio Uno no interior do múltiplo” (WILHELM, 2006, p. 9). Nos *Analectos*, lembra Wilhelm, Confúcio já exprime essa ideia de mutação ao afirmar que “Tudo segue fluindo, como esse rio, sem cessar, dia e noite” (2006, p. 8). O sinólogo argumenta ainda que os oito trigramas basilares ao livro focalizam não imagens em si, mas estados de mutação, e assim associam-se ao conceito expresso tanto nos ensinamentos de Confúcio quanto nos de Lao Tse de que os acontecimentos do mundo visível são a reprodução de uma ideia relativa a um mundo invisível, ou seja, de uma imagem preexistente e arquetípica, que escapa às nossas percepções sensoriais, e que os homens santos e sábios acessariam através de uma intuição direta.

Os oito trigramas não são tanto imagens de objetos mas de estados de mutação. Essa concepção está associada ao conceito expresso nos ensinamentos de Lao-Tse e Confúcio de que todo acontecimento no mundo visível é efeito de uma ‘imagem’, isto é, de uma idéia num mundo invisível. Desse modo, tudo o que ocorre na terra é apenas uma reprodução, por assim dizer, de um acontecimento situado num mundo além de nossas percepções sensoriais; quanto à sua ocorrência no tempo, é sempre posterior ao evento supra-sensível. Os homens santos e sábios, estando em contato com aquelas esferas mais elevadas, têm acesso a essas idéias através de uma intuição direta, e, assim, podem intervir de maneira decisiva nos acontecimentos no mundo. Desse modo, o homem está ligado ao céu, o mundo supra-sensível das idéias, e à

terra, o mundo material das coisas visíveis, formando com eles a tríade dos poderes primordiais. (WILHELM, 2006, p. 10)

Nos comentários sentenciosos à obra, relativos às “Dez Asas”, pode-se ler essa ideia, confucionista e taoísta, que alude à condição transcendente das formas constitutivas do mundo visível: “4 – Por isso: *o que se encontra acima da forma chama-se Tao; o que se encontra no interior da forma chama-se coisa.*” (WILHELM, 2006, p. 247)

A esta sentença, Wilhelm acrescenta a seguinte explanação:

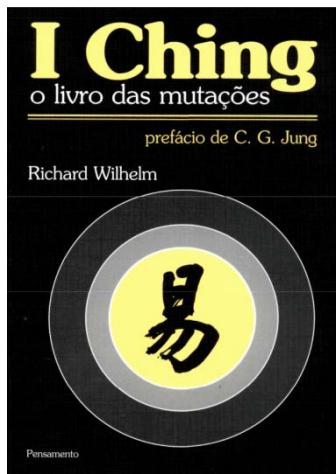
O Tao aqui significa uma enteléquia que a tudo abrange. Está além do universo espacial, mas atua sobre o que é visível – através de imagens, de idéias que lhe são inerentes, como se pode ver com maior precisão em outras passagens –, e as coisas então vêm a ser. A coisa é espacial, isto é, define-se por seus limites corpóreos. Mas não pode ser compreendida sem o conhecimento do Tao, que lhe serve de base. (WILHELM, 2006, p. 247)

Wilhelm aponta ainda, que além de haver assentado bases da filosofia chinesa, o *I Ching* ostentou amplo prestígio e influência na arte, na política e no cotidiano da China, lembrando, também, que a obra foi o único clássico editado por Confúcio a escapar da grande queima de livros ocorrida no período de Ch'in' Shih Huang. “Tudo o que existiu de grandioso e significativo nos três mil anos de história cultural da China ou inspirou-se nesse livro ou exerceu alguma influência na exegese de seu texto”, afiança o sinólogo. (2006, p. 3)

Abaixo, a imagem da capa de uma das edições brasileiras do livro e o sumário que indica o modo como o *I Ching* chegou ao ocidente pela tradução e arranjo do sinólogo alemão Richard Wilhelm. O “Livro primeiro: o texto” e o “Livro terceiro: os comentários” (divididos em duas partes cada um) trazem os 64 hexagramas seguidos de textos acerca da imagem, do julgamento e das linhas correspondentes a cada um deles. O terceiro traz comentários adicionais ao levar em conta os trigramas que lhe são nucleares (aqueles encontradas quando se extrai a primeira e a última linhas dos hexagramas). O “Livro segundo: o material” consiste nos comentários atribuídos a Confúcio ou a seus discípulos; são as também chamadas “Dez Asas”. “Estrutura dos Hexagramas” e “Sobre a Consulta Oracular” são textos explicativos de autoria de Richard

Wilhelm. Através de notas de rodapé e de comentários adicionais, textos de Wilhelm percorrem, ainda, todo esse conjunto. Essa edição conta, ainda, com introdução de autoria do sinólogo e com prefácio escrito pelo amigo Carl Gustav Jung.

Figura 4 – Capa de uma das edições brasileiras do *I Ching*; trata-se da edição utilizada neste artigo.



Fonte: WILHELM, 2006.

Representação 2 – O extenso sumário do *I Ching*, tal como a obra foi traduzida, apresentada e comentada pelo sinólogo Richard Wilhelm.

LIVRO PRIMEIRO: O TEXTO

Primeira Parte

1. Ch'ien	O Criativo	29
2. K'un	O Receptivo	33
3. Chun	Dificuldade Inicial,	37
4. Meng	A Insensatez Juvenil	40
5. Hsu	A Espera (Nutrição)	43
6. Sung	Conflito	45
7. Shih	O Exército	48
8. Pi	Manter-se Unido (Solidariedade)	50
9. Hsiao Ch'u	O Poder de Domar do Pequeno	53
10. Lu	A Conduta (Trilhar)	56
11. Tai	Paz	58

12. Pi	Estagnação	61
13. Tung Jên	Comunidade com os Homens	63
14. Ta Yu	Grandes Posses	66
15. Ch'ien	Modéstia	68
16. Yu	Entusiasmo	71
17. Sui	Seguir	74
18. Ku	Trabalho Sobre o que se Deteriorou	76
19. Lin	Aproximação	78
20. Kuan	Contemplação (a Vista)	81
21. Shih Ho	Morder	84
22. Pi	Graciosidade (Beleza)	87
23. Po	Desintegração	89
24. Fu	Retorno (o Ponto de Transição)	91
25. Wu Wang	Inocência (o Inesperado)	94
26. Ta Ch'u	O Poder de Domar do Grande	96
27. I	As Bordas da Boca (Prover Alimento)	98
28. Ta Kuo	Preponderância do Grande	101
29. K'an	O Abismal (Água)	103
30. Li	Aderir (Fogo)	106

Segunda Parte

31. Hsien	A Influência (Cortejar)	109
32. Heng	Duração	111
33. Tun	A Retirada	113
34. Ta Chuang	O Poder do Grande	116
35. Chin	Progresso	118
36. Ming I	Obscurecimento da Luz	120
37. Chia Jen	A Família	122
38. K'uei	Oposição	125
39. Chien	Obstrução	128
40. Hsieh	Liberação	130
41. Sun	Diminuição	132
42. I	Aumento	135
43. Kuai	Irromper (a Determinação)	138
44. Kou	Vir ao Encontro	141
45. Ts'ui	Reunião	143
46. Shêng	Ascensão	146
47. K'un	Opressão (a Exaustão)	148
48. Ching	O Poço	151
49. Ko	Revolução	153
50. Ting	O Caldeirão	156
51. Chên	O Incitar (Comoção, Trovão)	159
52. Kêñ	A Quietude (Montanha)	161
53. Chien	Desenvolvimento (Progresso Gradual)	164
54. Kuei Mei	A Jovem que se Casa	167

55. Fêng	Abundância (Plenitude)	170
56. Lü	O Viajante	172
57. Sun	A Suavidade (o Penetrante, Vento)	174
58. Tui	Alegria (Lago)	177
59. Huan	Dispersão (Dissolução)	179
60. Chieh	Limitação	182
61. Chung h'u	Verdade Interior	184
62. Hsiao Kuo	A Preponderância do Pequeno	188
63. Chi Chi	Após a Conclusão	191
64. Wei Chi	Antes da Conclusão	194

LIVRO SEGUNDO: O MATERIAL

Introdução	199
Shuo Kua: Discussão dos Trigramas	203
Capítulo I	203
Capítulo II	205
Capítulo III	210
Ta Chuan: O Grande Tratado (O Grande Comentário)	217

Primeira Parte

A. Os Fundamentos

I. As Mutações no Universo e no Livro das Mutações	217
II. Sobre a Composição e Uso do Livro das Mutações	222

B. Argumentos

III. Sobre as Palavras Atribuídas aos Hexagramas e às Linhas	224
IV. Implicações mais Profundas do Livro das Mutações	226
V. O Tao em Relação com os Poderes Luminoso e Obscuro	228
VI. O Tao Aplicado ao Livro das Mutações	231
VII. Os efeitos do Livro das Mutações Sobre o Homem	232
VIII. Sobre o Uso das Explicações Adicionais	233
IX. Sobre o Oráculo 236	
X. O Quádruplo Uso do Livro das Mutações	240
XI. As Varetas de C. de Milefólio, os Hexagramas, as Linhas	242
XII. Síntese 246	

Segunda Parte

I. Sobre os Signos, as Linhas, a Criação e a Ação	249
II. História da Civilização	251
III. Sobre a Estrutura dos Hexagramas	256
IV. Sobre a Natureza dos Trigramas	257
V. Explicação de Determinadas Linhas do L. das Mutações	257
VI. Sobre a Natureza do Livro das Mutações em Geral	261
VII. A Relação de Certos Hexagramas com a Formação do Caráter	262

VIII. Sobre o Uso do Livro das Mutações	264
IX. As Linhas (cont.)	265
X. As Linhas (cont.)	267
XI. O Valor da Cautela como Ensinamento do L das Mutações	267
XII. Síntese	268
 A Estrutura dos Hexagramas	
1. Considerações Gerais	271
2. Os Oito Trigramas e suas Aplicações	271
3. O Tempo	273
4. As Posições	273
5. O Caráter das Linhas	274
6. Relações das Linhas Entre Si	274
7. As Linhas Diretrizes dos Hexagramas	276
 Sobre a Consulta Oracular	
1. O Oráculo de Varetas de Caule de Milefólio	276
2. Oráculo de Moedas	278

LIVRO TERCEIRO: OS COMENTÁRIOS

Primeira Parte

1. Ch'ien	O Criativo	283
2. K'un	O Receptivo	294
3. Chun	Dificuldade Inicial	302
4. Mêng	Insensatez Juvenil	307
5. Hsu	A Espera (Nutrição)	310
6. Sung	Conflito	314
7. Shih	O Exército	317
8. Pi	Manter-se Unido (Solidariedade)	320
9. Hsiao Ch'u	O Poder de Domar do Pequeno	324
10. Lu	Conduta (Trilhar)	327
11. Tai	Paz	331
12. P'i	Estagnação	335
13. Tung Jên	Comunidade com os Homens	338
14. Ta Yu	Grandes Posses	342
15. Ch'ien	Modéstia	345
16. Yu	Entusiasmo	348
17. Sui	Seguir	352
18. Ku	Trabalho Sobre o que se Deteriorou	355
19. Lin	Aproximação	359
20. Kuan	Contemplação (a Vista)	362
21. Shih	Ho Morder	365
22. Pi	Graciosidade (Beleza)	368
23. Po	Desintegração	372
24. Fu	Retorno (o Ponto de Transição)	375

25. Wu Wang	Inocência (o Inesperado)	378
26. Ta Ch'u	O Poder de Domar do Grande	382
27. I	As Bordas da Boca (Prover Alimento)	385
28. Ta Kuo	Preponderância do Grande	388
29. K'an	O Abismal (Água)	392
30. Li	Aderir (Fogo)	396

Segunda Parte

31. Hsien	Influência (Cortejar)	399
32. Heng	Duração	402
33. Tun	A Retirada	405
34. Ta Chuang	O Poder do Grande	408
35. Chin	Progresso	411
36. Ming I	Obscurecimento da Luz	414
37. Chia Jen	A Família	418
38. Kuei	Oposição	421
39. Chien	Obstrução	425
40. Hsieh	Liberação	428
41. Sun	Diminuição	431
42. I	Aumento	435
43. Kuai	Irromper (a Determinação)	440
44. Kou	Vir ao Encontro	444
45. Ts'ui	Reunião	447
46. Shêng	Ascensão	451
47. K'un	Opressão (a Exaustão)	454
48. Ching	O Poço	457
49. Ko	Revolução	461
50. Ting	O Caldeirão	465
51. Chên	O Incitar (Comoção, Trovão)	469
52. Kên	A Quietude (Montanha)	472
53. Chien	Desenvolvimento (Progresso Gradual)	476
54. Kuei Mei	A Jovem que se Casa	480
55. Fêng	Abundância (Plenitude)	484
56. Lü	O Viajante	487
57. Sun	A Suavidade (o Penetrante, Vento)	491
58. Tui	Alegria (Lago)	495
59. Huan	Dispersão (Dissolução)	498
60. Chieh	Limitação	501
61. Chung Fu	Verdade Interior	504
62. Hsiao Kuo	A Preponderância do Pequeno	507
63. Chi Chi	Após a Conclusão	511
64. Wei Chi	Antes da Conclusão	514
As Diversas Partes do Livro das Mutações		518
Os Hexagramas Dispostos por Casas		519

Fonte: WILHELM, 2006, p. V-IX.

Tantos predicativos do livro, estendidos por séculos, constituíram o argumento para que o escritor Jorge Luis Borges revisse seu conceito acerca dos Clássicos, na década de 60:

[...] Lembro-me de que Xul Solar costumava reconstruir esse texto com palitos ou fósforos. Para os estrangeiros, o *Livro das Mutações* corre o risco de parecer uma simples *chinoserie*; mas ele foi devotamente lido e relido por gerações milenares de homens cultíssimos, que continuarão a lê-lo. Confúcio declarou a seus discípulos que, se o destino lhe concedesse mais cem anos de vida, ele consagraria a metade ao estudo do livro e seus comentários, ou asas. Escolhi, deliberadamente, um exemplo extremo, uma leitura que exige um ato de fé. Chego, agora, à minha tese. Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e capaz de interpretações sem fim. (BORGES, 2007, p. 220-221)

Ao texto argumentativo de Borges, convém acrescentar dois poemas de sua autoria em cujos versos figura o *I Ching*. Em “O guardião dos livros”, escrito à época em que Borges já se encontrava acometido pela cegueira, lê-se a devoção que o autor rendeu aos livros ao longo de toda sua vida. Nesse poema, o clássico chinês surge logo no terceiro verso, que efetivamente condensa aquilo que originalmente fora o livro: apenas 64 imagens, 64 hexagramas.

Aí estão os jardins, os templos e a justificação dos templos,
a exata música e as exatas palavras,
os sessenta e quatro hexagramas,
os ritos que são a única sabedoria
que outorga o Firmamento aos homens,
o decoro daquele imperador
cuja serenidade foi refletida pelo mundo, seu espelho,
de sorte que os campos davam seus frutos
e as torrentes respeitavam suas margens,
o unicórnio ferido que regressa para marcar o fim,
as secretas leis eternas,
o concerto do orbe;
essas coisas ou sua memória estão nos livros
que custodio na torre.
Os tártares vieram do Norte

em crinados potros pequenos;
 aniquilaram os exércitos
 que o Filho do Céu mandou para castigar sua impiedade,
 ergueram pirâmides de fogo e cortaram gargantas,
 mataram o perverso e o justo,
 mataram o escravo acorrentado que vigia a porta,
 usaram e esqueceram as mulheres
 e seguiram para o Sul,
 inocentes como animais de presa,
 cruéis como facas. [...] (BORGES, 1970, p. 33)

Já em “Para una versión del I King”, lemos, conforme sinaliza o próprio título, uma síntese poemática do Clássico.

El porvenir es tan irrevocable
 como el rígido ayer. No hay una cosa
 que no sea una letra silenciosa
 de la eterna escritura indescifrable
 cuyo libro es el tempo. Quien se aleja
 de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
 es la senda futura y recorrida.
 Nada nos dice adiós. Nada nos deja.
 No te rindas. La ergástula es oscura,
 la firme trama es de incesante hierro,
 pero en algún recodo de tu encierro
 puede haber un descuido, una hendidura,
 el camino es fatal como la flecha
 pero en las grietas está Dios, que acecha². (BORGES, 1989, p. 153)

O poeta mexicano Octavio Paz foi também entusiasta do *Livro das Mutações*. Em entrevista concedida ao professor coreano Joung Kwon Tae, publicada com o título *I Ching y creación artística*, em 1996, Paz aponta as dimensões ética, estética, filosófica, intuitiva e criadora

² Nosso futuro é tão irrevogável / Como o rígido ontem. Não há nada / Que não seja uma letra calada / Da eterna escritura indecifrável / Cujo livro é o tempo. Quem se demora / Longe de casa já voltou. A vida / É senda futura e percorrida. / Nada nos diz adeus. Nada vai embora. / Não te rendas. A masmorra é escura, / A firme trama é de incessante ferro... / Porém em algum canto de seu encerro / Pode haver um descuido, a rachadura. / O caminho é fatal como a seta, / Mas Deus está à espreita entre a greta. (BORGES, 2009)

do *Livro das Mutações*. Logo no início explica as razões de seu fascínio pelo livro, na esteira das conceituações aqui já apresentadas:

A mí ese libro me fascinó porque asocia de una manera a un tiempo coherent e y poética los cambios de la naturaleza y, con ellos, los de los hombres. Subrayo: los hombres non en soledad sino en relación con los otros hombres, es decir, en sociedad. [...] es [o *I Ching*] la teoría de la correspondencia universal pero *en movimiento*. El *I Ching* se funda en una filosofía natural: el ciclo de las mutaciones que experimentan el mundo y los hombres.³ (PAZ, 1996, p. 54)

Logo adiante, reforçando a premissa que sustenta seu encantamento pela obra, Paz atribui-lhe, também, uma dimensão estética:

Esto fue lo que me sedujo: vi en el *I Ching* una imagen del movimiento de rotación de la naturaleza. Asimismo, me pareció que no sólo era un guía ético sino, de modo implícito, un tratado de estética e, incluso, una erótica que mostraba las distintas uniones y separaciones de los polos: la luz y la sombra, lo masculino y lo femenino, lo pleno y lo vacío... en fin, el *yin* e el *yang*⁴. (PAZ, 1996, p.54)

Quando perguntado a respeito dos escritores que teriam recebido influência das imagens fundamentais do *Livro das Mutações*, Paz lembra-se do músico John Cage e, por fim, afirma ter se valido pessoalmente do livro, cuja leitura o impressionou:

Tuvo mucha influencia en la literatura china, en la coreana y en la japonesa. En Occidente, después de las primeras traducciones, interesó sobre todo a los orientalistas y a los filósofos. En el siglo

³ “Este livro me fascinou porque associa de maneira coerente e poética as mudanças da natureza e, com elas, as dos homens. Enfatizo: não os homens sozinhos, mas em relação com os outros homens, isto é, em sociedade. [...] é [o *I Ching*] a teoria da correspondência universal, mas em movimento. O *I Ching* é baseado em uma filosofia natural: o ciclo de mutações experimentadas pelo mundo e pelos homens.” (Tradução minha)

⁴ “Foi isso que me seduziu: vi no *I Ching* uma imagem do movimento de rotação da natureza. Da mesma forma, pareceu-me que não era apenas um guia ético, mas, implicitamente, um tratado de estética e até uma erótica que mostrava as diferentes uniões e separações dos polos: luz e sombra, masculino e feminino, o cheio e o vazio ... enfim, *yin* e *yang*.” (Tradução minha)

XX esa influencia se extendió y ha sido enorme, especialmente en los Estados Unidos. Un ejemplo notable es el del músico John Cage. Al final de su vida compuso muchas de sus piezas usando exclusivamente el método del *I Ching*. A mí también me impresionó la lectura de ese libro. Incluso lo consulté a veces ante problemas de mi vida íntima...⁵ (PAZ, 1996, p. 56)

Mais ao final da entrevista, Kwon, de maneira ampla, pergunta-lhe de que forma as imagens fundamentais do *I Ching* serviram à criação poética. Paz, valendo-se de sua própria experiência, afirma ter-lhes servido de modo intuitivo e prático:

Me han servido de modo intuitivo e práctico. Por ejemplo, escribí un poema sobre mi amigo John Cage usando el *I Ching*: lanzaba las monedas que me llevaban a un signo; abría un libro de John (*Silence*) y, guiado por el signo, escogía una frase o dos de la página. Al final, la conciencia crítica: el fragmento copiado era una suerte de pausa e inmediatamente yo escribía, a la manera de una estrofa, otras dos o tres frases. Colaboración entre el azar y la voluntad creadora. Control del azar pero asimismo perturbación del cálculo. El resultado – más allá de toda apreciación estética – fue sorprendente⁶. (PAZ, 1996, p. 57)

Depois, lembra-se, ainda, de tê-lo usado para a escrita de um prólogo; ao final de sua resposta enseja o destaque à sua dimensão criadora e filosófica.

⁵ “Ele teve muita influência na literatura chinesa, coreana e japonesa. No Ocidente, após as primeiras traduções, ele interessou especialmente aos orientalistas e filósofos. No século XX, essa influência se espalhou e tem sido enorme, especialmente nos Estados Unidos. Um exemplo notável é o do músico John Cage. No final de sua vida, ele compôs muitas de suas peças usando exclusivamente o método do *I Ching*. Também fiquei impressionado com a leitura desse livro. Consultei-o, às vezes, diante de problemas de minha vida íntima...” (Tradução minha)

⁶ “Elas me serviram de modo intuitivo e práctico. Por exemplo, escrevi um poema sobre meu amigo John Cage usando o *I Ching*: lançava as moedas que me levavam a um signo; abria um livro de John (*Silence*) e, guiado pelo signo, escolhia uma ou duas frases da página. No final, a conciencia crítica: o fragmento copiado era uma espécie de pausa e então eu imediatamente escrevia, à maneira de uma estrofe, mais duas ou três frases. Colaboração entre acaso e criação. Controle do acaso, mas também perturbação do cálculo. O resultado - além de toda apreciação estética - foi surpreendente.” (Tradução minha)

También lo usé, aunque de un modo más explícito, en el prólogo a la antología *Poesía en movimiento*. En esa ocasión no hubo operación con monedas o discos [...] sino que me serví de la visión general del *I Ching* para describir la situación de la poesía joven en esos años (1966). Era una realidad en movimiento y no era fácil prever su futura evolución. Los autores de la antología (Chumacero, Pacheco, Aridjis y yo) habíamos escogido a catorce poetas. Los vi como una realidad en rotación, parejas de oposiciones y conjunciones (*yin* y *yang*). Fue un juego pero un juego que me permitió percibir los elementos constitutivos de la joven poesía mexicana de esos años. Dicho todo esto, debo añadir: hay que usar el *Libro de los cambios* sólo en ciertos casos excepcionales. Es un juego creador y un juego filosófico. Nos es, en sentido estricto, una teoría: es una visión del orden universal que estimula nuestra imaginación, a condición de no aplicarla mecanicamente⁷. (PAZ, 1996, p. 57)

Além de Borges e Paz, podemos ainda mencionar alguns outros escritores que, explicitamente, em maior ou menor grau, trazem o *I Ching* em suas produções.

Em uma das histórias que integra a narrativa de Ricardo Piglia intitulada “Prisão Perpétua”, “havia uma mulher” – assim principia o narrador – “que não fazia nada sem consultar o *I Ching*” (PIGLIA, 1989, p. 29); J. Matozo, o protagonista do romance a *Suavidade do Vento*, de Cristóvão Tezza, é também leitor assíduo do *Livro das Mutações*; o título do romance é referência direta a um de seus trigramas: Sun, a Suavidade.

Paulo Leminsky, em o *Ex-estranho*, escreve um poema intitulado “hexagrama 65”, no qual inscreve uma continuidade para os 64

⁷“Também o usei, embora de maneira mais explícita, no prólogo da antologia *Poesía en movimiento*. Naquela ocasião, não houve operação com moedas ou discos, [...] mas usei a visão geral do *I Ching* para descrever a situação da poesia jovem naqueles anos (1966). Era uma realidade em movimento e não era fácil prever sua evolução. Os autores da antologia (Chumacero, Pacheco, Aridjis e eu) tínhamos escolhido catorze poetas. Eu os via como uma realidade em rotação, pares de oposições e conjunções (*yin* e *yang*). Foi um jogo, mas um jogo que me permitiu perceber os elementos constitutivos da jovem poesia mexicana daqueles anos. Dito isto, devo acrescentar: você deve usar o Livro das Mutações apenas em certos casos excepcionais. É um jogo criativo e um jogo filosófico. É, estritamente falando, uma teoria: é uma visão da ordem universal que estimula nossa imaginação, desde que não seja aplicada mecanicamente.” (Tradução minha)

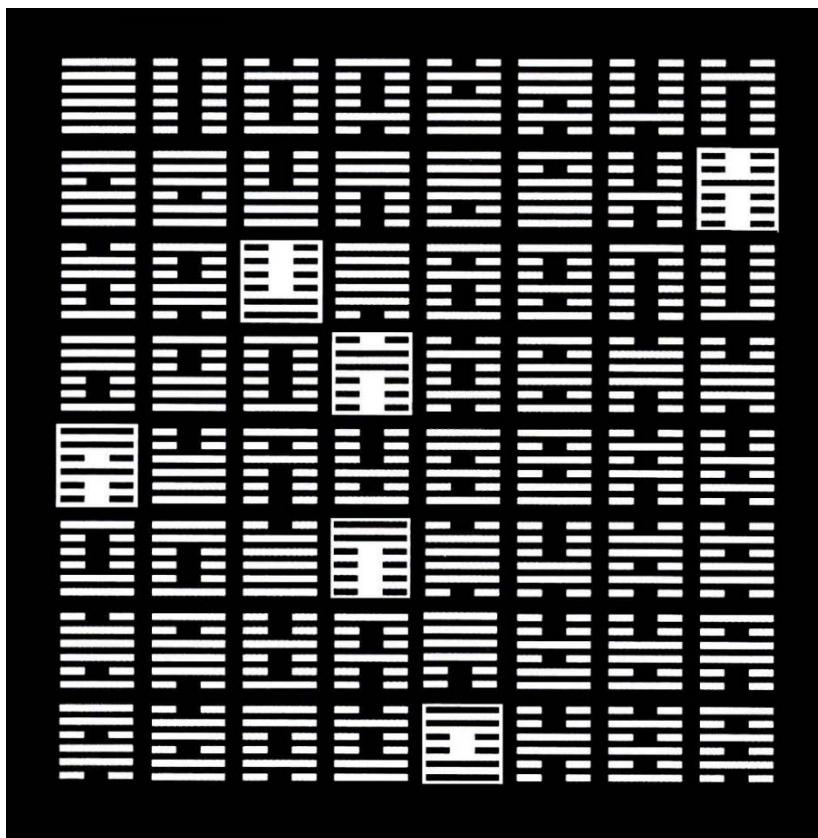
hexagramas do clássico. Max Martins, poeta paraense, dedica-lhe um livro inteiro: *Para ter onde ir*.

O *I Ching* também figura nas páginas do livro que reúne novas conferências e escritos de John Cage, *De segunda a um ano*; em um deles, o músico recorda a ocasião em que escreveu uma carta a Miró, por meio da qual pedia doação de uma pintura para a Fundação de Dança Cunningham. Sobre sua escrita, diz ter decidido tomar o cuidado de evitar falar do que os outros sempre falavam, a relação do pintor com a terra, e ter recorrido a operações do *I Ching* para escrevê-la, determinando, com elas, as proposições da missiva (CAGE, 2013, p. 85). No prefácio “CAGE:CHANCE:CHANGE”, escrito por Augusto de Campos, o poeta alude aos usos musicais empreendidos por Cage:

[...] mediante operações de acaso
a partir do i ching (livro das mutações)
compôs, em 1952, music of changes (música das mutações)
com sons e silêncios distribuídos casualmente
lançamentos de dados ou moedas
imperfeições do papel manuscrito
passaram a ser usados em suas composições
que vão da indeterminação
à música totalmente ocasional. música? [...] (CAMPOS, 2013,
p. xvii-xviii)

Também Augusto de Campos, que tem em Ezra Pound um leitor precursor do clássico chinês, compôs poemas nos quais figuram hexagramas pertencentes ao *Livro das Mutações*. No mais recente deles, intitulado “O humano”, o poeta, assim como o terceiro verso de “O guardião de livros”, dialoga com a mais remota origem da obra, ao dispor, na sequência que lhes é devida, unicamente os seus 64 hexagramas.

Figura 5 – “O humano”, Augusto de Campos. Poema publicado na coletânea “Outro”, em 2015.



Fonte: CAMPOS, 2015

O artista plástico, professor e escritor Julio Plaza, com quem Augusto de Campos empreendeu significativas parcerias, é autor do livro-objeto *I Ching Chance Change*, de 1978, que consiste em tradução intersemiótica do *Livro das Mutações*; é também autor do filme *Luazazul*, considerado uma tradução icônica do clássico. (CHAGAS, 1999 p. 107).

Caio Fernando Abreu também dedicou reiterado espaço ao *I Ching* em suas crônicas e contos; três trigramas do livro chinês abrem, intitulando-os, os três capítulos da coletânea de contos *Ovelhas Negras*.

Em *O jogo das contas de vidro*, de Herman Hesse, o *Livro das Mutações* surge detalhadamente valorizado e explicado, sobretudo, nas

páginas em que seu protagonista, o Magister Ludi, retira-se em viagem a fim de tomar lições do livro junto a um mestre chinês.

3 O *I Ching* em Clarice: aproximações

A despeito do livro chinês não surgir referenciado por Lispector em suas ficções, encontram-se nelas alguns elementos que lhe são constitutivos, inequivocamente.

Em três excertos de escritos de Clarice os números 7, 8 e 9 surgem anunciados como sendo de esfera íntima e secreta. Isso ocorre na crônica “Você é um número”, publicada em 07 de agosto de 1971, no Jornal do Brasil, e em duas passagens de *Água viva*, de 1973.

No último parágrafo da crônica, que consiste em crítica a uma espécie de desumanização que o excesso de classificações numéricas pode causar, a escritora coloca:

Vamos ser gente, por favor. Nossa sociedade está nos deixando secos como um número seco, como um osso branco seco exposto ao sol. Meu número íntimo é 9. Só. 8. Só. 7. Só. Sem somá-los nem transformá-los em novecentos e oitenta e sete. Estou me classificando como um número? Não, a intimidade não deixa. Vejam, tentei várias vezes na vida não ter número e não escapei. O que faz com que precisemos de muito carinho, de nome próprio e de genuinidade. Vamos amar que amor não tem número. Ou tem? (LISPECTOR, 1999, p. 366)

Já em *Água viva*, em um início de parágrafo, a narradora declara:

Mas 9 e 8 são os meus números secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério. Minha paixão pelo âmago dos números, nos quais adivinho o cerne de seu próprio destino rígido e fatal. E sonho com luxuriantes grandezas aprofundadas em trevas: alvoroço de abundância, onde as plantas aveludadas e carnívoras somos nós que acabamos de brotar, agudo amor – lento desmaio. (LISPECTOR, 1998, p. 30)

Algumas páginas adiante, no meio de um extenso parágrafo, tem-se a repetição dessa mesma declaração, em estrutura frasal similar ao que se viu na crônica “Você é um número”, embora, em relação a ela, haja uma alternância na sequência numérica: “Meu número é 9. É

7. É 8. Tudo atrás do pensamento. Se tudo isso existe, então eu sou.”” (LISPECTOR, 1998, p. 41).

Os números 7, 8 e 9, ao lado do 6, são os algarismos com os quais identificamos as linhas dos trigramas e dos hexagramas do *I Ching*, conforme esclarece Wilhelm, acerca das linhas yang (“positivas”) e yin (“negativas”), respectivamente:

Linhas positivas móveis são designadas pelo número 9 e linhas negativas móveis pelo número 6. As linhas que não são móveis funcionam apenas como material de estruturação do hexagrama, sem um significado intrínseco seu, e são representadas pelos números 7 (positivas) e 8 (negativas). (WILHELM, 2006, p. 6)

Assim, no *I Ching*, 6 e 8 representam a linha yin, “partida”, “negativa”, também conhecida como “maleável”, enquanto 7 e 9 representam a linha yang, “inteira”, “positiva”, também conhecida como “firme”, sendo que, no fluxo das mutações, a linha 6 se transforma em 9 e vice-versa, uma vez que são as únicas móveis.

Se nos valermos dessa associação entre os dois tipos de linhas e os quatro algarismos, essas referências numéricas presentes na citada crônica e em *Água viva* possibilitam-nos a identificação de dois trigramas do *I Ching*, cujas estruturações, assim como a dos hexagramas, se dão de baixo para cima. Nesses termos, a sequência 9, 8, 7 equivale ao trígrama Li, enquanto a sequência 9, 7, 8 equivale ao trígrama Tui, conforme representações abaixo:

Trígrama Li, o Aderir

— 7
— 8
— 9

Trígrama Tui, a Alegria

— 8
— 7
— 9

Na direção do que afirmou Clarice na crônica “Você é um número”, a edificação trigramática ou hexagramática se dá com o isolamento desses algarismos. Eles não se somam e não formam outra numeração, como, nos casos acima, novecentos e oitenta e sete ou novecentos e setenta e oito. Cada um, em específico, representa uma linha yin ou yang que, reunidas, formam trigramas e hexagramas. Não obstante, reitera-se, nem a narradora de *Água viva* nem Clarice, na crônica, fazem menção ao conjunto de linhas do clássico chinês; ao contrário, as citadas sequências

numéricas são apresentadas com o invólucro do mistério, ao serem tratadas como íntimas e secretas.

É também sem referências explícitas ao *I Ching*, que a tartaruga, animal que comporta importantes sentidos na China e no *Livro das Mutações*, em específico, é citada em três crônicas da escritora, compondo referências tanto marginais, que afetam indiferença pelo animal, quanto relevantes, porque, em um segundo momento, retomadas em assumido interesse.

Na crônica “Bichos (1)”, publicada em 13 de março de 1971, Clarice declara desinteresse pela tartaruga; dela destaca sua extrema antiguidade:

Da lenta e empoeirada tartaruga carregando seu pétreo casco, não quero falar. Esse animal que nos vem da era terciária, dinossáurico, não me interessa: é por demais estúpido, não entra em relação com ninguém, nem consigo próprio. O ato de amor de duas tartarugas não deve ter calor nem vida. Sem ser cientista, aventuro-me a prognosticar que a espécie vai daqui a poucos milênios acabar. (LISPECTOR, 1999, p. 333)

Já em 17 de abril do mesmo ano, no último parágrafo da crônica “Ao correr da máquina”, a escritora volta a se reportar a tartarugas, confirmando sua ancestralidade e, dessa vez, acusando interesse em sobre ela saber e sobre ela escrever:

Voltei. Estou agora pensando em tartarugas. Quando escrevi sobre bichos, disse, de pura intuição, que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim a ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou escrever sobre tartarugas. Elas me interessam muito. Aliás, todos os seres vivos, que não o homem, são um escândalo de maravilhamento. Parece que, se fomos modelados, sobrou muita matéria energética e formaram-se os bichos. Para que serve, meu Deus, uma tartaruga? O título do que estou escrevendo agora não devia ser Ao correr da máquina. Devia ser mais ou menos assim, em forma interrogativa: e as tartarugas? E quem me lê se diria: é verdade, há muito tempo que não penso em tartarugas. Agora vou acabar mesmo. Adeus. Até sábado que vem. (LISPECTOR, 1999, p. 342)

Em pouco mais de um mês, na crônica “Máquina escrevendo”, de 29 de maio, Clarice reitera sua curiosidade pelo animal ao reescrever

trecho da crônica em que o abordara e ao escrever a tradução do trecho de um livro sobre tartarugas que lhe fora emprestado, conforme ela própria relata na crônica:

Já falei aqui sobre tartarugas. Escrevi o seguinte: [...].
Esqueci de dizer que acho a tartaruga inteiramente imoral.
Alguém, adivinhando que era falso meu não-interesse por tartarugas, emprestou-me um livrinho sobre elas, em inglês. Eis um trecho traduzido desse livrinho:
“As tartarugas são répteis raros e antigos. Seus ancestrais apareceram pela primeira vez há uns 200 milhões de anos, muito antes que os dinossauros. Enquanto estes animais grandes há muito tempo se extinguiram, as tartarugas, com sua forma estranha e sem beleza, conseguiram sobreviver, e têm permanecido relativamente imutáveis pelo menos durante 150 milhões de anos.”
Sem o casco, sem a cabeça, arfando, para cima, para baixo, para cima, para baixo. Com vida.
Como compreender uma tartaruga? Como compreender Deus?
O ponto de partida deve ser: Não sei. O que é uma entrega total.
(LISPECTOR, 1999, p. 348)

O enfim declarado interesse de Clarice pelas tartarugas fica ainda marcado pela atmosfera de mistério que o envolve (ainda que de um mistério pinçado mais na irreverência do que na gravidade), oriunda, minimamente, de quatro fatores: das evasivas em torno desse interesse; da proximidade temporal com que a temática é retomada; de um interesse negado e depois assumido; da interrogação que parelha tartaruga e Deus.

O verbete “Tartaruga” que consta do *Dicionário dos Símbolos* traz, nos seguintes termos, a simbólica importância desse animal, sobretudo para a antiga nação chinesa:

Pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior – o que a torna semelhante a uma cúpula – e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa cosmografia; como tal, aparece no Extremo Oriente, entre os chineses e japoneses [...]. E, entre a cúpula e a superfície plana do seu casco, a tartaruga torna-se também a mediadora entre céu e terra. Por esta razão possui os poderes de conhecimento e de adivinhação: são conhecidos os processos de adivinhação da China antiga, baseados nos estudos dos estalidos provocados sobre a parte plana do casco da tartaruga (terra) pela

aplicação do fogo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 868-869).

Vale lembrar que Murilo Mendes, em seu bestiário presente no “Setor Microzoo”, de *Poliedro* (livro, a propósito, com expressivas referências chinesas e também constante do Acervo Clarice Lispector) inicia justamente com referência chinesa a definição que traz acerca do animal: “A tartaruga vera e própria quase não existe: existe em sua carapaça. É com esta que, segundo os antigos chineses, a tartaruga sustenta o céu” (MENDES, 1972, p.9). No que diz respeito à história do *Livro das Mutações*, consta que o imperador Fu Shi teria extraído os oito trigramas constitutivos do *I Ching* dos desenhos octogonais presentes no casco de uma tartaruga que ele observava. Ademais, o trígrama Li, por ser formado por uma linha yin (partida) entre duas yang (inteiras), é simbolicamente associado aos animais que de algum modo guardam essa representatividade, de um elemento oco em seu interior, como é o caso da tartaruga.

O Aderir é o fogo, o sol, o raio, a filha do meio. Significa armaduras e elmos, lanças e armas. Entre os homens, refere-se aos que têm o ventre dilatado. É o signo do seco. Significa o jaboti, o caranguejo, o caracol, o molusco, a tartaruga. (WILHELM, 2006, p. 214).

Em tempo, na primeira nota à edição crítica de *A paixão segundo GH*, Benedito Nunes identifica os seis traços que abrem e fecham o romance como sendo um recurso estilístico semelhante à vírgula e aos dois pontos usados no início e no final de *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, romance posterior da escritora, publicado em 1969. Em *A paixão segundo GH*, “os travessões”, segundo Nunes, “marcam a ruptura de GH com seu mundo”; em *Uma aprendizagem*, “a pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como Clarice Lispector alcança os limites das normas de enunciação e cria uma estrutura semântica complexa” (NUNES, 1996, p. 9). Ao lado dessa pertinente leitura, parece coerente propor, em acréscimo, que no romance *A paixão segundo GH*, em específico, os seis “travessões” podem ser cifra das complexas representações das “linhas” (yin e/ou yang) constitutivas dos hexagramas do *I Ching*. Isto porque, concretamente, Clarice dispôs no espaço, horizontalmente, seis linhas que, na vertical e tomando-se como base o *Livro das Mutações*, formariam o hexagrama 1, o Criativo. Este hexagrama tem, como alguns de seus complexos atributos, a energia, o

tempo e o movimento, aquilo que, portanto, não tem forma definida, e que representa também origem e duração:

Sua imagem é o céu. Sua força nunca é limitada por condições determinadas no espaço e por isso é concebida como movimento. O tempo é a base desse movimento. Portanto, o hexagrama inclui também o poder do tempo e o poder de persistir no tempo, ou seja, a duração. (WILHELM, 2006, p. 29).

A partir da perspectiva de leitura aqui adotada, aventa-se a hipótese de que, cifradamente, Clarice Lispector localizou (ou enformou) sua narrativa entre 12 linhas, seis ao início, seis ao final, como símbolos, ou cifras, da origem e da duração da obra. Seu primeiro parágrafo atesta justamente a busca por um princípio, por um início; trata-se, o sabemos, da tormentosa busca pela forma, pelo modo de se instaurar o ato de narração, tributário da compreensão de sua experiência mística: “----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi. [...]” (LISPECTOR, 1996, p. 9)

Em contrapartida, seus dois últimos parágrafos atestam a duração, resultante da brandura a que se chegou, da aceitação tácita de uma “atualidade simultânea” e de um não entendimento:

Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. ----- (LISPECTOR, 1996, p. 115).

Das aproximações propostas logo acima, entre Clarice e o *I Ching*, bem como das apresentações do clássico chinês – oriundas, estas, tanto das descrições aqui objetivamente feitas quanto daquelas referidas, ou trabalhadas, pelos escritores citados – depreende-se que Clarice Lispector compõe o rol de grandes nomes da literatura universal que acessaram o

milenar livro durante seus fecundos anos de produção, fato documentado, por si só, pelo exemplar presente no Acervo Clarice Lispector do IMS, ladeado por outros títulos orientais importantes, como o citado *Tao Tê Ching*, de Lao Tse.

Nesse sentido, há de se destacar, no que diz respeito ao presente percurso argumentativo, o que plasma desse acesso, o que legitimamente pode ser de profícuo interesse da crítica literária. Em todos esses escritores-leitores não é o uso meramente oracular ou mecânico do *I Ching* o que se destaca; destacam-se os alcances filosófico, religioso, imaginativo e também lúdico da obra. O livro chinês se lhes apresenta como um grande, e grandioso, repertório desses conteúdos possíveis, fruídos esteticamente segundo seus projetos – ou mistérios – de criação.

Ao tratar do fascínio de Clarice Lispector, em específico, sobre os chamados fenômenos ocultos, Olga Borelli afirma:

Não se tratava, a rigor, de uma fé, de uma crença. Para ela, essas coisas se articulavam como algo mágico, poético, ainda inexplicáveis pelo pensamento puramente racional ou científico. Havia nela, quanto a isso, uma mescla de sentimento lúdico, estético e religioso. Assim, por exemplo, quando consultava o famoso *Livro das Mutações*, o *I Ching*, venerável repositório da mais antiga cultura chinesa. (BORELLI, 1981, p. 58)

4 Considerações finais

O *I Ching*, o *Livro das Mutações*, obra que serviu de base aos principais preceitos da civilização chinesa, e um dos textos canônicos editados por Confúcio, foi, como se viu, originalmente composto apenas por 64 estruturas lineares, denominadas hexagramas, correspondentes às imagens do que seriam todos os fenômenos que se sucedem na Natureza, ininterruptamente. As seis linhas que formam essas estruturas podem ser contínuas (_) ou descontínuas (_ _), e são denominadas “yang” e “yin”, respectivamente. Em épocas sucessivas ao seu surgimento, foram acrescidos textos a essa gama de imagens, visando, ainda que cifradamente, interpretá-las. A despeito de tais acréscimos, o *I Ching* não consiste em obra que se presta a uma leitura convencional, uma vez que não se encontra tecido pelo enunciado de um discurso formado por partes integradas em prol de um sentido ou de uma significação. Assim, por exemplo, suas

leituras, ao longo dos séculos e até hoje, dão-se, comumente, em forma de consultas, que consistem em abertura aleatória do livro ou no jogo de moedas. Nesse caso, de posse de uma pergunta, o consultante joga seis vezes uma moeda sobre a mesa, contendo, aquela, um lado yin e um lado yang; a cada lance, o jogador dispõe, verticalmente, o traço resultante, até formar o hexagrama em questão, que figura como resposta.

Não se dando, necessariamente, à tradicional leitura linear e contínua, o *I Ching* abriu-se e abre-se, ainda, a múltiplos usos e interpretações. No século 17, Leibniz acreditou ver, nele, um perfeito sistema binário de combinação. O orientalista Terrien de la Couperie, no século 19, o possível vocabulário de uma tribo. Tendo muito meditado em torno dos 64 hexagramas, Alejandro Schulz Solari (conhecido como Xul Solar), amigo de Jorge Luis Borges, registrou-os no idioma que criou, o neocriolo, além de tê-los figurado em suas telas. John Cage, na década de 50, valeu-se desse mesmo sistema na composição de algumas de suas músicas, assim como o trouxe, tematicamente, a seus escritos. O poeta mexicano Octavio Paz também dele se valeu em seus poemas, tendo-o ainda utilizado na escrita do prólogo de *Poesía en movimiento*, livro organizado, em 1966, por ele, Alí Chumacero, José Pacheco e Homero Aridjis. No Brasil, Max Martins, grande amigo de Benedito Nunes, escreveu um livro de poemas a partir do *I Ching*, intitulado *Para ter onde ir*, publicado em 1992. Recentemente, o poeta Augusto de Campos valeu-se das 64 figuras hexagramáticas para a composição de seu poema “O humano”, além de ter se utilizado delas, em 1977, para a escrita do poema-enigmagem “Pentahexagrama” (publicado em *Viva vaia*), em homenagem a John Cage.

Nessa esteira, pode-se afirmar, o *I Ching* é obra que muito se prestou à modernidade da arte, dado, em suma, seu caráter aberto a muitos sentidos, passíveis de serem operados a partir de um jogo de combinações, na direção da nova forma poética inaugurada por Mallarmé, com *Un coup de dés*, que não engendra um significado, mas que consiste em uma forma em busca de significação. Por outro lado, ele tem um apelo espiritual ou espiritualizante que comungou com um espírito de época também moderno, voltado, se não centralmente a novas formas de significação, a novos sentidos de existência. A exemplo, as meditações

empreendidas pelo próprio Xul Solar, transpostas em seus *san signos*⁸, e o romance de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*, protagonizado por um jogo – o de avelórios – inspirado no caráter totalizante do *Livro das Mutações*, porque voltado às várias ciências do conhecimento, às artes e ao espírito.

Antônio Xerxenesky, no blog do Instituto Moreira Salles, ao apresentar parte do Acervo Clarice Lispector, sem qualquer necessidade de apuro crítico, evidentemente, dados os objetivos em questão, coloca o *I Ching* no rol das leituras inusitadas da escritora, quase irreverentes, distantes da natureza de sua produção ficcional:

Quando pensamos nos livros que formam a biblioteca de um escritor, imaginamos em primeiro lugar obras que o tenham influenciado como autor, ou que ao menos dialoguem com sua produção ficcional. Ao especular sobre como seria a estante de livros de Clarice Lispector, um leitor poderia supor a presença de romances de Virginia Woolf, contos de Katherine Mansfield... e, de fato, na biblioteca de Clarice, que está no Acervo do IMS, as duas modernistas marcam presença.

Inesperado é encontrar várias obras de temática budista, como *Introdução ao zen-budismo*, *O zen e o infinito* e *O livro tibetano dos mortos*. O interesse da autora pela filosofia oriental fica evidente ao manusearmos seu exemplar do ‘*I Ching, o livro das mutações*’, texto chinês clássico que, entre outras coisas, também serve de oráculo. (XERXENESKY, 2013)

Clarice deixou vários papéis com rascunhos para cálculos de respostas fornecidas pelo ‘*I Ching*’. Algumas das perguntas estão rabiscadas, como ‘Qual é o meu futuro de um modo geral?’. Curiosamente, esse questionamento está numa folha de agenda datada de 10 de dezembro de 1974, aniversário de 54 anos da autora.

Também não se imaginaria Lispector comprando o guia nutricional ‘*Let's eat right to keep fit - Vamos comer bem e manter a forma*’,

⁸ Trata-se da obra *Los san signos. Xul Solar y el I Ching*, editada por El Hilo de Ariadna y la Fundación Pan Club, em 2012. A obra, que conta com textos de conhecedores da obra de Xul, entre eles Borges, traz os fac-símiles dos cadernos do pintor e escritor argentino nos quais constam os registros de suas meditações acerca do *Livro das Mutações*.

de Adelle Davis, ou o guia de exercícios ‘*Exercise and keep fit - Exercite-se e fique em forma*’, de Terry Hunt. (XERXENESKY, 2013)

Conforme buscou-se sustentar, entretanto, o *I Ching* de Clarice pode ser alçado às obras que, de alguma forma, dialogaram com a produção ficcional da escritora, ou, em formulação correlata, Clarice parece estar entre os grandes escritores da literatura brasileira e universal que se debruçaram sobre a dimensão estética do livro chinês; livro vasto que, assim sendo, consiste em privilegiado material para aprofundarmos em aspectos do aclamado e tão estudado processo criativo da escritora.

Neste artigo, buscou-se, justamente, atestar a pertinência desse caminho, por meio das informações de uso guardadas junto ao Arquivo Clarice Lispector, das abordagens acerca dos números 7, 8 e 9, da tartaruga e dos traços que abrem e fecham o romance *A paixão segundo GH* – potenciais reveladores de apropriações do texto chinês, sob chave tanto lúdica quanto mística, a se julgar a comunhão existente entre o jogo de enunciação clariceano e o insólito de sua matéria narrativa.

Referências

- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*: Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge L. *Elogio da sombra*: Poemas; *Perfis*: Um ensaio autobiográfico. 4 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1970.
- BORGES, Jorge L. *La moneda de hierro*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989. (Coleção Obras Completas, v. IV: 1975-1985).
- BORGES, Jorge L. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Para una versión del I-King. In: _____. *Poesias*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Não paginado.

- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- CHAGAS, Luciana B. *Videopoemas. A tradução eletrônica da poesia visual*. Dissertação de Mestrado UNICAMP, 1999.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G. H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. 2. ed. Paris: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos),
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MUTZENBECHER, Alayde. Entrevista com Alayde Mutzenbecher. *Crossroads*. 19 fev. 2010. Disponível em: <http://soulshinexyz.wordpress.com/2010/02/19/entrevista-com-alayde-mutzenbecher/>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- PAZ, O., CHUMACERO, A., PACHECO, J. E. e ARIDYS, H (org). *Poesía en movimiento*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- PAZ, Octavio e TAE, Joung K. I Ching y creación artística. *Claves de razón práctica*. México, n. 61, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SOLAR, Xul e BORGES, Jorge L. *Língua e imagem*. Centro Cultural Banco do Brasil e Fundação Memorial da América Latina, Rio de Janeiro, 1998.
- WILHELM, Richard (Trad.). *I Ching*. O Livro das Mutações. São Paulo: Pensamento, 2006.
- XERXENESKY, Antônio. Livros que você nem imagine que Clarice tinha. Disponível em: <https://claricelispectorims.com.br/do-acervo/livros-que-voce-talvez-nao-imagine-que-clarice-tinha/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 27 de agosto de 2019.



Assis Horta: fotógrafo de um Brasil moderno

Assis Horta: The Photographer of a Modern Brazil

Eneida Maria de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
eneidamariasouza@gmail.com

Resumo: O fotógrafo profissional Assis Horta, natural de Diamantina, apresenta uma coleção de imagens de dimensão histórico-documental não só por ter registrado paisagens urbanas e humanas, mas por ter contribuído para a democratização do retrato no Brasil, adquirida por meio das leis trabalhistas. Reconhecida oficialmente em 1943 pela Consolidação das Leis do Trabalho no governo Vargas – com a aquisição da carteira de trabalho e Previdência Social –, a classe operária passa a ter seu registro em foto 3x4 (três por quatro) como prova de identidade. Com o fim da condição de invisibilidade social da classe, aos poucos é construída uma nova feição para a caracterização de povo e de cidadania no país. Na condição de um intérprete da sociedade pelo registro fotográfico, Assis Horta valoriza imagens do homem comum, registra cenas de família e contribui para o avanço dos estudos marginais sobre povo, nação e cidadania.

Palavras-chave: Assis Horta; Diamantina; fotografia; homem comum; povo; cidadania.

Abstract: The professional photographer, Assis Horta, born in Diamantina, presents a collection of images with a historical-documentary dimension, for not only registering urban and human landscapes, but also contributing to the democratization of the portrait in Brazil, acquired through labor laws. Recognized officially in 1943 by the Consolidation of Labor Laws in the Vargas government - with the acquisition of the labor and Social Security portfolio -, the working class is now photographed 3x4 as proof of identity. With the end of the condition of social invisibility of the class, a new feature is being constructed for the characterization of people and citizenship in the country. As an interpreter of society by the photographic registry, Assis Horta values images of the ordinary man, records scenes of family and contributes to the advancement of marginal studies on people, nation and citizenship.

Keywords: Assis Horta; Diamantina; photography; ordinary man; people; citizenship.

O fotógrafo profissional Assis Horta (1918-2018), natural de Diamantina, Minas Gerais, apresenta uma coleção de imagens de dimensão histórico-documental por ter registrado não só paisagens urbanas, mas por ter contribuído para a democratização do retrato no Brasil, adquirida por meio da obrigatoriedade das leis trabalhistas. Reconhecida oficialmente em 1943 pela Consolidação das Leis do Trabalho no governo Vargas – com a aquisição da carteira de trabalho e Previdência Social –, a classe operária passa a ter seu registro em foto 3x4 como prova de identidade. Com o fim da condição de invisibilidade social da classe, aos poucos é construída uma nova feição para a caracterização de povo e de cidadania no país. Na condição de um intérprete da sociedade pelo registro fotográfico, Assis Horta valoriza imagens do homem comum, registra cenas de família e contribui para o avanço dos estudos marginais sobre povo, nação e cidadania. Em virtude da valorização da singularidade artística nacional em âmbito globalizado, Assis Horta protagoniza a discussão sobre a conquista de direitos do cidadão brasileiro como forma de inseri-lo na agenda atual das reivindicações políticas na arte.

Como funcionário do IPHAN, Assis Horta foi ainda encarregado, na década de 1930, de mapear ruas, moradias, casas de comércio, entre outros pontos, para a constituição do acervo fotográfico da cidade, tombada na época pelo Patrimônio. As imagens a serem analisadas neste ensaio compõem o catálogo da Exposição *Assis Horta: retratos*, realizada na Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, de abril a junho de 2015, constando de 200 fotos, das quais algumas foram selecionadas.¹ Com enfoque na pequena mostra de retratos 3x4, na qual são evidenciadas as procedências sociais dos fotografados, serão ainda abordadas fotos de estúdio, com poses de casamento, crianças, famílias, cenário propício para a exposição solene de uma classe que se inseria aos poucos no ambiente social.²

¹ A reprodução das fotos por mim selecionadas foi realizada durante a exposição, estando os créditos sob minha responsabilidade. Não tive acesso ao catálogo, por ter sido a minha visita à exposição feita no último dia.

² Em uma página no site do BNDES referente à exposição do fotógrafo feita em 2017 no Rio de Janeiro aparece a seguinte informação: “O fotógrafo registrou, em chapas de vidro, praticamente toda a sociedade diamantinense da época e cenas do patrimônio histórico nacional. Seu acervo de retratos da classe operária, objeto da exposição, decifra a gênese do trabalhador brasileiro legalmente registrado. Até então destinada à sociedade

As imagens de estúdio terão primazia na análise, quando se verifica a concepção em preto e branco do arquivo de Assis Horta, por revelarem a singular atuação exercida pelo artista no que diz respeito à função social de seu trabalho. A representação de imagens do homem comum e da classe operária no Brasil nas décadas de 1940 servirá de material relevante para a elucidação da memória, muitas vezes esquecida, de um Brasil arcaico e interiorano. A profusão da classe operária, marcada pela presença quase maciça do negro, remonta à tradição mineradora da região, assim como à herança imperiosa da escravidão e da ausência de direitos trabalhistas, predominante em época anterior. A Diamantina dos diamantes, do barroco mais carnavalizado, colorido e menos suntuoso da arte ouro-pretana, exibe-se pelas fotos pacatas e bem-comportadas dessas personagens, a maioria representando a classe operária e, muitas vezes, desprovida da estética burguesa dos retratos.

No entanto, o fotógrafo lhes concede, pelo empréstimo das roupas no ateliê e pela exigência da pose de estúdio, aspecto nobre e semelhante ao trabalho dos pintores e fotógrafos europeus, revestidos agora de outra conotação. O modelo francês encontra-se estampado no *décor* do estúdio, com a exposição do tapete como ornamento, do painel pintado ao fundo, da mobiliária *art nouveau* – principalmente no detalhe das cadeiras. Quanto aos trajes das personagens, verifica-se a obediência ao ritual burguês de fotografar, como a exigência de terno e gravata para os homens, vestidos estampados e bem talhados e flores no cabelo ou laços visíveis na indumentária feminina. Exibindo postura elegante, bem de acordo com o clichê da classe média, os modelos retratados compõem um quadro social bem representativo da época. A cordialidade é moldada pelo respeito à simetria e à ordem, pelas quais se evidencia a perfeita organização entre os atores, seja quanto ao registro de cenas de família, grupo de crianças, casal em foto de casamento, seja quanto ao retrato 3x4 de operários, com vistas à obtenção de carteira de trabalho ou de matriarcas cercando-se de familiares para a comemoração do batizado do filho mais novo.

burguesa, a fotografia entrou na vida do trabalhador: realizou sonhos, dignificou, atenuou a saudade, eternizou pessoas comuns, mostrou sua face.” São palavras contidas também no catálogo da exposição, com curadoria de Guilherme Horta. Disponível em: https://www.bnbes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/espaco-cultural-bnbes/galeria/assishorta_retratos. Acesso em: 24 abr. 2019.

Como entender o traço de modernidade ainda presente em plena década de 1940, sob a ditadura Vargas, durante a instauração de tombamentos do patrimônio num país que tentava escapar do atraso pela valorização da cultura local como resposta ao desejo de integração nacional? A diferença e importância da obra de Assis Horta, longe de ser considerada repetidora de modelos e de técnicas artísticas estrangeiras, reside na leitura da comunidade local, com sua heterogeneidade e impureza. Trata-se da leitura de uma comunidade que guardava resquícios das mazelas da escravidão, mas que se impunha como figurante que começava a ocupar o lugar de protagonista na região. Embora a classe mais abastada tenha sido alvo do clique do fotógrafo, notadamente nas cenas urbanas e fora do estúdio, na seleção de fotos realizada para a exposição já referida, privilegiou-se um dos segmentos menos contemplados aí presentes. Graças à obrigatoriedade de registro do retrato profissional na carteira de trabalho, as pessoas se sentiam, pela primeira vez, pertencentes ao estatuto de indivíduo, pelo espelhamento do rosto num documento oficial. Uma vez cumprida essa obrigatoriedade, era comum o retorno dos modelos ao estúdio de Horta a fim de serem estampados não só em pose individual, mas ao lado de amigos e familiares. Reveste-se de extrema importância o sentimento que começa a ter essa comunidade, o de se adquirir uma imagem que passa a ser reconhecida pelo outro, ao ser esteticamente manipulada pela arte do fotógrafo.

O lugar ocupado por Assis Horta como fotógrafo neste quadro diamantinense do século XX não se apresenta de forma isolada. Seu precursor, Chichico Alkmim (1886-1978), é detentor de rico arquivo de perfis captados pela cidade, como cenas de estúdio e de rua, abordagem que ressaltava não só o cotidiano particular de seus figurantes, como se propunha a retratar grupos representativos da comunidade local, como colégios, agremiações policiais e instituições. Registrava igualmente retratos para fins documentais, sobretudo com finalidades eleitorais. Pela profusão de imagens de populares da cidade, esses dois fotógrafos, redescobertos há pouco tempo, constituem hoje o emblema de um Brasil periférico que se impõe ao lado das exposições realizadas nos centros hegemônicos do país. Pela predominância de fotos nas quais se destaca a presença de personagens negras de origem social mais pobre, torna-se viável analisá-las sem a intenção de considerá-las estereótipos de uma comunidade tropical. A comercialização desses tipos de imagens realizada

por interesses colonialistas teve como alvo a exploração e a visibilidade dos corpos negros estampados pelas fotografias.

No catálogo da exposição de Chichico Alkmim, Eucanaã Ferraz assina a curadoria e oferece ao leitor alentado estudo sobre o fotógrafo, ressaltando, entre várias outras informações, uma das características relevantes do trabalho, o aspecto anônimo dos figurantes, por assinalar como as identidades tornam-se muitas vezes impossíveis de serem resgatadas. O anonimato reforça a imagem de povo de determinada época, em que se vislumbra a comunidade local, “metonímia do Brasil”, no entender do curador:

Mas se as fotografias de Chichico Alkmim põem em cena algo como uma metonímia do Brasil, seu *continuum* social e suas tragédias sociais, levando-nos a ver seus personagens como arquétipos que nos representam ainda hoje, também é certo que naquelas fotografias contemplamos indivíduos intensamente reais, ou, se quisermos, realidades intensamente individuais. O que arregimenta nosso olhar e nossa emoção são as irrecusáveis singularidades – física, psíquica, temporal. E, no entanto, sabemos nada ou quase nada sobre aqueles personagens. Desconhecemos seus nomes, suas memórias. Têm a veemência do que é anônimo, portanto a beleza do desconhecido, a potência ameaçadora e apaixonante do obscuro. (FERRAZ, 2017, p. 16).

Uma das argutas comentadoras de arte fotográfica brasileira, Dorrit Harazim, soube muito bem situar a obra de Assis Horta no contexto de seus artistas fotógrafos contemporâneos, enfatizando o papel social desempenhado no registro com operários e habitantes da Diamantina dos anos 1940. Reforça a amizade do fotógrafo com uma dupla de garimpeiros negros habitantes da periferia da cidade, fato esse indispensável para o aprimoramento da função social de sua arte. Como tipo muito popular, Horta apropriou-se do conhecimento das descobertas relativas à extração mineral, compondo, com a população trabalhadora, um quadro bem fiel da rica/pobre Diamantina. Na interpretação de Harazim, a diferença entre Alkmim e Horta reside no caminho próprio escolhido pelo sucessor, enfatizando outros segmentos sociais que seriam dignos de registro:

O olhar fotográfico de Chichico Alkmim, essencialmente alimentado na escola francesa de retratistas e pintores do século XIX, acabou produzindo um rico e aclamado material de

“paisagens humanas e urbanas”, título de uma exposição de 2013 no Memorial Minas Gerais Vale.

Coube ao autodidata do Photo Assis, instalado inicialmente na rua do Bonfim, esquina da rua do Contrato, abrir caminho próprio e sair da sobra do cultuado Chichico. Ele começou pelo básico, procurando freguesia em segmentos sociais pouco familiarizados com a experiência de serem retratados. Os forasteiros de passagem pelo Grande Hotel apreciavam ouvir as espirituosas histórias contadas por Assisinho, e o contratavam para documentar o trabalho de extração mineral e fazer o registro fotográfico de diamantes famosos. (HARAZIM, 2016, p. 36).

Retratos populares

Na congruência com a literatura mineira de natureza popular, voltada para o interior urbano e o sertão, as imagens desses artistas traçam paralelos e associações com a obra de Guimarães Rosa, para citar apenas ele, cujo retrato de um Brasil arcaico se nutre da presença/ausência de anônimos, de desclassificados e párias da sociedade. Ao contemplar essas fotos, note-se que é possível constatar que se processa a inversão do olhar, com a sensação de estar o espectador também sendo observado pelas imagens. Elas nos olham, da mesma forma que dirigem seu olhar para a câmera. Munido de alteridades, a visão do leitor se enriquece, ao exigir o entrosamento entre sujeito e objeto, mesmo que a suposta união corra o risco de ser crivada de intervalos, questionamentos e suspeitas. Permanece, nessa operação, a descoberta sempre reiterada de uma realidade que escapa aos espectadores. Por essa razão, o empenho em reconhecer a importância do conceito de popular como resistência política tornou-se, na proposta deste ensaio, a pedra de toque para a compreensão do trabalho artístico de Assis Horta. Entende-se, dessa forma, a necessidade em conferir visibilidade a personagens integrantes da imagem de um Brasil arcaico e, muitas vezes, anônimo.

Diante do elenco de fotos de estúdio do acervo do fotógrafo, percebe-se a produção de um espaço teatral na confecção do ambiente de estúdio para as personagens, circunscritas ao ritual da arte fotográfica. As fotos 3x4, emblemáticas para o registro do nome e imagem do cidadão na primeira carteira de trabalho, investem-se de teor político e histórico. As pessoas, pela primeira vez, ao se verem fotografadas, são imbuídas da convicção de que participam de uma sociedade moderna e igualitária.

Não resta a menor dúvida de que a promulgação das leis trabalhistas por Vargas constitui uma das mais relevantes ações de seu governo, embora o país estivesse regido por princípios ditatoriais. Infelizmente, na atualidade, essas leis começam a receber tratamento distinto, contrariando conquistas e resultando, de forma dramática, na sua quase diluição pelo novo governo que se instalou no país.

Com o objetivo de interpretar algumas fotos deste arquivo, nota-se, de início, que o traje usado pelos modelos masculinos reitera a simplicidade da profissão, com vistas a retratar a condição operária e a fidelidade às imagens oficiais. Como retrato do país em vias de modernização, era aconselhável estampar o rosto de seus personagens de forma supostamente mais natural, com o acréscimo de pequenos retoques de embelezamento. Mas não deixa de ser ilusória a afirmação de naturalidade, uma vez que o modelo se transforma em imagem, perde, concomitantemente, sua aura natural, artificializando-se.

Nas duas fotos em que são agrupados dois homens e seis mulheres (ANEXO, FOTOGRAFIAS 1 e 2), percebe-se o toque de requinte no penteado e nas roupas femininas, o que as diferencia das imagens masculinas, postadas igualmente para o registro oficial. A marca referente às datas e não aos nomes dos retratados responde pela obrigatoriedade do registro em carteira, o que evidencia o valor documental do trabalho fotográfico de Assis Horta. O artista declara, contudo, em algumas de suas falas, que mantinha em arquivo os nomes de todos fotografados. No entanto, o que resta para o presente é o anonimato dos modelos, comprovando-se estar esse painel fotográfico vinculado à ideia de representação de uma comunidade popular, destituída de sinais de identidade pessoal. Os observadores do presente desse painel fotográfico não devem, portanto, se preocupar em definir rostos e gestos do passado como íntegros ou reais, uma vez que já se impõem na condição de simulacros e espectros. Constitui, para o presente, material importantíssimo para o registro da memória de um pequeno rincão do Brasil em fase de modernização, com promessas de melhores condições econômicas para o trabalhador.

Ressalte-se ainda que o traço de identidade impresso na foto a ser anexada à carteira de trabalho descola-se do sentido original pretendido. A exposição dessas imagens, ao serem dispostas em série e por meio de distinto suporte, afasta-se do sentimento de cidadania e de subjetividade.

Obedecem aos requisitos da exposição e inscrevem-se como memória, com o objetivo de conferir às pessoas distinta significação, na qualidade de resquícios de valores passados. Tornam-se despojadas de valor pessoal ao se integrarem aos grupos de fotos, por obedecerem à organização serial e reduplicadora, causada pela imposição de estarem postas em exposição. A montagem fotográfica retira da imagem a força temporal, substituindo-se aí pela anacrônica existência de figurantes dos quais não nos é possível nomeá-los, restando como prova a inscrição apenas de uma data. Pessoas sem nome são igualmente aquelas que, antes, possuíam assinatura na carteira de trabalho, usufruindo assim dos direitos de cidadania. Essa memória, inscrição sobrevivente, esclarece ser a arte da fotografia incapaz de restituir o passado e suas lutas, embora permaneça como força de evocá-lo na condição de simulacro.

Interpretar a fotografia como arte da superfície remeteria, portanto, à imagem vegetal da casca da árvore, empregada pelo filósofo Georges Didi-Huberman no ensaio “Cascas”, ao discorrer sobre a exuberância e a relatividade de toda coisa, de sua fugacidade e contingência. Em resumo, do lugar do morto, como assim se colocava Roland Barthes ao escrever sobre a arte fotográfica. Cito Huberman:

Em francês, os etimologistas afirmam que a palavra écorce (casca) representa a extensão medieval do latim *scorteia*, que significa “casaco de pele”. Como para se tornar evidente que uma imagem, se fizermos a experiência de pensá-la como uma casca, é ao mesmo tempo um casaco – um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 133).

As ideias expostas nessa passagem evocam naturalmente o clássico livro de Roland Barthes sobre a fotografia, *A câmara clara* (1984), quando teoriza sobre a ausência da noção de profundidade aí existente. Relaciona a reprodução de imagens com os princípios filosóficos da fenomenologia, em que se concebe a foto como “um nada de objeto” (BARTHES, 1984, p. 169). Afirma ainda que a fotografia não constitui com segurança o passado da coisa, a não ser por meio de substitutivos. A ideia de superfície, aliada à casca, à pele, incorpora à fotografia a constatação da morte do referente, por constatar ter a imagem o estatuto de simulacro do objeto retratado. Nesse estudo, Barthes reforça o conceito de biografema, o qual se distingue da biografia, pelo apelo aos

objetos parciais e ao “infra-saber” captados pelas imagens. A presença de traços biográficos como fragmentos que compõem fotos e biografemas funciona, de forma bastante rentável e inovadora, para os estudos da crítica biográfica. O teórico enfatiza a impossibilidade de se penetrar na essência de imagens não só perdidas no tempo como indícios de supostas revelações de identidades fixas, dotadas de visibilidade:

[A fotografia] pode me dizer, muito melhor que os retratos pintados. Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo pois há um “eu” que gosta de saber, que sente a seu respeito como que um gesto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES, 1984, p. 51).

Em várias fotos do arquivo de Assis Horta registram-se poses de personagens por meio das quais é representada uma classe considerada por elas como inexistente, mas que se sustenta pela roupa e a envergadura de um burguês – com o requinte do estilo em portar o chapéu, do olhar e da harmonia entre as duas imagens. A solenidade da Fotografia 3 (Cf. ANEXO) está estampada no contraste entre a figura de dois modelos negros com a cor branca dos ternos por eles trajados. A produção artística das cores conduz, inevitavelmente, à interpretação estética da cena social, vinculada à raça negra. A elegância dos modelos os coloca na condição de estarem representando o ideal de figura social, conferindo ao retrato a ilusão e a consolidação de ideais suscitadas pela arte fotográfica. Paradoxalmente, as imagens distanciam-se e aproximam-se da sua real condição, uma vez que a cena permite inspirar a harmoniosa imagem das relações raciais, o convívio pacífico entre classes. São esses os pequenos toques que vão montando biografemas e ressaltando os fragmentos que compõem as memórias fotográficas.

Em outra foto (ANEXO, FOTOGRAFIA 4) bem sugestiva e descompromissada, configura-se a *performance* aí criada com a ajuda do cenário em que é colocado o atleta, ao lado da cadeira *art nouveau* sobre um tapete (ou piso) com estampas. Os músculos salientes fornecem-lhe tanto a aparência de jovialidade e vigor, acompanhada do gesto sério e comportado. A pose é contida e controlada. Quem seria, portanto,

esse ator anônimo? Torna-se impossível identificá-lo ou restituir-lhe um nome, em virtude da distância temporal e da fluidez e superfície do objeto referenciado. Os figurantes continuam a participar desta galeria de pessoas que perde, com o tempo, sua identidade e se consolida como tipos reunidos na sua condição de imagem em superfície, com pouco traço de interioridade. Seriam essas pessoas convertidas em objetos fotográficos? Fica a pergunta.

O próximo figurante (ANEXO, FOTOGRAFIA 5), trajando casaco meio apertado e amarrrotado, encobre e segura com a mão o lugar do botão que falta, como se estivesse ajeitando algo que foge de sua alçada, sem perder a pose. Os olhos arregalados em direção à câmera e a gravata meio encoberta simulam a controvertida maneira de ser outro, de fantasiar-se num traje que não só lhe serve como não lhe pertence. O pescador (ANEXO, FOTOGRAFIA 6), outra imagem curiosa, por seu perfil caricato, exibe rasgões na calça, sugerindo a produção da imagem de tipos urbanos cujas profissões estão, em princípio, desvinculadas de qualquer compromisso social. Esta pode ser considerada uma das mais artificiais fotos constantes da galeria de personagens montada por Assis Horta. A caracterização do pescador, semelhante ao traje de um mendigo, retrata, de forma até jocosa, a possível autenticidade e falsidade do modelo. As fotos de estúdio são montadas com o objetivo de brincar com a artificialidade e a teatralização da arte fotográfica.

As reproduções de fotos de grupos familiares – tendo o patriarca como figura central, ou a mãe que o substitui na cena em torno do filho mais novo – (ANEXO, FOTOGRAFIA 7), obedece à simetria clássica e se associa às pinturas tradicionais. Nesse sentido, as personagens compõem o quadro bem delimitado do ambiente de uma família tradicional, com o intuito de evocar uma vida harmônica, pela disposição regular das figuras na foto. Note-se que o estampado das roupas femininas contrasta com a sisudez dos trajes masculinos. Na foto da matriarca, rodeada da prole, e sem a presença do marido, os laços de fita no cabelo das crianças registram um costume universalmente vigente, reiterando, contudo, a cor local e a modernização vernacular das manifestações populares. Como últimos exemplos (ANEXO, FOTOGRAFIAS 8 e 9), observa-se, inicialmente, a imagem de três crianças negras que, em trajes próprios para poderem ser eternizadas pela ação mágica da fotografia, se veem surpreendidas pelo gesto da câmera. Elas convergem o olhar, de modo inusitado, tanto para o fotógrafo quanto para o espectador, mantendo

os olhos arregalados, dando a impressão de estarem mal adaptados à fita. Essa posição reforça a desconfiança desse olhar para seus futuros leitores. Estariam essas crianças prevendo a existência de uma visão que lhes escapa, por interlocutores que possuem outros métodos de pensar a fotografia?

A Fotografia 9 (Cf. ANEXO), na qual a autora deste ensaio coloca-se na exposição como personagem, refere-se à tentativa de inscrever-se também como coautora do texto e das imagens, assim como personagem inserida na Exposição de Assis Horta. Inserindo-se nesse quadro de fotos anônimas, permanece o gesto da busca de autenticidade – ou não – da experiência subjetiva. O direito de autoria inscreve-se, contudo, um tanto forjado, embora a arte fotográfica, desde seus primórdios, tenha se imposto como autoria múltipla, para lembrar as palavras de Susan Sontag contidas em *Ensaios sobre a fotografia* (1986), texto pioneiro sobre a história desta arte inventada no século XIX.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 99-133, 2013.
- FERRAZ, Eucanaã. Diamantes, vidro, cristal. In: FERRAZ, Eucanaã (org.); KARP, Pedro. *Chichico Alkmim fotógrafo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.
- HARAZIM, Dorrit. O clique único de Assis Horta. In: *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

Anexo

Fotografia 1 – Fotos para carteira de trabalho



Fonte: Eneida Maria de Souza,

Fotografia 2 – Fotos para carteira de trabalho



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 3 – Foto de dois homens com ternos de cor clara



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 4 – Foto de homem em pé com roupa de cor clara e com a perna cruzada



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 5 – Foto de homem com paletó de cor clara e chapéu



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 6 – Foto do pescador



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 7 – Foto de família



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Fotografia 8 – Foto dos três irmãos



Fonte: Eneida Maria e Souza.

Fotografia 9 – Foto de Eneida Maria de Souza



Fonte: Eneida Maria de Souza.

Recebido em: 2 de maio de 2019.

Aprovado em: 20 de agosto de 2019.



Mário de Andrade com vista aos pósteros

Mário de Andrade With a View to Posters

Paulo Henrique Araújo

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG), Bambuí,
Minas Gerais / Brasil

paulo.araujo@ifmg.edu.br

Resumo: Busca-se com este artigo estabelecer uma relação entre a correspondência pessoal de Mário de Andrade e as linhas de força da poética andradiana, que contribuíram para o processo de consagração da estética modernista. Esboçaremos também um estudo sobre o alcance retórico do escritor e as reverberações de seu discurso junto aos jovens escritores, que procedem à sua geração. Nessa perspectiva, procura-se evidenciar a intenção de Mário em projetar um leitor futuro para suas cartas, característica que estabelece uma relativização das noções de público e privado de um gênero textual que, a princípio, pertenceria a apenas uma dessas esferas de circulação.

Palavras-chave: correspondência; modernismo; público; privado.

Abstract: In this article it is intended to establish a link between the personal correspondence of Mário de Andrade and the power lines of his poetry, which contributed to the modernist aesthetic consecration process. We also hold a study on the rhetorical reach of the writer and the reverberations of his speech with the young writers who proceed to his generation. From this perspective, we tried to evidence the intention of Mário in projecting a future reader for his letters, a feature that establishes a relativization of the notions of public and private of a textual genre that, at the beginning, would belong to only one of these spheres of circulation.

Keywords: correspondence; modernism; public; private.

Na história de Mário de Andrade parece não haver espaço para o lance de dados; o palpite cego jamais ditou as regras de seu jogo. Invariavelmente o pensamento intuitivo ajoelhando-se perante o cálculo da vida cotidiana, rigor que esclarece, em grande parte, o monumento numeroso e complexo de sua obra. Cartas, ensaios, críticas literárias, crônicas jornalísticas, artigos de opinião, romances, pesquisas folclóricas, relatórios, partituras, o mundo escrito e revisto por mãos e olhos permanentemente insatisfeitos.

Atordoados, os moços buscavam seu conselho em forma de missiva. Uma palavra amiga que os reorientasse de maneira franca e incisiva, dispensando os meneios da correspondência diplomática. O ponto-cego entre juventude e idade adulta, momento determinante para a constituição de valores essenciais ao funcionalismo da vida prática, ensejava a providencial intersecção de Mário. E ele atendia a todos os chamados, inumeráveis, a julgar pelo contingente de cartas já largamente conhecidas do público, além de tantas outras, possivelmente acumuladas em gavetas esquecidas de acervos particulares, à espera do devido reconhecimento. A mera possibilidade de indiferença para com seus interlocutores o atormentava. O silêncio gritava em seus ouvidos, como se fosse ele próprio a aguardar uma resposta:

Uma carta não respondida me queima, me deixa impossível de viver, me persegue. Algumas não respondo, me exercito, ou condeno por inúteis. Me queimam, me perseguem tanto hoje como as deixadas sem resposta, vinte anos atrás. Afinal das contas, uma pessoa não pratica um modo de viver trinta anos, sem que isso se encarne nele como um órgão.¹ (ANDRADE, 2010, p. 305).

O escritor paulistano internaliza a prática da correspondência, como estrutura textual capaz de representar o mensageiro, orientando destinatários em busca de um norte intelectual, ou mesmo nutrindo as velhas camaradagens de seus contemporâneos, junto aos quais o fluxo do aconselhamento seguia uma via de mão de dupla, como se verifica nas cartas trocadas com Manuel Bandeira ou com o fazendeiro Pio Lourenço Corrêa. Mário de Andrade, longe de ser um viajante contumaz – ao contrário do que aparentam as narrativas de viagem, o abandono de seu

¹ Carta a Henrique Lisboa, outubro de 1944.

escritório constituía verdadeiro martírio – foi, dentre os modernistas, aquele que se fez onipresente, através de suas cartas.

As cartas são dispositivos fundamentais para entender toda a questão da “mentorança” deste intelectual em sua relação com os escritores mais jovens. As diferenças ideológicas observadas de geração para geração constituíam-se, para o escritor paulistano, como marcadores fundamentais do campo discursivo, termômetros capazes de indicar pontos de aceitação ou de divergência dos interlocutores.

Com uma retórica pedagógica, oscilando entre a modéstia e o cabotinismo, Mário procurava em seus correspondentes a justa medida daquilo que considerava ser o papel do intelectual no campo de ação cultural brasileiro: a capacidade de receber uma herança e não se deixar estagnar por ela. A segurança de um caminho já traçado tendia a dar margens de conforto temerárias demais para as mentalidades progressistas dos moços, garimpadas por meio da correspondência. Conforme atesta Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), este é sempre um risco a ser considerado:

A transmissão do poder entre as gerações representa sempre um momento crítico da história das unidades domésticas. Entre outras razões, porque a relação de apropriação recíproca entre o patrimônio material, cultural, social e simbólico e os indivíduos biológicos modelados pela e para a apropriação encontra-se provisoriamente em perigo. A tendência do patrimônio (e, por aí, de toda a estrutura social) em perseverar em seu ser apenas, pode realizar-se se a herança herda o herdeiro, se, por intermédio especialmente daqueles que lhe tem provisoriamente o encargo e que devem assegurar sua sucessão, “o morto (ou seja, a propriedade) apossa-se do vivo (ou seja, um proprietário disposto e apto a herdar)”. (BOURDIEU, 1996, p. 26).

Mário construía, assim, nas entrelinhas do diálogo amistoso, as bases para uma espécie de camaradagem funcional, ciente de que essa influência poderia tomar rumos bastante distintos. Havia, afinal, a possibilidade de que a sombra do mentor criasse espaços de apaziguamento seguros demais para a geração futura, a ponto de torná-la inerte ou conservadora. Ciente da admiração que sua figura intelectual despertava na geração de novos escritores, Mário postava-se nesse diálogo a meio caminho entre a afeição e a tutela, conforme atesta em

carta a Fernando Sabino, em janeiro de 1942: “Seria estúpido eu não saber que sou ‘consagrado’. Só os esforços, os esperneios, os papelões que faço pra não virar medalhão duma vez, você nem imagina” (ANDRADE, 1982, p. 19).

Como amigo, era distante, e, por diversas vezes, manifestou sua preferência pelo diálogo epistolar em detrimento de um encontro presencial: “eu nunca me sinto tão deserto e provando o gosto sáfaro da solidão que quando estou numa sala cheia de pessoas, mesmo sendo todas pessoas amigas. É indiscutível: eu gosto muito mais dos meus amigos quando eles estão longe de mim” (ANDRADE, 2015, p. 105).

Como mentor, era um “vulcão de complicações”. Reconhecia-se merecedor da estima social devida a qualquer artista consagrado, embora resistisse a valer-se dessa prerrogativa, facilmente tomada por presunção ou cabotinismo:

o que eu sofro por dentro, escutando os rapazes me falarem que “precisam” de mim. Fico desesperado. É verdade, precisam mesmo, é natural que precisem. Seria imodéstia besta dizer que muitos não precisam. Eu sinto que minha conversa, minha presença é uma espécie de comodidade pra vários.² (ANDRADE, 1989, p. 47-48).

Em contrapartida, vislumbrava também em alguns moços a força motriz capaz de transformar a figura totêmica em estímulo criador, impulsionando a produção artística rumo a novas experimentações, e fazendo jus à cisão que o movimento modernista representou em relação às tendências que o precederam. Para tanto, fazia-se necessário empenhar seu poder de influência, invariavelmente disfarçado pelas cores da amizade e da despretensão:

Não imagine jamais que pretendo conduzir você às tendências poéticas que eu pessoalmente sigo. Você faça o que entender, escolha a orientação que escolher, que achar melhor, que for melhor com a sua sensibilidade e o seu destino. E verá que por mais diferente, por mais antagônica que seja de mim, saberei sempre auxiliar você naquilo em que minha maior experiência puder ser útil.³ (ANDRADE, 1983, p. 24).

² Carta a Guilherme de Figueiredo, maio de 1942.

³ Carta a Oneyda Alvarenga, junho de 1932.

Note-se, pois, que a prática epistolar de Mário é guiada por dois princípios aparentemente antagônicos, embora complementares a fundo: o desejo de liderança e de influência, mediados pela presença de si, pela vontade de permanência na figura do outro, como um pai hierático que não se pode e nem se deseja matar; e o desejo de superação ou antes de absorção dessa figura totêmica por parte de seus correspondentes, porque só ela garante bases mais sólidas para a novidade da experiência literária de vanguarda.

Esses dois princípios são permeados pela habilidade de Mário em antecipar-se às reações dos correspondentes à sua influência, criando uma teia de significados e possibilidades previamente estudadas, a partir do momento em que há uma carta à espera de resposta. Atua desta forma a antecipação probabilística de um dado que só mais tarde poderia confluir em princípio interpretativo do real. Se, por um lado, este senso de previsão elimina o efeito surpresa para o correspondente Mário de Andrade, por outro, surpreende e hipnotiza seus interlocutores, pela capacidade de análise prévia e interpretação do outro através do dispositivo comunicante. O “mais tarde” não existe para um dos lados da correspondência, já que a espera é teleguiada por aquilo que se pretende receber. O “signo do querer”, assim definido pelo próprio escritor paulistano, baseia-se na autoconsciência da enorme disparidade hierárquica entre aquele que aconselha e aquele que recebe o conselho. A relação hierárquica dada a priori faz com que um dos lados da moeda dite as regras do jogo.

Contudo, o esforço unilateral seria ainda insuficiente, frente à complexidade da correspondência como aparelho dialógico. A carta é circunscrita por duas metades; como tal, é preciso que remetente e destinatário se empenhem, para que a mecânica da comunicação se efetive. A importância dessa diligência é potencializada na correspondência de Mário de Andrade, em função da característica que mais diretamente se reconhece nela, e que Jacques Derrida, em *Políticas de la amistad*, define como “amizade útil”:

Aqueles que preferem a amizade “ética” creem que podem prescindir da forma legal, *nomica*, da amizade política; desdenham o contrato e o acordo mútuo, e se expõem, assim, ao desengano. Por isso, é na amizade “útil” e, especificamente, na amizade política, em que se encontram mais queixas e recriminações. A

amizade de virtude é, por definição, impecável. Ao passo que, à amizade de prazer, basta que o gozo se tenha extinguido para que os amigos se afastem e os vínculos se dissolvam: eles gozaram, deram, receberam, ofereceram, obtiveram e não pedem nada mais. Porém, surgem então todas as formas de “aporia”, esta é a expressão que Aristóteles utiliza quanto ao critério de justiça, quando deve decidir sobre o que é justo do ponto de vista da quantidade e da qualidade: do gozo do que foi oferecido e do serviço que foi prestado. Como estabelecer um acordo a esse respeito àquele que dá e àquele que recebe? Quem dá e quem recebe? Pressupõe-se que a amizade política é menos justa, se considera a “homologia” (o acordo contratual) e a coisa dada. Sua justiça é menos amistosa que a da amizade ética, que se fia à intenção, à vontade, à eleição. O conflito fundamental depende da oposição do belo ao útil: a amizade ética é certamente “mais bela”, mas a amizade útil é mais necessária. (DERRIDA, 1998, p. 231-232).

Se considerarmos estritamente a geração de novos escritores, não é difícil supor que a rede de afinidades que Mário teceu por intermédio da correspondência guiou-se basicamente pelo critério da utilidade, lançado com franqueza desde o primeiro contato. Ou seja, a aporia que Aristóteles estabelece quanto ao critério de justiça é, portanto, minimizada neste caso, já que um contrato de cooperação é previamente estabelecido. O escritor paulistano não padece de uma autocrítica utilitarista, no sentido de recriminar-se por dar à amizade cultivada um fim consoante às suas bandeiras ideológicas. Tampouco os correspondentes se enquadram, nessa troca, como vítimas de um drácula da vida literária, apto a sugar o sangue dos moços.

Nem mesmo seria descabido definir, para este caso, uma ética utilitária, atuando não apenas no contato epistolar, como nos demais escritos a que se empenha o epistológrafo, uma vez que questiona a existência de qualquer arte desinteressada, colocando o engajamento social como o horizonte da vida pública. Em alguns casos, sua procura por parte dos moços se dava justamente em função desse engajamento. Aqueles que não se sentiam atraídos pelo valor social da arte também não ignoravam a importância desse vetor para Mário.

O lugar sagrado da amizade ética fica em segundo plano, em virtude da assinatura de um pacto tacitamente acordado pela amizade

útil. Mário precisa da adesão e da força vital dos moços, estes se valem da opinião franca, dos holofotes e de sua chancela, que lhes garante a entrada na vida literária pela porta da frente.

Mas isso não é tudo. Há ainda o entrecho da correspondência, a um só tempo o espaço compartilhado e a distância que justifica a postagem, condicionando a atuação do desvio no envio. É ainda sintomática a analogia tecida por Derrida entre as expressões *maladresse* e *mal-adresse*, que se referem, respectivamente, ao equívoco na comunicação, ocasionado por uma interpretação inconsistente da mensagem; e ao “mau-endereço”, isto é, à ausência de empatia, que deflagra a completa abstenção da troca discursiva por parte dos correspondentes. O *maladresse* determina uma compreensão insuficiente, um mal-entendido na comunicação, ao passo que o *mal-adresse* condiciona o desinteresse de uma das partes, a trajetória que se empenha em desviar ou o refugo em face do diferente. Em ambos os casos, fatalmente o dispositivo comunicante não cumpre seu ciclo.

Compreende-se que, em momentos distintos, Mário incide em *maladresse* para com seus correspondentes, afinal, de mocinhas do Conservatório a companheiros de geração, centenas de interlocutores buscavam e recebiam a sua boa palavra. Por outro lado, mais certo ainda é que o *mal-adresse* jamais tenha interferido em seu devotado ofício de missivista, já que a todos atendia e não admitia quem quer que fosse à espera de resposta.

Há que se considerar que o equívoco na interpretação pode representar o preço a ser pago por aqueles que ousam interpretar, e que a própria escrita postal, enquanto significante, reflexo distorcido de um dado do real, está sujeita a cumprir seu papel de agenciamento, constituindo essa ponte quebradiça entre aquele que fala e o que recebe aquilo que já não é mais a fala em si, mas um espectro do que foi dito, sujeito a múltiplas interpretações. Ao passo que a indiferença comunicativa obstrui de antemão qualquer empenho nesse sentido.

Mário teceu uma intrincada rede de contatos epistolares pelo Brasil e pelo mundo; em função disso, não angustiava os amigos com o peso de seu silêncio, devoção que, em parte, justificava-se por uma amarga experiência de juventude, envolvendo o poeta parnasiano, Vicente de Carvalho, e relatada pelo escritor paulistano em *O empalhador de passarinho*:

Eu escolhera no amontoado milionário dos meus versos, o que considerava melhor, uns 15 sonetos, e mandara a Vicente de Carvalho, com uma carta assombrada de idolatria e servidão. E lhe pedia humildemente que me dissesse qualquer coisa, um “não” que fosse, para esclarecer as minhas dúvidas sobre mim. É quase absolutamente certo que Vicente de Carvalho recebeu a minha carta, entregue quase que às mãos dele, num dia em que ele se achava em casa. Jamais resposta veio, nem “sim” nem “não”, nada. O que eu sofri, de angústia, de despeito, de humilhação, de revolta, nem se conta! E comecei a cultivar um complexo de inferioridade prodigiosamente feliz, que me deixava solto, livre, irresponsável, desligado dos meus ídolos parnasianos, curioso de todas as inovações, sequaz incondicional de todas as revoltas. (ANDRADE, 2012, p. 150).

O enriquecimento das trocas sociais é o que resulta de tal empenho comunicativo. Mário é o anfitrião que assimilou a lei da hospitalidade, já que a primeira missiva de qualquer correspondente é escrita desse lugar indefinido e sujeito a agenciamentos, o lugar da estrangeiridade. Acolhe sem distinção a todos os *ksénoi* que a ele recorrem, porque sabe, em último caso, que é também como *ksénos* que apresenta a si mesmo. O início da troca parte do princípio essencial do desconhecimento:

Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. Sobretudo eu não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte se alguma certeza me tivesse satisfeito quanto a isso. (DERRIDA, 2007, p. 11).

A partir da reflexão de Derrida, desdobra-se uma primeira situação aporética: o desconhecimento, ao mesmo tempo em que pode deflagrar uma situação de hostilidade, uma ausência de recepção, fundamenta também a necessária incompletude que a troca de cartas encena. O termo “correspondente”, por si só, evidencia uma relação de simbiose entre duas partes. Eu não conheço esse outro a quem me dirijo e é justamente por ainda não o conhecer que coloco em prática o dispositivo comunicante, desnecessário em um diálogo presencial.

A dúvida com relação ao que virá na sequência é também o motor que impulsiona a continuidade da troca, por isso não há um todo absoluto ou pré-estabelecido. É preciso economizar o contato, guardar notas, esperar pela próxima ocasião, como uma Sherazade que adita novas histórias para o dia seguinte, porque sabe que sua sobrevivência está amarrada a essa expectativa.

Para suprir a necessidade de um “diálogo acima das fronteiras”, entre o que sou e aquele que de mim permanece estrangeiro, é fundamental que a correspondência amenize as lacunas geográficas. Entretanto, o encurtamento dessa distância será insuficiente se os atores do transcurso epistolar não puderem contar com uma aproximação construída ideologicamente. Em outras palavras, é preciso que esse outro saiba transitar entre o lugar de estrangeiro e o lugar de hóspede, aceito e assimilado em sua diferença pelo anfitrião. O limite entre um e outro lugar discursivo é dos mais tênues, haja vista a própria flutuação do radical latino *hostes*, que designa a um só tempo o hóspede que se recebe, mas também o inimigo, com quem travo uma relação de hostilidade; aquele que recebo em minha casa e que recebe de mim as honras da hospitalidade, e aquele que não se anuncia e que permanece estrangeiro, ao qual fecho as portas de minha morada.

A questão é reiterada por Jacques Derrida, que distingue a hospitalidade de direito, oferecida àqueles que, sendo estrangeiros, apresentam-se amparados por um patronímico, um nome de família que os define e que diz sobre suas origens, em contraposição à hospitalidade absoluta, que independe de uma estrutura genealógica pré-estabelecida:

A lei da hospitalidade, a lei formal que governa o conceito geral de hospitalidade, aparece como uma lei paradoxal, perversível e pervertedora. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” de hospitalidade. Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provado de um nome de família, provado de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou com a justiça como direito. (DERRIDA, 2003, p. 25)

Nessa perspectiva, a hospitalidade será invariavelmente absoluta e coextensiva à própria ética, razão pela qual não se deve subjugá-la a uma lei que a sistematize e a contingencie a um número restrito de *ksénoi* com nome e sobrenome, em desfavor daqueles que não cumprem esse requisito. A hospitalidade absoluta é acolhedora por princípio, e supera a estrangeiridade do hóspede.

Contudo, o fato de haver um critério pré-estabelecido, com a finalidade de categorizar o alarido de vozes que se anunciavam pela caixa de correio de Mário, mostra-nos que o escritor paulistano estaria mais próximo de uma hospitalidade de direito. A uma hospitalidade especular, devida ao correspondente reconhecido, transparente em seu ritual de apresentação e ao qual já se atribuía um perfil distante do *ksénos*, contrapunha-se uma hospitalidade protocolar, anterior à primeira, destinada às mesuras, amabilidades e cortesias, que perduravam o tempo necessário ao estudo recíproco, espécie de quarentena das relações pessoais.

Neste trabalho de seleção, o autor de *Macunaíma* contava com a ajuda imprescindível de seus secretários; num primeiro momento a irmã, Maria de Lourdes, que o auxiliou até as vésperas de seu casamento, sendo substituída, posteriormente, por José Bento de Faria Ferraz, que se tornaria um fiel escudeiro:

Si escrevo numa carta, sou completo nisso, que “gostei de ler o seu livro”, “percebi uma personalidade muito acentuada” e coisas espertas assim, repare: gostar de um livro (mandado) não significa gostar do livro, assim como eu não digo si a personalidade é boa ou ruim. Basta a pessoa não me interessar pra eu fazer coisas dessas, e então, pra estrangeiro, por esta minha tese de que minha funcionalidade é na minha terra e não tenho a menor intenção de funcionar pro... universo: sempre o meu secretário é que passa os olhos no livro primeiro. Si é ficção, só os que julga de valor acentuado me dá pra examinar. Os outros, a maioria ele mesmo acusa recebimentos, faz uma das várias festinhas que ensinei por norma e falsifica a minha assinatura. Bem isto deve ser escandaloso, não conte pra ninguém.⁴ (ANDRADE, 1989, p. 97).

⁴ Carta a Guilherme de Figueiredo, julho de 1944.

Da mesma forma que o estrangeiro recém-chegado demanda que seu anfitrião se empenhe no cumprimento das leis da hospitalidade, é preciso que o missivista “faça sala” para o correspondente iniciante, empenhando-se para que o diálogo se fortaleça.

No entanto, o escritor paulistano relega a um terceiro participante a tarefa de encenação do “eu”. No curto espaço entre a acusação de recebimento e o falseamento da assinatura, José Bento passa a ser Mário de Andrade. O anfitrião apresenta-se com um patronímico que não é seu por direito, que não pertence a sua família, ao passo que o portador efetivo do patronímico recusa-se à tarefa de recepcionar, não sem recriminar-se pela deserção: “isto deve ser escandaloso, não conte pra ninguém”.

Esta advertência deflagra diversas fissuras na relação dialógica da correspondência, por meio das quais o agenciamento postal entra em ação. Primeiramente, a instauração de um terceiro vetor entre correspondente e destinatário favorecerá o sequestro de informações, traços da vida cotidiana, amarguras e contentamentos que apenas ao interlocutor primário diriam respeito. A presença do secretário diligente atuará como o fiel de uma balança que se deseja desequilibrada; é justamente a figura de autoridade de Mário que motiva a procura de seus jovens interlocutores. O aconselhamento não admite intermediários, porém, ao secretário, José Bento, é dado o poder de confisco.

Em seguida, no momento em que Mário escreve ao amigo Guilherme de Figueiredo, o dado metalinguístico é apresentado para alertar que “eu é um outro”, que o sujeito por trás da pena pode ser protocolar, multifacetado, trezentos e cinquenta. Instabiliza-se a posição do remetente, uma vez que já não é dado conhecer a Guilherme de Figueiredo se o seu interlocutor é José Bento com nome de Mário ou se é Mário advogando contra Mário, até que se estabeleça essa espécie de retorno do recalcado e o alarme de “escândalo” interrompa o aparte confessional. Junte-se a isto o prospecto do destinatário: Guilherme de Figueiredo é dramaturgo de profissão; sugere-se, pois, que a encenação possa ocorrer de lado a lado.

Por fim, quando ressoa o pedido de segredo de Mário, o “não conte pra ninguém” é a porta que se fecha à frente de nós, leitores póstumos, repreendidos que fomos por uma intromissão, ao termos acesso àquilo que não nos foi endereçado e ao participarmos, conscientemente, do mais incontido agenciamento, promovendo a devassa de textos que, a princípio, se queriam particulares, ainda que este desejo de privacidade

possa ser, ele próprio, uma encenação. Enfim, não somos os únicos artífices desse palco: atua também Guilherme de Figueiredo, editor das cartas, lançando luz sobre documentos que testemunham acerca de um período importante da literatura brasileira, além do próprio Mário que, ao lançar a proibição totêmica sobre sua correspondência, incidiu sobre ela a curiosidade, que torna atraentes todos os tabus.

Mário internaliza com precisão a lógica do paradoxo que parece revestir a escrita particular de um escritor consagrado. Toda correspondência, por sua forma e conteúdo, reafirma a petição de princípios de uma privacidade necessária. Assim como todo escritor aclamado por seu público saberá que qualquer rodapé em que seu nome esteja implicado angariará a atenção dos sectários:

o epistológrafo que escreve sabe que será lido por vários olhares; esse aspecto não deixa de acentuar a encenação já presente em toda troca de correspondência íntima, nem de reforçar o papel ativo dessa censura interiorizada resultante da aprendizagem dos códigos. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 53).

O que se vislumbra nessa trama, portanto, é a construção de uma retórica que extrapola a própria vida. Isto é, prepara o campo para que a correspondência torne-se sedutora, para que todos a leiam, não obstante a advertência imposta. Normalmente, analisa-se a recomendação do lacre da correspondência como um desejo expresso de Mário, em face do receio de ver desnudados os seus segredos ou de que os correspondentes tenham suas vidas perscrutadas por algum leitor intrometido. Um outro caminho apontará, no entanto, para o contrário, ao assinalar a hipótese da negação freudiana. Justamente o que Mário almeja é ser avidamente lido; a negativa e o lacre seriam perversões da curiosidade, o escritor apostaria na sedução do segredo e a estende para muito além de sua própria morte, ao determinar em testamento o prazo para abertura da correspondência.

Resultam dessas múltiplas interpretações da advertência de Mário o dado primordial do gênero epistolar: o hibridismo. A proibição, para além de seu significado literal, pode ser vista também como uma resistência no discurso a ser analisada.

De acordo com Vladimir Safatle (2014, p. 37), em estudo que fez sobre “A negação” (*Das Verneinung*), ensaio de Freud, publicado originalmente em 1925, “nem tudo se diz sob a forma de determinações

positivas”. A negação no discurso pode atuar como um dado recalcado do dispositivo epistolar, para dizer, de fato, que a correspondência não deva ser publicada, ou que, caso seja, sua interpretação deva ser teleguiada pelas entrelinhas a que nos conduz o próprio missivista:

O aparelho psíquico é, segundo Freud, organizado a partir do agenciamento de conflitos. Longe de ser uma instância unitária de representações que se cindiria apenas em situações patológicas, a psique está em contínuo conflito entre instâncias que obedecem a processos de pensamento e a modos de circulação do desejo, irredutíveis entre si. (SAFATLE, 2014, p. 36).

A análise da correspondência se desenvolve, portanto, em uma bifurcação. Seu êxito ficará condicionado à capacidade do crítico em discernir o caminho a que o missivista nos conduz *a priori*, mas também à vereda obscurecida pela negação. Ou seja, a influência do não-dito também recai sobre a práxis da correspondência pessoal. Esta influência nos dirá muito sobre a primeira fronteira que decai, quando se analisa as cartas de escritores consagrados: a delimitação entre público e privado. À primeira queda seguir-se-ão outras: o estancamento entre texto ficcional e relato histórico, entre amizade e profissionalismo, assim como entre engajamento público e abstenção pessoal.

Mário também refletia sobre a ambivalência do gênero epistolar. Por vezes, considerava a publicidade da correspondência como uma forma de apreço ao ponto-de-vista do escritor. O texto de caráter pessoal refletiria a perspectiva sumária de seu escrevente, dispensando intérpretes, ou seja, a carta despiria a armadura da publicidade, naturalizando determinadas opiniões que não poderiam ser assimiladas integralmente com a divulgação póstera, como revela a Murilo Miranda, em julho de 1943: “Você tem medo que suas cartas fiquem pra posteridade... Você se esquece que é melhor que fiquem mesmo. Talvez elas sejam muito mais puras e muito mais verdadeiras do que a imagem que tanta gente faz de você” (ANDRADE, 1981, p. 149).

Por outro lado, encarava o problema ético da publicação do texto epistolar. Não deixava de considerar as pessoas envolvidas no diálogo, a começar pelas próprias figuras de remetente e destinatário. Desobrigados da formalidade do texto impresso, a irreverência dos correspondentes poderia confundir-se com o desdém, temor revelado em carta a Alphonsus

de Guimaraens Filho, em julho de 1940: “Há um lado cozinha e lavanderia das almas como dos espíritos que não estou muito convencido deva ser ventilado em artigos públicos. E si houver necessidade, tem de ser revelado com endereço, caso o tenha” (ANDRADE, 1974, p. 16).

Transitando entre o público e o privado, o entrelugar do gênero epistolar torna-se ainda mais significativo, no caso da correspondência “privada” do intelectual, que se transforma, mesmo se contra sua vontade, em pública. Disfarçado pela ilusória despretensão dessa quase conversa à mesa de bar, opera-se um sofisticado jogo discursivo, marcado por negaceios, dissimulações e mal-entendidos, que nos sugerem um labirinto, no qual é preciso atentar-se para o detalhe, impregnar-se de segundas intenções e investigar significações escusas, já que “a impressão de naturalidade e de aparente descuido resulta, na verdade, de esforços dissimulados” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 175).

A maiores cuidados nos obriga a correspondência de Mário. A sombra projetada sobre o plano discursivo de suas cartas é diretamente proporcional à perspicácia exigida aos seus leitores pósteros. Relativizando a noção solar de documento, estas cartas exigem um aporte interpretativo igualmente híbrido, assentindo igualmente serem lidas em seus não-ditos, e não apenas como expressões da voz consciente de seu autor, embora guardem também, como todo texto, uma dimensão documental. Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 25) afirma que “uma carta isolada diz mais sobre a verdade do epistológrafo, que se constitui ele próprio como ‘sujeito de enunciação histórico’, do que sobre a exatidão dos fatos narrados”. A correspondência impõe ao leitor uma desconfiança interpretativa salutar. Trata-se de questionar a versão dos fatos apresentada por um narrador diretamente implicado neles, e que, justamente por isso, condicionará sua narrativa aos aspectos que lhe forem mais convenientes.

Nesse modo específico de configuração dos dados da vida cotidiana já se impõe uma primeira descontinuidade, uma vez que escrita implica também seleção, escolha através de critérios de relevância. Consequentemente, a investigação das cartas pessoais de um ficcionista já consagrado, como Mário de Andrade, corresponde à tentativa de abranger uma profusão de textos hierarquicamente dispostos, no trato com pessoas de camadas sociais distintas, em um contexto sociopolítico multifacetado – que nunca retroage em igualdade de condições sobre seus

múltiplos agentes – ao mesmo tempo em que se examina os subterrâneos do pensamento de um intelectual que assumia, ele próprio, posturas por vezes um tanto controversas.

Partindo dessa perspectiva, há que se furtar a uma análise reducionista, que busque situar as cartas a reboque do contexto político-social quando, a bem da verdade, elas ajudam a constituí-lo, isso quando não chegam mesmo a modificar a análise de fenômenos históricos, esclarecidos a partir da divulgação de textos inéditos. É pressuposto, portanto, que no corpo da correspondência de Mário conjuga-se de forma paradigmática a consciência psicológica do artista no começo século XX, bem como os traços da formação social de um país que passava por mudanças políticas cruciais.

Na fronteira entre público e privado, há algo de grandioso no senso de predeterminação que o escritor paulistano imputa a sua correspondência, atribuindo-lhe a primazia de um acervo a ser preservado, referindo-se a ela como o registro documental da construção de um projeto estético e aferindo-lhe valor semelhante ao que reserva a qualquer um de seus romances. Como vimos, o próprio escritor estabelece em testamento o prazo para a abertura de sua correspondência, antecipando-lhe o destino inevitável da divulgação. Em um dos ensaios integrantes de *O empalhador de passarinho*, as cartas também são consideradas depositárias fiéis da história do modernismo brasileiro:

Creio ser prematuro decidir desde já o que vai ficar dos oito anos de vida ativa do Modernismo, mas si permanecerem dessa fase que foi eminentemente de ordem crítica, que foi de pesquisa e experiência, que foi um movimento preparatório destruidor de tabus, treinador do gosto público, arador dos terrenos, si restarem na permanência da literatura nacional três nomes que sejam, o Modernismo já terá feito mais do que lhe competia. Porque, conscientemente ou não, (em muitos conscientemente, como ficará irrespondivelmente provado quando se divulgarem as correspondências de algumas figuras principais do movimento), o Modernismo foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário. (ANDRADE, 2012, p. 186-187).

Data de 06 de março de 1944 o primeiro registro de publicação da correspondência de Mário de Andrade, autorizada pelo autor. O artigo

“Suas cartas”, escrito por Carlos Drummond, integra as crônicas de *Confissões de Minas*, tendo, no entanto, aparecido originalmente no jornal *Folha Carioca*. Nele, o poeta de Itabira homenageia o amigo paulistano pelo seu cinquentenário, estabelecendo um prospecto do contato que mantiveram, por mais de duas décadas, através da correspondência. Em 16 de março do mesmo ano, Mário agradece as palavras:

A mim também, como a todo sujeito que escreve cartas que não são apenas recados, me perturba sempre e me empobrece o problema infame do *estilo epistolar*. Aquela pergunta desgraçada “não estarei fazendo literatura?”, “não estarei posando?”, me martiriza também a cada imagem que brota, a cada frase que ficou mais bem-feitinha, e o que é pior, a cada sentimento ou ideia mais nobre e mais intenso. É detestável, e muita coisa que prejudicará a naturalidade das minhas cartas, sobretudo sentimentos sequestrados, discrições estúpidas e processos, exageros, tudo vem de uma naturalidade falsa, criada sem pensar ao léu da escrita pra amainar o ímpeto da sinceridade, da paixão, do amor. Até tomei ingenuamente o partido de encher minhas cartas de palavrões porque principiaram me falando na importância das minhas cartas e estupidamente me enlambuzei de *filhos-da-puta* e de *merdas* pra que minhas cartas não pudesse serem nunca ser publicadas! Como se isso bastasse! (ANDRADE, 2002, p. 502, grifos do autor).

Destinado pelas máscaras de sua vida, o que pode ser visto como mero exibicionismo contribui em igual medida para a fetichização do acervo epistolar. Note-se, entretanto, que esse efeito não ocorre à revelia. Uma vez que o próprio escritor insinua uma rede de significados, tecida sob a estrutura superficial das cartas, estas, através da presunção de importância que ele lhes outorga, desprendem-se de seu caráter particularista, passando a interagir com um público maior do que aquele instaurado pelos dois vértices iniciais, representados por correspondente e destinatário.

Em *Mudança estrutural da esfera pública*, Jürgen Habermas aponta, desde o surgimento dos primeiros romances psicológicos, no século XVIII, certa tendência de esvaziamento da consciência de privacidade, cara à camada mais culta da sociedade, que se valia da correspondência como recurso de comunicação interpessoal, mas que,

paradoxalmente, consumia com avidez o espetáculo da vida privada, através do carro-chefe da literatura do período:

Por um lado, os padrões socializados da Literatura psicológica do século XVIII, sob os quais são preparadas as circunstâncias do século XX a favor do *human interest* e da nota biográfica, transferem a ilusão de uma esfera privada integrada e de uma autonomia privada intacta às condições que há muito tempo tiraram a base de ambas. Por outro lado esses padrões engolfam a tal ponto os fatos políticos que a própria esfera pública se privatiza na consciência do público consumidor. A esfera pública torna-se, na verdade, a esfera da publicização de histórias de vidas privadas, seja para que alcancem publicidade os destinos contingentes do assim chamado pequeno homem ou os do *star* planejadamente construído, seja para que os desenvolvimentos e as decisões publicamente relevantes se travistam na roupagem privada e, por meio da personalização, se desfigurem a ponto de se tornar irreconhecíveis. (HABERMAS, 2014, p. 377-378).

O que ocorre, portanto, com o advento do romance psicológico, é uma interseção gradativa entre público e privado, potencializada pelo interesse do público leitor em relação aos conflitos interiores, aos dramas pessoais, e pela capacidade que adquire em desvendar os pensamentos dos personagens, através da narrativa onisciente. A recepção áspera de *Les liaisons dangereuses* (1782) pelo público francês no século XVIII testemunha o quanto a ruptura entre as esferas pública e privada instabilizam as relações sociais, a partir do momento em que Laclos abre as cortinas da economia doméstica à observação geral. No romance, a reputação da aristocracia francesa é constantemente colocada sob ameaça, sempre que uma carta extrapola a relação correspondente-destinatário, para servir como palco de encenações públicas daquilo que se queria resguardado.

Essa tendência prepararia o terreno para a popularização dos gêneros autobiográficos no século XX, culminando, mais adiante, em formas tão amedrontadoras quanto tentaculares de controle da privacidade, exercido pelos veículos midiáticos da contemporaneidade, em formas aparentemente tão prosaicas, como as dos chamados *reality shows*.

Incorporação tão complexa entre aquilo que é da ordem do íntimo e aquilo que se compartilha perante a visão do outro que a tradução brasileira da obra de Habermas não consegue exprimir, sem se valer de uma sutil contradição ou de um neologismo. O termo *Öffentlichkeit*, traduzido como “esfera pública”, deveria, pelo bem de sua interpretação, transmutar-se em algo próximo do que o vernáculo alemão consegue abarcar pela união dos radicais: a *aberturidade*. A contradição verifica-se no fato de que aquilo que é da ordem do público não reconhece contingenciamentos, isto é, uma vez que não há limites para o público, não é possível supor um domínio esférico, tampouco mensurar seu começo ou seu fim. O domínio público ignora fronteiras e essa esfera, que se pretende inviolável, já nasce cingida.

A *aberturidade*, portanto, condiciona toda possibilidade de trânsito sem violação entre o lugar do público e as informações que circulam no contexto privado, estabelecendo um ambiente de trocas simbólicas, ao passo que “esfera” sugere a existência de duas instâncias herméticas e não-comunicantes, um dentro e um fora. Habermas mostra-nos que, a partir do século XVIII, rompe-se a esfera protetiva de um ambiente familiar, como também torna-se derrisória a exclusiva impessoalidade da esfera pública, já que o espaço compartilhado transforma-se num palco da encenação de dramas pessoais.

No contexto nacional, Sérgio Buarque de Holanda evidencia a latência de uma mentalidade colonial, a ditar a exiguidade de limites entre o interesse público e o pessoal, manifestada principalmente na estrutura política: “ninguém ignora que o aparente triunfo de um princípio jamais significou no Brasil, como no resto da América Latina, mais do que o triunfo de um personalismo sobre o outro” (HOLANDA, 2014, p. 218).

O mineiro Cyro do Anjos também nos fornece, em carta a Carlos Drummond, datada de março de 1969, exemplo típico de como a correspondência pessoal se vê afetada por essa fase de manifestação do hibridismo entre público e privado, ao conjecturar que suas cartas pudessem ser lidas por gerações futuras:

Meu caro Carlos, ao guardar a cópia da carta que lhe enviei a 25, vi que, por distração, a datilógrafa escreveu avidez, em vez de aridez, e pôs um *g*, no lugar do *j*, de engajar. Não por mim, mas pelo destinatário, é de presumir que a carta, se guardada, venha a ser lida por futuros biógrafos. Achar-se-ia descabida, no texto,

a palavra avidez. E o infeliz g conduziria a um mau juízo acerca dos conhecimentos etimológicos e ortográficos deste velho escriba. Assim, com vista aos pósteros, peço fazer no original as competentes correções... (ANJOS; ANDRADE, 2012, p. 279).

Note-se o esforço do correspondente por retificar mal-entendidos que o próprio contexto da correspondência se encarregaria de esclarecer. Não menos importantes são os motivos atribuídos à necessidade de correção: a hipótese de que eventualmente um futuro biógrafo pudesse colocar em dúvida a habilidade ortográfica do escritor. Com a necessidade de afastar o influxo pretensioso que a advertência abarca, Cyro considera ainda que o interesse seria motivado pela celebridade de seu destinatário e não dele próprio.

A divulgação da correspondência passa, portanto, a ser vista com maus olhos. Os escritores resistiam à devassa de sua intimidade e encaravam com reserva essa declarada bisbilhotice. Se em um primeiro momento Mário incentivava a publicação da correspondência de Murilo Miranda, por acreditar na capacidade reveladora da interpretação que o artista fazia de si, posteriormente opôr-se-ia com radicalismo a essa ideia, em carta enviada ao mesmo destinatário: “declaro solenemente, em estado de razão perfeita, que quem algum dia publicar as cartas que possuo ou cartas escritas por mim, seja em que intenção for, é filho da puta, infame, canalha e covarde. Não tem noção da própria e alheia dignidade” (ANDRADE, 1981, p. 158).

Não obstante, data igualmente dessa época a tentativa de reestabelecimento de um estilo epistolar, responsável por recolocar a correspondência em posição menos artificiosa. Cada vez mais a metalinguagem atuava, para que o correspondente pudesse explicar, por carta, como se produzir o modelo ideal de carta. Viciosas, estas interpretações originavam um impasse, uma vez que a busca pela naturalidade da expressão implicava o reconhecimento de que ela apenas passaria a existir enquanto construto, ou seja, de que seu caráter artificial constituía um dado *a priori*.

A naturalidade não surgia mais como uma característica intrínseca ao gênero epistolar, o pensamento era aplicado em busca do estilo despretensioso, estabelecendo um contrassenso com a própria ideia de despretensão. O que é da ordem do natural passa a ser controlado pelo missivista, tornando-se artificioso. Sem se dar conta do paradoxo

instaurado por sua afirmação, Denis Diderot chega a asseverar que só o empenho do escritor seria capaz de propiciar a descontração do estilo:

Se o assunto da carta em questão é interessante e patético em si mesmo, é preciso cem vezes mais gênio para *conservar este natural*, que fará com que a tomemos por uma carta realmente escrita, do que para transformá-la em uma peça de eloquência e virtuosismo. (DIDEROT, 1967, p. 159, grifos meus).

A carta volta a ser espelho de seu escrevente e, como tal, será capaz de refletir estados de espírito, inquietações, tendências artísticas, conforme se vê na passagem abaixo, que marca o início do contato epistolar de Mário de Andrade com o poeta de Itabira, em 1924:

A sua carta é simplesmente linda. E tem uma coisa que não sei se você notou. A primeira vinha um pouco de fraque. A segunda era natural que viesse de paletó-saco. Mas fez mais. Veio fumando, de chapéu na cabeça, bateu-me familiarmente nas costas e disse: Te incomodo? Eu tenho uma vaidade: a deste dom de envelhecer depressa as camaradagens. Pois, camarada velho, sente-se aí e vamos conversar. (ANDRADE, 2002, p. 66).

Esse trecho permite observar que Mário atribui às cartas o poder de tornar presente o outro e tornar-se presente para o outro, ao mesmo tempo em que manifesta a insistente necessidade de colocar em ação o projeto estético de difusão e de consolidação das conquistas modernistas, como o uso da linguagem descontraída, sem recorrer ao discurso pomposo das apresentações epistolares. Com isso, o que se estabelece de imediato é uma espécie de contrato de “presentificação”, por meio do qual o diálogo transcorre como se a distância geográfica fosse um dado irrelevante.

O correspondente nega a participação do público nesse conjunto de textos, assim como nega o estatuto de celebridade estabelecido com sua publicação. Sabendo-se parte constituinte de um *star system* do século XX, o escritor profere o seu grito de independência ao sugerir que, não importa quantos olhos estranhos tenham acesso a essas palavras, imperativamente o seu estilo individual estaria sobreposto a qualquer tentativa de cooptação, a favor da liberdade criativa e de uma coerência interna de seus pressupostos estéticos:

Fiquei repugnado de mostrar essas cartas. Por tudo. Ora de passagem têm elogios a mim, ora podem ser pejorativamente interpretáveis: era uma infâmia mostrar isso. Meu Deus! o que mais me horroriza são as minhas cartas, egoísmo agindo. Devia ser proibido a mostra pública de cartas particulares, por lei governamental. Como si um escritor, pelo fato de ter uma vida pública, não pudesse ter uma vida particular! Francamente: é infame. Rasguei todas as cópias que fiz, perdi o dia, e isso de cartas a mim mandadas, nenhuma será publicada enquanto eu viver. Você não pensa que não imaginei destruir agora todas elas. Imaginei sim, mas não posso, não tenho força moral pra tanto.⁵ (ANDRADE, 1981, p. 157-158).

Para os escritores desse período, notadamente para Mário de Andrade, o jogo da epistolografia constituía o modo, por excelência, de chamar a atenção do outro, mas não de um outro qualquer e nem de muitos outros. A carta seguia com um endereço preciso, com a intenção de angariar a simpatia de algum escritor ou intelectual, sobretudo dos jovens que pudessem contribuir para o aprimoramento do projeto literário representado pelo Modernismo, com base no que Antônio Cândido, por meio da noção de sistema literário, definiu como “transmissão de tocha entre corredores”, ou seja, uma continuidade que “assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (CANDIDO, 2012, p. 25). Há, além disso, um jogo político, quase sempre velado, de disputa da liderança intelectual, dependente, em larga medida, de uma empatia ideológica entre remetente e destinatário.

O reforço dessas posições fundamenta uma tentativa de manutenção da fronteira. O remetente lança-se para chamar a atenção de um outro distante, o destinatário que, ao se sentir recrutado e inserido no dispositivo comunicante, retornará com o seu contributo. O jogo da correspondência é tangenciado pela necessidade comunicativa do eu em dispersar-se e reunir-se com a ajuda do outro.

O mecanismo epistolar, portanto, ajuda a esclarecer essa cisão do ser, característica que, para Luiz Costa Lima (2014, p. 25), estende-se para a constituição do próprio homem moderno como sujeito fraturado, contrapondo-se à “concepção do sujeito central, unitário, fonte e comando

⁵ Carta a Murilo Miranda, agosto de 1943.

de suas representações, que usualmente se entende como correspondente ao conceito moderno de sujeito”:

Em vez de um sujeito central e solar, procura-se assinalar a importância que assume o que se poderia chamar *a posição do sujeito*, a qual, variável, e raramente harmônica com outras posições suas, torna-se uma das variáveis a levar em conta. Exatamente porque o sujeito é fraturado, ele não tem uma posição *a priori* definida, senão que a assume, assim se identificando, no interior dos conflitos de interesses e na assimetria de propósitos dos grupos sociais. (COSTA LIMA, 2014, p. 25).

Ao contrário de esperar respostas bem definidas do ambiente em que convive e pelo qual circulam seus modos de comunicação, o sujeito fraturado sobrevive em face de uma relativa mobilidade, que o mundo moderno cria em forma de proposições instáveis, de não-lugares. Não existindo mais as fronteiras que lhe garantiam uma margem de segurança dentro da qual movimentava-se com desenvoltura, a versatilidade de suas práticas sociais torna-se mais uma exigência.

Em virtude dessa necessidade, o sujeito fraturado será aquele que, para se adaptar aos novos meios de compartilhamento das suas experiências sociais, deverá adaptar-se à própria condição de sua inconstância e incompletude. Ao contrário de suturar as fissuras, esse sujeito encontrará nelas um veio aberto, pelo qual poderá transitar por diferentes lugares: “a arte não ‘cura’ a fratura, mas a expõe, algumas vezes até a sua radicalidade. Mas para expô-la não pode prescindir das representações-efeito, das flutuações que elas provocam, e não o pode porque elas não são controláveis” (COSTA LIMA, 2014, p. 119).

Não há mais a esfera do público e a esfera do privado, da maneira compartmentada com que as caracterizávamos. Rompe-se a própria ideia de esfera, a favor de uma *aberturidade* sem precedentes, em virtude da qual o sujeito fraturado se adapta. Esse sujeito deixa de procurar por uma unidade autossuficiente, e passa a se preocupar com o dado contingencial, múltiplo e aberto. A fratura está no sujeito, mas em função da sociedade que se fraturou a princípio, exigindo dele uma adaptação à multiplicidade dos modos de vida, aclimatando seu comportamento de acordo com tal ou qual convenção, dependendo do ambiente ou da situação comunicativa em que se insere. O sujeito fraturado modela-se por aquilo que lhe é solicitado, pelo espaço, por seu lugar ou justamente por uma ausência

de lugar no mundo, também pelos demais atores e pelos quadros da experiência social, que Erving Goffman define como *frames*:

Presumivelmente deve-se quase sempre buscar uma “definição da situação”, mas normalmente os que estão envolvidos na situação não *criam* esta definição, embora frequentemente se possa dizer que a sociedade a que pertencem o faz; ordinariamente, tudo o que eles fazem é avaliar corretamente o que a situação deveria ser para eles e então agir de acordo. É verdade que negociamos pessoalmente certos aspectos de todos os arranjos nos quais vivemos, mas frequentemente, uma vez negociados estes aspectos, prosseguimos mecanicamente como se a situação estivesse resolvida desde sempre. (GOFFMAN, 2012, p. 23).

Para Goffman, o salto proporcionado pela modernidade consistiu na capacidade de condicionamento do sujeito fraturado à variedade de práticas sociais e estilos de vida, que se replicavam na mesma proporção em que novas tecnologias surgiam, para suprir as diversas necessidades de uma globalização, tanto dos ambientes públicos como dos privados. Este sujeito não procura a estabilidade no espaço moderno; aceita seu desenraizamento e, em vez disso, desestabiliza a si próprio, para poder transitar pelos sítios desconhecidos e para lidar com a hibridização dos lugares e das linguagens.

Mário de Andrade é o remanescente de uma escola tradicional de “ética da privacidade”, que apenas a longo prazo proporcionará a seus representantes essa “definição das situações”, necessária ao sujeito moderno, que atua conforme o estabelecimento de frames, que se prepara para a multiplicidade das práticas, abrindo mão de uma racionalidade autossuficiente, a favor de uma experimentação das novas formas de convívio, imiscuindo-se no ambiente, deixando-se atrair por ele e sendo influenciado, permitindo que suas fraturas sejam não apenas um atestado de fragilidade, como também um portal para o ingresso daquilo que se apresenta como índice de diferença.

Não por acaso, o choque em relação à prevalência de personalismos no poder público atingirá em cheio um seletíssimo grupo de intelectuais, que se aventuraram a contribuir com o funcionalismo estatal. Muitos escritores, em virtude das escassas possibilidades que se lhes apresentavam à época, e de modo contraditório em relação ao conteúdo revolucionário de sua produção intelectual, alinharam-se ao Estado como forma de subsistência.

Iniciante em um ambiente de rapinagens e desabituado ao desregramento para com a estrutura coletiva governamental, o intelectual-funcionário público aprisiona-se entre dois quadros inconciliáveis de sua experiência social. O homem de letras cede lugar temporariamente ao homem de Estado, não há possibilidade de catalisar essas duas perspectivas em um convívio harmônico, nem mesmo a favor da própria esfera pública, afinal, se os escritores são chamados a servir, é em função de seu legado intelectual que se justifica esse contributo.

O ingresso de Mário, como Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1936, é tratado invariavelmente em termos de um sacrifício das aspirações individuais, da vida particular e principalmente do ofício de escritor: “um dia veio o Departamento de Cultura e fui diretor de qualquer coisa e tive que deixar de ser diretor de mim mesmo”⁶ (ANDRADE, 1992, p. 114). Rubens Borba de Moraes (1979, p. 24) vai ainda mais adiante, ao afirmar que a morte de Mário prenunciava-se com quase uma década de antecedência, com a derrocada de seu projeto cultural e a mudança para o Rio de Janeiro, onde viveu dias de profundo desregramento.

Há uma ética irremovível, que não permite o cruzamento entre a *polis* e a *oikos*, que enrijece o escritor em sua poltrona na Rua Lopes Chaves e o funcionário público na repartição do Departamento. O *frame* deixa de funcionar, posto que não há uma possibilidade de operacionalizar a transição virtual entre o sujeito e a instituição que ele representa. Sacrifica-se voluntariamente a primeira instância, uma vez configurada a incapacidade de manutenção desses dois quadros.

A passagem à publicidade das relações pessoais, que o cargo público traz como ônus para o homem de letras, desarticula em seu convívio a possibilidade de uma vida particular, como se seus passos fossem teleguiados, em consonância com o propósito maior de servir essa sociedade que representa. O escritor torna-se um indivíduo politizado e tende a politizar as camaradagens, a harmonia entre amigos e a sua posição em um círculo pessoal:

Não posso mais, entreguei os pontos, e o que faço, cartas como artigos, principalmente pensar, deriva de um esforço sobre-humano. Os amigos daqui me cercam com carinho, mas é pior:

⁶ Carta a Alberto Lamego, novembro de 1935.

detesto me mostrar fisicamente infeliz. Sei me abrir nas cartas, mas não sei, em corpo presente, confessar minhas fraquezas. Disfarço, engano, minto, e quando eles saem, na alta hora da noite, fico tão completamente derrotado, que jogo o corpo vestido na cama e fico lucilando em dores, sem pensar, sem dormir, colhendo os barulhos do mundo e os deformando miseravelmente, como si eu fosse apenas um microfone de aluguel.⁷ (ANDRADE, 1981, p. 55-56).

A aceitação incontestável que, na idade madura, Mário de Andrade atestará acerca de sua obra e mesmo quanto à publicação de parte de suas cartas, levará o artista à certeza de que a postura contestadora, reativa ou experimental, típica das vanguardas, não se realiza em um movimento coletivo único, nem tampouco a partir das disposições individuais do escritor em face de seu objeto, mas na contínua incorporação entre o público e o privado.

Dessa constatação, emerge o tom pessimista sobre os desdobramentos de sua proposta engajadora, que o acompanhará até 1945, ano de sua morte. Mas ela deflagrará também a lição de que, para o artista moderno, não se trata mais de sozinho encontrar uma solução definitiva para seus problemas. Trata-se de reconhecer na incompletude, um princípio germinador de múltiplos caminhos, que se desenvolvem também em face da reflexão que o estudo da correspondência deflagra:

Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma exceção, os escritores brasileiros só faziam “estilo epistolar”, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, dizendo palavrões, discutindo problemas estéticos e sociais, cartas de pijama, onde as vidas se vivem, sem mandar respeito à exma. esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem dançar minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do figado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura. (ANDRADE, 2012, p. 182).

A rotina a que se obrigou o autor de *Macunaíma* constituiu-se como elemento determinante da criação artística, sua e dos jovens escritores com os quais se correspondeu. Se, por um lado, Mário é o

⁷ Carta a Murilo Miranda, janeiro de 1940.

medalhão que povoa o horizonte de expectativas dos moços, por outro, será também o olho clínico, que influirá em seus espaços de experiência literária. Aos montes, eles se dirigiam ao velho carteador da Rua Lopes Chaves, e é mesmo provável que o fizessem em busca da censura, em nome da trágica e imperdoável fustigação dos originais, tacanhos, limitados, “impossíveis de existência” em sua grande maioria. Mas havia também talentos em potencial, diamantes brutos, carecendo de um empurrão que se lhes desatravancasse a musa.

A tarefa que atribuiu a si mesmo foi das mais fatigantes. Não obstante, manteve o controle sobre o incontrolável, exercendo com maestria o papel de agente alfandegário da contracultura. E o sucesso dessa empreitada se deve, em grande parte, ao monumento epistolar que erigiu.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário*. Organização de Lélia Coelho Frota; prefácio e notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. A lição do guru: cartas a Guilherme de Figueiredo. Edição preparada pelo destinatário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda*. Edição preparada por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*: de Mário de Andrade a Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade em Campos de Goitacazes: cartas de Mário de Andrade a Alberto Lamego 1935-1938. Organização de Arthur Soffiati. Niterói: EDUFF, 1992.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2015.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- ANDRADE, Mário de; LISBOA, Henriqueta. *Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Organização, introdução e notas de Eneida Maria de Souza. Transcrição dos manuscritos de Maria Sílvia Ianni Bursalini. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010.
- ANJOS, Cyro dos; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. Organização, prefácio e notas de Wander Melo Miranda e Roberto Said. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal: de Sócrates e Freud e além*. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Tradução de Patricio Peñalver e Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Oxford: Claredon Press, 1967. v. 4.
- GOFFMAN, Erving. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp, 2016.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2014.

MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade: 7 cartas*. São Paulo: Digital Gráfica, 1979.

SAFATLE, Vladimir. Aquele que diz “não”: sobre um modo peculiar de falar de si. In: FREUD, Sigmund. *A negação*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 34-53.

Recebido em: 15 de abril de 2019.

Aprovado em: 30 de julho de 2019.



O crítico José Veríssimo: perspectivas da interpretação

The Critic José Veríssimo: Perspectives of the Interpretation

Marcio Roberto Pereira

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, São Paulo / Brasil

marcio.pereira@unesp.br

Resumo: Lançada em 1916 e escrita na maior parte da vida literária de José Veríssimo, a *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1602) a Machado de Assis (1908)* reúne as diversas atividades do crítico paraense como um intelectual atuante. Com o objetivo de fazer uma reflexão sobre as facetas do crítico e historiador literário, esse artigo analisa seu trabalho de interpretação da nação brasileira por meio da aproximação entre os diversos discursos que compõem a *História*, em destaque literatura e educação. Ao propor a definição dessas perspectivas, nota-se que a obra final de José Veríssimo possui uma organicidade e um apuramento de seus critérios de análise.

Palavras-chave: José Veríssimo; *História da literatura brasileira*; crítica literária; educação.

Abstract: Published in 1916 and written in most of the literary life of José Veríssimo, the *History of Brazilian Literature: from Bento Teixeira (1602) to Machado de Assis (1908)* gathers the several activities of the critic from Pará as an active intellectual. With the objective of making a reflection on the facets of the critic and literary historian, this essay analyzes his work of interpretation of the Brazilian nation, through the approximation between the various discourses that make up *History*, especially literature and education. In proposing the definition of these perspectives, it is noted that the final work of José Veríssimo has an organicity and a refinement of his analysis criteria.

Keywords: José Veríssimo; *History of Brazilian Literature*; literary criticism; education

Não existe literatura de que apenas há notícias nos repertórios bibliográficos ou quejandos livros de erudição e consulta. Uma literatura, e às modernas de após a imprensa me refiro, só existe pelas obras que vivem, pelo livro lido, de valor efetivo e permanente e não momentâneo e contingente. A literatura brasileira (como aliás sua mãe, a portuguesa) é uma literatura de livros na máxima parte mortos, e sobretudo de nomes, nomes em pena, insignificantes, sem alguma relação positiva com as obras. Estas, raríssimas são, até entre os letrados, os que ainda as versam. Não pode haver maior argumento da sua desvalia.

(VERÍSSIMO, 1916, p. 32).

Remate de sua carreira literária, *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo (1857-1916), define várias linhas que inserem o crítico como um dos principais intelectuais da passagem do século XIX para o XX. Publicada em 1916, a *História* reúne dezenove capítulos e uma introdução metodológica com todos os posicionamentos críticos de José Veríssimo na configuração do pensamento cultural nacional, apresentando uma síntese de quase trinta anos de exercício da história e da crítica, na qual ele reorganiza e ratifica suas posições teóricas e históricas. Dessa forma, coloca-se em prática um lento processo de ruptura com uma crítica de cunho absolutamente científico, etnológico ou mesológico. O que Veríssimo procurava era a delimitação de um cânone literário brasileiro focado num “nacionalismo universal”. Segundo Wilson Martins (1957, p. 5):

A preocupação nacionalista o conduzia às leituras universais, pois somente estas poderiam fornecer-lhe os pontos de comparação de que necessitava, as leituras universais despertaram-lhe ou acentuaram-lhe a inclinação estética, da mesma forma porque esta última o projetava para aquelas; enfim; Veríssimo, dominado pelo ideal de uma literatura brasileira, não entendia nem o adjetivo nem no sentido político, nem no sentido sociológico, nem no sentido patriótico: ele queria, sim, uma literatura brasileira, mas que fosse, antes e acima de tudo, uma grande literatura.

Alinhada a esses princípios, a *História da literatura brasileira* de Veríssimo divide-se em duas partes: período colonial e período nacional, nas quais se propõe um roteiro que é determinado no subtítulo da obra: “de Bento Teixeira (1602) a Machado de Assis (1908)”. Ao propor essa direção, o crítico delineia o lento processo de independência cultural

que perpassa a história literária. Assim, Veríssimo publica sua *História da literatura brasileira* no final de sua carreira, expondo o processo de gestação de suas ideias, o amadurecimento de seus conceitos e a seleção de uma tradição literária que foi definindo-se e, consequentemente, distanciando-se da matriz portuguesa a partir do século XVII.

Escrita em 1912, a Introdução à *História* confirma esse roteiro e sugere uma perspectiva de leitura que expande as fontes teóricas (a dependência de teóricos franceses e portugueses não é mais característica quando Veríssimo aproxima-se de críticos e historiadores americanos, espanhóis, ingleses, entre outros) para propor um novo caminho para a formação da literatura brasileira, aliando-se ao pressuposto de se colocar a obra de Machado de Assis como ponto de referência não apenas nacional, mas universal. Para João Alexandre Barbosa, a *História da literatura brasileira*:

[...] surgida sob o impacto poderoso que provocara no Brasil a difusão daquilo que ele mesmo [José Veríssimo] chamava de *bando de idéias novas*, sobretudo a partir dos anos 70, isto é, os princípios do positivismo, do evolucionismo e do determinismo, não apenas buscava fazer a crítica de princípios românticos que informara a atividade crítico-histórica imediatamente anterior, mas fazia da história literária a expressão de uma interpretação de largo espectro da cultura no Brasil, a [*História*] de José Veríssimo já revelava o diálogo, sempre problemático para um homem de sua formação, em tudo semelhante à de Sílvio Romero, com os novos modelos de crítica, instaurados, como sempre acontece, a partir das próprias inovações literárias. (BARBOSA, 2002, p. 116).

Ao tomar o posicionamento de um crítico literário que produz julgamento e determina uma escala de valores valendo-se da historiografia como referencial, Veríssimo evita se posicionar como um historiador no sentido mais restrito do termo. Ele estabelece um amplo campo intelectual, transformando a crítica literária numa maneira que traduz, legitima, e hierarquiza as obras literárias a partir de fatores intrínsecos e extrínsecos ao seu horizonte intelectual de ação. Assim, a trajetória da literatura brasileira está em sintonia com os aspectos históricos, sociais, linguísticos, educacionais, entre outras linhas análogas que se destacam na obra de Veríssimo.

Segundo José Veríssimo, deste modo, a formação do leitor relaciona-se de forma direta ao método pelo qual o crítico literário –

“guardião da tradição” – seleciona, analisa e interpreta as obras literárias, e, consequentemente, os escritores mais importantes para a cultura nacional. Conforme o crítico, “a literatura, como arte literária é, como toda arte, proeminente expressão” (VERÍSSIMO, 1936, p. 133). Ao considerá-la como “expressão”, a literatura deve “representar” a independência das letras nacionais e, por consequência, do leitor, objetivo primordial de Veríssimo. Destaca-se que sua atuação como professor e crítico eram intercaladas com tarefas como a de fundador e secretário da Academia Brasileira de Letras, o que confirma sua constante participação em suas atividades com intelectual. Dessa forma, para o crítico é com o Romantismo que o público leitor brasileiro adquire a consciência de sua importância para a formação de uma literatura, gerando uma sintonia entre obra, público e crítica. Segundo José Veríssimo (1936, p. 133-134):

O nosso Romantismo foi, a nossa emancipação literária, 1) dotando as nossas letras, até aí quase confinadas na poesia, com o teatro, a história literária, a crítica, os estudos filosóficos, as letras morais, o romance, a novela, o conto, enfim, todos os gêneros literários; 2) traduzindo fielmente os sentimentos e aspirações da nova nacionalidade, ainda vivamente abalada pelos sucessos da Independência, do Sete de Abril, das Regências e da Maioridade; 3) exprimindo tais sentimentos, e a alma nova que aqui se criava, não mais respeitosamente segundo o modelo castiço, porém segundo o nosso falar nativo.

Ao analisar a composição da Introdução e dos capítulos da *História da literatura brasileira*, observa-se que eles são escritos, remodelados, cortados, ampliados e amadurecidos no decorrer de toda a carreira de José Veríssimo. Isso se deve aos muitos espaços de atuação que perpassam a carreira de Veríssimo, não se restringindo apenas ao jornal ou aos livros, mas promovendo uma atuação em espaços como a sala de aula, os conservatórios e bibliotecas, entre outros. O capítulo 1 da *História da Literatura Brasileira*, por exemplo, foi escrito a partir do aproveitamento de ideias de dois principais artigos: “Sobre a formação da literatura brasileira”¹ e “A nossa evolução literária”.²

¹ Publicado na *Kosmos: revista artística, científica e literária*, a. III, n. 12, dez. 1906.

² Conferência pronunciada na Biblioteca Nacional, em 26 de setembro de 1912. Posteriormente publicada nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, v. 35, 1913, Rio de Janeiro, p. 11-21, 1916. A conferência também foi publicada nos Últimos Estudos de Literatura Brasileira (7^a série, 1979, p. 43-57).

José Veríssimo sempre foi um crítico preocupado em traçar grandes panoramas para a literatura brasileira. No entanto, esse processo foi refinando-se no decorrer de sua carreira, seja quando tratava de movimentos literários, seja quando tratava de escritores de forma isolada. Uma característica, contudo, é marcante na *História da literatura brasileira*: o delineamento de ideias gerais com diversos nomes que, no decorrer do texto, vão afunilando-se num nome de maior representatividade. Isso acontece nos capítulos da *História* e ocorre, também, nos capítulos dedicados a individualidades literárias, sempre se destacando uma espécie de amadurecimento da obra ou do estilo do autor analisado.

Ao se cotejar os capítulos com os textos que serviram de base para compor a *História da literatura brasileira*, nota-se como esse processo se concretiza:

QUADRO 1 – Comparação entre duas versões de José Veríssimo sobre a formação da literatura brasileira

<p>VERÍSSIMO, J. Capítulo 1: A primitiva sociedade colonial. In: <i>História da literatura brasileira</i>: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.</p> <p>1- Não é, pois, de estranhar que em nenhum dos primeiros cronistas e noticiadores do Brasil, no primeiro e ainda no segundo século da colonização, mesmo quando já havia manifestações literárias, se não encontre a menor referência ou alusão a qualquer forma de atividade mental aqui, a existência de um livro, de um estudioso ou coisa que o valha. O padre Antonio Vieira, homem de letras como era, em toda a sua obra, abundante de notícias, referências e informes do Brasil do século XVII, apenas uma vez, accidental e vagamente lhe alude à literatura. Foi quando, escrevendo ao mordomo-mor do Reino, contou, jogando de vocábulo, que na Bahia, “sobre se tirarem as capas aos homens (por decisão de um novo governador) têm dito mil lindezas os poetas, sendo maior a novidade deste ano (1682) nestes engenhos do que nos de açúcar.”</p>	<p>VERÍSSIMO, J. Sobre a formação da literatura brasileira. <i>Kosmos: revista artística, científica e literária</i>, a. III, n. 12, dez.1906.</p> <p>1- Em nenhum dos primitivos cronistas e narradores das coisas do Brasil, no primeiro e ainda na maior parte do segundo século da colonização, se encontra mínima referência, ou sequer vaga alusão, a alguma manifestação, por insignificante que fosse, de qualquer forma de vida espiritual aqui, a existência de um livro, de um estudioso, ou coisa que valha. O padre Antônio Vieira, um homem de letras, em toda a sua vasta obra, abundante de notícias, referências, alusões ao Brasil nunca deixou perceber que houvesse aqui alguma, mesmo apagada, preocupação intelectual.</p>
--	--

<p>2- Entretanto no tempo de Vieira, a maior parte do século XVII, já no Brasil havia manifestações literárias no mediocre poema de Bento Teixeira (1601) e nos poemas e prosas ainda então inéditas mas que circulariam em cópias ou seriam conhecidas de ouvido, de seu próprio irmão Bernardo Vieira Ravasco, do padre Antonio de Sá, pregador, de Eusébio de Matos e de seu irmão Gregório de Matos, o famoso satírico, de Botelho de Oliveira, sem falar nos que incógnitos escreviam relações, notícias e crônicas da terra, um Gabriel Soares (1587), um Frei Vicente do Salvador, cuja obra é de 1627, o ignorado autor dos <i>Diálogos das grandezas do Brasil</i> e outros de que há notícia.</p>	<p>2- No tempo de Vieira, segunda metade do século XVII, já no Brasil havia manifestações literárias no mediocre poema de Bento Teixeira (1601) e nos poemas e prosas, ainda não inéditos, mas que circulariam em cópias ou seriam conhecidos de tradição, de Bernardo Vieira Ravasco, irmão do famoso padre, do padre Antonio de Sá, pregador, de Eusébio de Matos, o famoso satírico, de Manoel Botelho de Oliveira, sem falar nos que, desconhecidos, modestos, escondidos, escreviam relações e memórias da terra, um Gabriel Soares (1540), um Fr. Vicente do Salvador (1564-163...), um Padre Francisco de Souza (1628-1713), o autor ignorado do <i>Diálogos das grandezas do Brasil</i> [...]</p>
<p>3- Não trouxeram, pois, os portugueses para o Brasil algo do movimento literário que ia àquela data em sua pátria. Mas evidentemente trouxeram a capacidade literária já ali desde o século XIII pelo menos revelada pela sua gente e que naquele em que aqui se começaram a estabelecer atingia ao seu apogeu. As suas primeiras preocupações de ordem espiritual, que possamos verificar, produziram-se quase meio século após o descobrimento com a chegada dos primeiros jesuítas em 1549, e sob a influencia destes. As escolas de ler, escrever e contar, gramática latina, casos de consciência, doutrina cristã e mais tarde retórica e filosofia escolástica que aqueles padres logo abriram nos seus “colégios” foram a fonte donde derivou, no primeiro século, toda a cultura brasileira e com ela os primeiros atentos da literatura.</p>	<p>3- Os portugueses não trouxeram, pois, para o Brasil nada do movimento literário da sua pátria. Mas evidentemente trouxeram a capacidade literária revelada por sua gente.</p> <p>As escolas, de ler, escrever e contar, gramática latina, casos de consciência, doutrina cristã e mais tarde retórica e filosofia escolástica que aqueles padres logo abriram nos seus “colégios” foram a fonte donde derivou, no primeiro século, toda a cultura brasileira, e com ela a literatura.</p>

Os fragmentos da coluna esquerda, que compõem o capítulo I da *História da literatura brasileira*, intitulado “A primitiva sociedade colonial”, mostram o processo de montagem de panoramas que traçam a “evolução” da sociedade brasileira em sintonia com o aparecimento de escritores com um melhor aparato estético. É importante observar que, ao preparar e refinar seus textos em jornais, revistas, palestras, conferências, etc., o crítico também modula sua obra final.

José Veríssimo sempre se preocupou em traçar panoramas para a literatura brasileira. Ao escrever ensaios panorâmicos, o crítico pretendia “fornecer aos que porventura se interessam pelo assunto uma noção tão exata e tão clara quanto em meu poder estiver, do nosso progresso literário, correlacionado com a nossa evolução nacional” (VERÍSSIMO, 1916, p. 23).

Entre “avanço literário” e “evolução nacional” percebe-se que há um descompasso porque literariamente existe uma linha progressiva, de Bento Teixeira a Machado de Assis. Porém, a sociedade e, consequentemente, a educação nacional, não conseguem adquirir o desenvolvimento das nações europeias, nem mesmo o “desenvolvimento” adquirido pela literatura nacional. É nesse “descompasso” que se constrói a *História da literatura brasileira*, mesclando capítulos panorâmicos com capítulos individuais. Nota-se, também, na composição da obra de José Veríssimo, como é possível observar no cotejo dos fragmentos acima, que o geral e o particular sempre se equilibram no contraponto entre literatura e sociedade, entre escritor e movimento literário e, por fim, entre teorias estrangeiras e interpretação da realidade local.

Assim sendo, a literatura brasileira, para José Veríssimo, mesmo possuindo uma representação universal na obra de Machado de Assis, contrapõe-se a uma sociedade que continua na ignorância. “Para reformar e restaurar um povo,” – escreve Veríssimo (1906, p. 52) – “um só meio se conhece, quando não infalível, certo e seguro, é a educação, no mais largo sentido, na mais elevada acepção desta palavra”.

Conforme João Alexandre Barbosa (1974, p. 196):

Dizendo de outro modo, não haveria espaço mais apropriado do que o da história literária para servir como ponto de fusão entre os critérios de que se embebera em sua formação (etnologia, nacionalismo) e aqueles propostos pela revisão a que submetera os anteriores por força das novas influências e do próprio evolver, como já se viu, da sociedade brasileira que o crítico passara a experimentar a partir de 1891.

Esse “ponto de fusão”, destacado por Barbosa, é responsável pela constante remodelação das ideias e perspectivas de José Veríssimo que, na *História da literatura brasileira* ganha seu formato mais orgânico. Para isso é muito importante destacar a Introdução que, conforme explicitado acima, foi escrita em 1912. Mesmo possuindo um hiato temporal até sua

inserção na *História*, em 1916, observa-se que o projeto de Veríssimo amadurece pela constante exposição e confronto de ideias, polêmicas e divulgação constante nas páginas de jornais e revistas. Na compreensão de Heron de Alencar (1963, p. XXI):

E seu ler é um ler ativo, de quem procura por exigência prática, nunca por dilettantismo; e seu trabalho é um constante criar e recriar de instrumentos para melhor conhecer o objeto de seu estudo, jamais a ostentação de um saber puramente retórico, quase nunca a expressão de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias.

Seja por “fusão” ou por uma intensa atividade, José Veríssimo redefine e remodela seus textos com a intenção de construir uma história da literatura brasileira a partir de seu próprio entendimento sobre o conceito de literatura. Em 1889, no Pará, ao publicar *Estudos brasileiros* (1877-1885) e analisar todo o contexto de formação, divulgação e recepção da obra literária em seus diversos contextos, o crítico entende que a literatura é “sinônimo do conjunto de todas as manifestações de ordem intelectual trazidas pela escrita no domínio da ciência, no domínio da arte ou no domínio das letras” (VERÍSSIMO, 1889, p. 18). Tal posição vai sendo ratificada e reelaborada no decorrer da carreira do crítico, em especial quando este muda-se para o Rio de Janeiro, tornando-se mais atuante no contexto cultural do Brasil.

Em sua obra *Que é literatura? e outros escritos*, publicada no Rio de Janeiro em 1907, Veríssimo amplia seu horizonte de referências teóricas a partir de críticos como o português Moniz Barreto (1865-1896), o norte-americano C.T. Winchester (1847-1920) e o francês Brunetière (1849-1906), esboçando uma nova definição sobre arte literária:

Várias são as acepções do termo literatura: conjunto da produção intelectual humana escrita; conjunto de obras especialmente literárias; conjunto (e esse sentido, creio, nos veio da Alemanha) de obras sobre um dado assunto, ao que chamamos mais vernacularmente bibliografia de um assunto ou matéria; boas letras; e, além de outros derivados secundários, um ramo especial daquela produção, uma variedade da Arte, a arte literária. (VERÍSSIMO, 1907, p. 14).

No lento processo de adaptação das matrizes teóricas vindas da Europa e dos Estados Unidos, Veríssimo constrói seu conceito de literatura que, por sua vez, servirá de ponto de referência para entender e justificar a ideia de uma história da literatura brasileira que iniciasse em 1602, porque já possui aquilo que Antonio Cândido definirá posteriormente como “sistema literário”, finalizando em um ponto máximo de referência, até aquele momento, com a obra de Machado de Assis. Ademais, nota-se que o papel do crítico como um formador de leitores aproxima José Veríssimo da plena inserção da literatura no contexto educacional brasileiro. Tal refinamento terá como resultado a seguinte definição de literatura:

Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas-letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocabulário literatura comprehende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero. (VERÍSSIMO, 1916, p. 10).

A definição acima reforça o caráter revisionista proposto por José Veríssimo ao situar a literatura em diversos contextos – arte, educação, sociedade, história, entre muitos outros – pluralizando os contextos, mas explicitando a natureza independente do aspecto literário. Nesse sentido, o posicionamento do crítico literário amplia-se para uma nova configuração: a do intelectual. Ou seja, aquele que congrega todos os aspectos que permeiam, orbitam e compõem a atividade literária. O escritor seria, dessa forma, parte de um macrocosmo de atividades que teriam por objetivo aquilo que Antonio Cândido definia como “processo de humanização”³.

³ Segundo Cândido (2004, p. 180), a humanização é “o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade

Em outras palavras, a permanência da tradição literária no presente caracteriza-se por uma percepção dinâmica que transcende o valor estético. Nas palavras de Veríssimo (1916, p. 13):

A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham.

A constante percepção de encarar a crítica, ou o trabalho intelectual, como sendo responsável pela formação de uma “memória coletiva de nação” levou José Veríssimo a estabelecer contrapontos entre a profissionalização do escritor, a qualidade das obras literárias, a formação do cânone nacional e o papel da crítica como mediadora eficaz do processo de formação de leitores. O crítico paraense buscava permanente o cruzamento da atividade literária com a educação nacional. Por isso, atuava de forma combatente nos jornais, revistas e espaços de cultura em sua época. Conforme bem define João Alexandre Barbosa (1996, p. 198):

As atividades educacionais de José Veríssimo, portanto, podem servir para mais caracterizar as suas vinculações com toda uma geração convencida da urgência de pôr o Brasil na corrente de reflexões e métodos novos, atraída, por isso, pelos modelos educacionais que incluíam não somente uma parcela muito maior das populações urbanas, como ainda exigiam maior responsabilidade dos governantes.

Apesar desse prolongamento da condição colonial em que vivia grande parte da população, a sociedade brasileira se desenvolvia a partir de um modelo centrado nas atividades urbano-comerciais em que o

de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante”.

analfabetismo constituía um entrave ao crescimento do país, considerando que o domínio da leitura e da escrita são instrumentos necessários para a inclusão de grande parte da população no contexto social.

Alguns intelectuais defendiam o combate ao analfabetismo como forma de valorização do nacionalismo e da formação patriótica de um país que ainda era fragmentado politicamente. Os bacharéis do século XIX visualizavam a criação de uma ideologia que indicava a educação como fim de todos os males sociais, procurando solidificar uma estratificação social que integrasse o indivíduo à sociedade através da recriação, via educação, de relações sociais entre estruturas desiguais. Segundo José Veríssimo (1907, p. 58): “pessimamente organizada, a instrução pública no Brasil não procurou jamais ter uma função na integração do espírito nacional. A escola viveu sempre acaso mais isolada pelo espírito que pelo espaço e topografia.” Isso se deve porque o ensino sempre esteve muito ligado ao Estado, não existindo uma preocupação, por parte dos intelectuais, com os aspectos pedagógicos e a formação da nação. Somente após a República, os bacharéis, excluídos do poder, começam a acreditar na educação como uma forma de diminuir o atraso em relação ao mundo europeu. Ao se observar o contraponto entre cultura europeia e brasileira, Veríssimo (1977, p. 162) define que:

Para se compreender perfeitamente o espírito de um povo é necessário estudar bem os diferentes elementos que o compõem. É sobre esse critério que assentamos o nosso modo de pensar de que é do estudo bem feito dos elementos étnicos e históricos de que se compõe o Brasil, da compreensão perfeita do nosso estado atual, de nossa índole, de nossas crenças, de nossos costumes e aspirações que poderá sair uma literatura que se passa a chamar conscientemente brasileira, à qual ficará reservado o glorioso destino de fazer entrar este país, pela forte reação de que falamos atrás, numa nova via de verdadeira civilização e progresso.

O exemplo do limitado acesso à educação, por parte da maioria da população brasileira, pode ser apontado através da sinopse do recenseamento realizado em setembro de 1920:

TABELA 1 - Sinopse do recenseamento realizado em setembro de 1920

População brasileira	Sabem ler e escrever % sobre o total de habitantes considerados	Não sabem Ler e escrever	Total de habitantes
1872	1.564.481	8.365.997	9.930.478
	16%	84%	—
1890	2.120.559	12.213.356	14.333.915
	15%	85%	—
1900	4.448.681	12.989.753	17.438.434
	25%	75%	—
1920	7.493.357	23.142.248	30.635.605
	24%	76%	—

A tabela acima, de acordo com a *Sinopse do Recenseamento realizado em setembro de 1920*, referente ao estudo intitulado “A população do Brasil: coeficientes da população dos Estados do Brasil em 1872, 1890 e 1920 conforme o grau de instrução e idade” (SINOPSE..., 1925, p. 26-27) indica que no século XIX e início do século XX a alfabetização era privilégio de poucos e a prática da leitura, dessa forma, ficava restrita a uma elite que norteava o padrão cultural da nação. Além do acesso limitado à educação, o consumo de outros meios de cultura, como jornais, revistas, livros, acessos a bibliotecas também ficavam circunscritos a uma minoria que também delineava os padrões culturais e artísticos. É importante observar que as porcentagens entre os que sabem ler e escrever quase não se alteraram no decorrer dos anos, mostrando a ausência de políticas públicas para a educação nacional.

Dessa forma, a importância de intelectuais que repensassem a literatura e as artes em geral, num contexto mais amplo de nação, migrava para o espaço dos jornais, revistas e, posteriormente, para o livro as discussões sobre o papel da educação e da cultura no desenvolvimento da sociedade. Nota-se, portanto, que a construção da *História da literatura de brasileira* de Veríssimo não é apenas a busca por unificar e acompanhar a trajetória de autores e obras que ratificavam a existência de uma nação imaginada literariamente, mas denota um importante projeto de desenvolvimento de um método crítico que espalha-se por diversas

instâncias, assim como o papel do intelectual. No pensamento de Antonio Cândido (2000, p. 101):

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus.

Essa dialética que perpassa a escola, as universidades, as bibliotecas, os jornais e revistas, a Academia Brasileira de Letras, os conservatórios de música e teatro, as histórias da literatura, entre diversas outras instâncias, dinamiza a discussão sobre a necessidade de novas relações entre o Brasil e outras nações. Assim sendo, a *História* representa uma espécie de distanciamento do meio e do momento tornando-se dissonante frente a uma sociedade que possuía uma crença nas reformas sociais e políticas da República, mas, ao mesmo tempo, convivia com a continuidade de um modelo de exploração colonial.

Consciente do importante papel da literatura no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira, José Veríssimo entende a ideia de nacionalismo além do contexto de uma nação imaginada, mas, por outro lado, inserida no contexto do Brasil:

O iletrado brasileiro – ainda a pouco 84% da população – nada encontrou que impressionando seus sentidos lhe falasse da pátria e a seu modo fosse também um fator de sua educação. Não há museus, não há monumentos, não há festas nacionais. O que frequentou a escola onde lhe não fizeram conhecer e amar, desadorando a leitura e o estudo, não procurou fazer-se a si próprio uma educação patriótica. Esta mesma boa vontade ser-lhe-ia, aliás, difícil realizar, pela falta de elementos indispensáveis. Porque, em virtude mesmo desta indiferença pelas coisas nacionais, conforme vou aqui apontando, de modo algum combatida pela educação pública, é paupérrima a mesma literatura nacionalista. (VERÍSSIMO, 1907, p. 165).

As diversas atividades de José Veríssimo redundam na busca por uma história da literatura que acompanhasse não apenas o individual aprimoramento da qualidade estética dos escritores que compõem o

cânone proposto na *História da literatura brasileira*. O crítico busca a implementação de uma educação, não apenas centrada nas questões nacionais, mas também em temas e problemas universais. Nesse sentido, a obra de Veríssimo representa a imagem de um nacionalismo universal, que necessitava de mediadores e espaços de interação capazes de promover o “esclarecimento” do indivíduo e da nação.

Referências

- ALENCAR, H. de. Sobre José Veríssimo. In: VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.
- BARBOSA, J. A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARBOSA, J. A. *A História da literatura brasileira de José Veríssimo*. In: BARBOSA, J. A. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BARBOSA, J. A. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. edição. São Paulo: T. A Queiroz: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- MARTINS, W. O crítico José Veríssimo. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 maio 1957. (Suplemento literário).
- SINOPSE do Recenseamento realizado em 1 de setembro de 1920. População do Brasil: Coeficientes da população dos Estados do Brasil em 1872, 1890 e 1920 segundo o grau de instrução e a idade. Rio de Janeiro: Imprensa Estatística, 1925.
- VERÍSSIMO, J. *A educação nacional*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.
- VERÍSSIMO, J. *Estudos brasileiros (1877-1885)*. Pará: Tavares Cardoso & C, 1889

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

VERÍSSIMO, J. *José Veríssimo*: teoria crítica e história literária. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.

VERÍSSIMO, J. Literatura brasileira. In: VERÍSSIMO, J. *Letras e literatos*: estudinhos críticos da nossa literatura do dia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

VERÍSSIMO, J. *Que é literatura? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

Recebido em: 28 de abril de 2019.

Aprovado em: 23 de agosto de 2019.



**O riso unido ao *distanciamento*: correlações com o conto
“Jacinto”, de Alphonsus de Guimaraens, *Cândido*,
ou o *otimismo*, de Voltaire e nuances de um
Alphonsus humorista em arquivos históricos**

***The Laughter Coupled with Distancing: Interconnections
with the Short Story “Jacinto” by Alphonsus de Guimaraens,
the Candide: or Optimism by Voltaire and Nuances of an
Alphonsus Humorist in Archives***

Danielle Fardin Fernandes
dfardin@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do riso unido ao *distanciamento*, correlações com o conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, de Alphonsus de Guimaraens e o livro *Cândido, ou o otimismo*, de Voltaire, e também busca traçar um perfil humorista do poeta com base nos arquivos do Museu Casa Alphonsus Guimaraens. Ambos os autores, embora vivessem em países e épocas diferentes, de certo modo, acabaram se aproximando em suas escritas. Um, filósofo, dramaturgo e historiador, outro, poeta simbolista, se renderam aos artifícios da comicidade e produziram trabalhos que pertencem ao campo humorístico. No caso de Alphonsus, autor destacado neste trabalho, há uma personalidade que necessita ser delineada nesse sentido, uma vez que há uma grande quantidade de criações relacionadas ao riso nos manuscritos e outros documentos do Museu Casa Alphonsus Guimaraens, e todos, normalmente o conheciam como um poeta taciturno, o “solitário de Mariana”. No geral este estudo busca investigar como Voltaire, em *Cândido, ou o otimismo*, e Alphonsus no conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, usam a ironia para provocar o riso, algo que, numa avaliação mais profunda, traduz uma deceção com o social e com a realidade existencial, gerando uma espécie de *distanciamento*. Pretende, por fim, com base em pesquisas em documentos

históricos, encontrar uma lembrança dessa outra faceta de Alphonsus. O livro *O riso e o risível: na história do pensamento*, de Verena Alberti e o capítulo “Rabelais e a história do riso” em *Cultura popular na idade média e no renascimento*, de Mikhail Bakhtin, completam a investigação.

Palavras-chave: Alphonsus Guimaraens; museu; Voltaire; riso; Jacinto (recordações de Vila Rica; Cândido, ou o otimismo).

Abstract: This article deals with the laughter coupled with *distancing*, interconnections with the short story “Jacinto (recordações de Vila Rica)” by Alphonsus de Guimaraens and the book *Candide: or optimism* by Voltaire, also seeks to draw a humorous profile of the poet Alphonsus based on the archives of the Casa Alphonsus Guimaraens Museum. The two authors lived at different time but ended up approaching their writings. One was a philosopher, playwright and historian and the other was a symbolist poet and both surrendered to the comic and created works that are situated in the humorous field. There is an existence that needs to be delineated in this sense in the case of Alphonsus, the author highlighted in this work, since there is a great amount of creations related to laughter in the manuscripts and other documents of the Casa Alphonsus de Guimaraens Museum, and most of people knew him as a taciturn poet, the “solitary of Mariana”. In general, this study seeks to investigate how Voltaire in *Candide: or optimism* and Alphonsus in “Jacinto (recordações de Vila Rica)” use an irony to provoke laughter, something that with a deeper evaluation translates a disappointment with social and existential reality generating a kind of *detachment*. Finally based on research in historical documents it seeks to find a memory of this other facet of Alphonsus. The book *O riso e o risível: na história do pensamento*, of Verena Alberti and the chapter “Rabelais and the history of laughter” in, *Rabelais and his world* of Mikhail Bakhtin, complete the investigation.

Keywords: Alphonsus Guimaraens; museum; Voltaire; laughter; Jacinto (recordações de Vila Rica; Cândido, ou o otimismo).

Sua prosa [sobre Alphonsus] – a de comentarista dos acontecimentos – não é a do “alquimista da morte”, mas de um homem culto, de olhos abertos para a vida, disposto a rir do que torna o homem ridículo.

José Augusto Guerra, *Minas Gerais*¹

[...] o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites.

Verena Alberti, *O riso e o risível*

Existe uma quantidade notória de trabalhos no campo do humor, como cartas e descrições feitas em artigos sobre essa tendência ao riso em Alphonsus. O autor também, em certos casos, utilizava pseudônimos que permitiam a ele uma liberdade ainda maior para criar textos humorísticos. Esse contraste entre o poeta que se voltava para o luar, para os mistérios da morte e o irônico humorista, só é possível de ser entendido, com maior clareza, quando se vasculha os arquivos no Museu Casa Alphonsus Guimaraens. O livro *Alphonsus Guimaraens no seu ambiente*, escrito pelo próprio filho, contribui, em partes, para essa compreensão. O poeta trabalhava o riso de diversas formas, e ainda se sabe muito pouco sobre essas criações. No caso, o personagem Jacinto do conto de *Alphonsus Guimaraens* lembra um pouco o Cândido, de Voltaire. O conto foi extraído do livro *Mendigos*, uma reunião em prosa de histórias cômicas. Para a análise neste trabalho, o conto utilizado foi retirado da publicação *Obras Completas*, mas existe um volume único original no museu, datado de 1920, que não pode ser manuseado. Na época, essas prosas, e uma outra quantidade desconhecida de produções, eram utilizadas como fonte de renda do poeta, como é possível observar num anúncio do jornal *O Alfinete*:

¹ GUERRA, José Augusto. A prosa alegre do pobre Alphonsus. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 jan. 1971, ano V. Suplemento literário n.228. p.6.

Mendigos
Contos e chronicas
de Alphonsus de Guimaraens

A^a venda na casa Mendes (Ouro
Preto), na Livraria Moraes
Marianna e nesta typographia
PREÇO . . . 5\$000²
(GUIMARAENS, 1921, p. 3)

No livro *Cândido, ou o otimismo* de Voltaire, a pureza expressa pelo personagem protagonista homônimo transforma a trama numa insistente ironia acerca de um “melhor dos mundos possíveis”. Quem, na verdade, concebeu essa ideia foi um alemão, Gottfried Wilhelm Leibniz, criador da *Teodiceia*³ e filósofo, satirizado por Voltaire. Sua teoria demonstra que a maldade existe para que um *bem* (*bonté*) maior seja atingido. Neste caso, descreve o mundo como sendo perfeito, e, de acordo com esses princípios, as imperfeições, supostamente, existiriam como algo necessário para que os acontecimentos se processassem da “melhor maneira possível”. As falhas, para ele, são importantes e completam a beleza das ações, como defensor do otimismo Leibniz dizia: “as sombras realçam as cores” (VOLTAIRE, 2012, p. 7). O personagem Cândido, embora aceite as ideias do mestre Pangloss, – personagem filósofo que divulga a teoria do “melhor dos mundos possíveis”, e, possivelmente, um espectro de Leibniz – caçoa incessantemente dessa realidade otimista e critica os erros e perversidades do mundo. Para Cândido, as experiências

² A transcrição foi mantida no original com ajuda da então coordenadora do Museu Casa Alphonsus Guimaraens Ana Claudia Rolla Santos. No período de pesquisa, o museu estava passando por uma reestruturação. Muitos documentos não se apresentavam nas caixas porque estavam sendo reclassificados, e também não era possível saber exatamente que organização teriam. Aqui nessa superficial sondagem, então, não será possível citar a numeração correta onde foram encontradas informações sobre a personalidade humorística de Alphonsus. Serão mencionadas as datas e os nomes dos jornais, os tipos de manuscritos e o que for necessário para uma identificação precisa.

³ Este livro foi escrito originalmente em francês *Essais de Théodicée sur la bonté de Die, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (*Ensaios de Teodiceia: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*). Não cabe aqui discutir os princípios filosóficos de Leibniz. Este autor ficou conhecido por ser um polímata (estudioso de vários assuntos). Era do período Iluminista, e se destacou nos estudos matemáticos e filosóficos.

vivididas por seus amigos, por sua amada Cunegunda e por ele próprio, não condizem com um mundo perfeito e bom. A todo o momento, no livro, ele questiona o fato de ocorrerem desgraças, sobre si mesmo e sobre os outros personagens. Ele também ridiculariza aquele que pensa que por trás do horror experimentado há sempre algo de positivo, embora o livro apresente uma irônica visão otimista ao final.

Alphonsus de Guimaraens em seu conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, cujo personagem, assim como em *Cândido*, é título da história, busca satirizar os horrores possíveis oferecidos pelas experiências da vida, não contando sobre a própria vida, mas ultrajando a morte. Jacinto é um mendigo que, por imposição da igreja, acaba fornecendo parte da esmola para o ambicioso sacristão. Jacinto tem amigos, também mendigos, porém estes mesmos, em conjunto com o sacristão, terminam por tentar enterrá-lo vivo. Cometem tal ato, cada um, por um motivo específico.

Saliba, no início do livro *Raízes do riso*, busca algumas representações humorísticas que ajudam a entender o cômico na Belle Époque brasileira. Sobre este período, num sentido geral, ele diz: “[...] a Belle Époque representou um momento de crise e desarticulação desses dois sistemas de valores da dimensão cômica: a distinção entre o ‘bom’ e o ‘mau’ riso e a teoria da superioridade e do distanciamento” (SALIBA, 2002 p. 21). Segundo ele, estas são definições clássicas que foram quebradas pela própria condição de *modernidade* da Belle Époque. (SALIBA, 2002, p. 21) O clássico remete ao riso diretamente ligado à uma *sensação de superioridade*, onde é possível rir daquilo que é inferior, ou, no caso, “uma degradação do objeto risível e uma certa superioridade e distanciamento” (SALIBA, 2002, p. 20). Alphonsus Guimaraens e Voltaire criam nos textos em questão, tensões entre *superioridade* e *degradação* que colaboram para a definição do conceito de *distanciamento*. Saliba reforça essa ideia ao utilizar os exemplos de Pirandello quando menciona que a *atitude cômica* está para a *superioridade* e a *humorística* para a *aproximação*. Descreve, então, o caso da velha decrépita que se maquia para parecer mais nova, gerando uma situação ridícula. O esperado é que ela fosse uma senhora respeitável, mas o que ocorre é justamente o contrário. No caso, esta situação de quebra de expectativas provocaria o riso, antes pelo *sentimento de superioridade*; porém seria possível também que houvesse um reconhecimento, uma identificação – o outro se colocaria no lugar, e não numa situação superior (SALIBA, 2002, p. 24).

Em “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, o sacristão e outros mendigos, e em *Cândido, ou o otimismo*, o próprio Cândido e outros

personagens são localizados, constantemente, entre as tensões do *mundo superior* e do *mundo inferior*. Há um choque entre os contrários: virtude/defeito, perfeito/imperfeito, belo/feio etc. Nessas constantes dicotomias, aquilo que pertence a um plano de *superioridade* causa *distanciamento*. Os personagens, muitas vezes, se encontram em situações no plano *superior*, mas logo são destituídos de seus tronos e voltam para o *inferior*. Algumas vezes, o narrador situa os personagens num plano de superioridade criando ironia e ambientando o riso. A superioridade é a ocasião para o *distanciamento*, e, assim, ocorre um deslocamento constante entre o plano *superior* e *inferior* experimentado pelos personagens. O riso surge, muitas vezes, porque haverá algum tipo de degradação em relação superior. Em seus comportamentos experimentam algo que mascara a própria realidade. Tornam-se ridículos porque tentam ser bons, caridosos, puros etc. quando na verdade não são. O caso de Cândido torna-se mais complexo porque este tem consciência de seus atos, assim, ele se traveste propositalmente para escapar da realidade, pois ao se fantasiar de *puro*, através desse jogo com a ironia, critica a si mesmo e aos homens em geral. Os personagens de “Jacinto (recordações de Vila Rica)” não o fazem de modo proposital. São brutos, e agem, muitas vezes, por instinto e crueldade.

Em *Cândido, ou o otimismo*, Voltaire faz ataques às guerras, à intolerância, à igreja, à amizade etc. Em “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, o narrador critica aqueles que são considerados amigos, quando na verdade não o são e a bondade daqueles que trabalham para igreja, quando este sentimento, na verdade, *não existe*, há, apenas, o *interesse*. Em *Cândido, ou o otimismo* existe uma parte que se refere à igreja: quando os personagens chegam a uma cidade e se questionam sobre a beleza de um casal sentado num banco da praça. Cândido, então, se aproxima e descobre que se tratava de pessoas conhecidas: A moça Paquette, para sobreviver, se prostituía e o homem era um teatino que odiava o convento, e todo o dinheiro que arrecadava com os “maus sermões” (VOLTAIRE, 2012, p. 65), usava com as raparigas. De acordo com a proposta do autor, todos – uma generalização e possível interpretação – que estivessem intimamente ligados ao mundo sacerdotal viveriam cercados pelo “ciúme”, pela “discórdia”, palavras que saem da boca do próprio monge, Irmão Giroflée (VOLTAIRE, 2012, p. 65). Assim, os dois que antes, ao serem vistos de longe, pareciam um casal perfeito e belo, mostram o lado cruel da realidade. E Cândido, o personagem puro e alvo, acaba sendo, aos poucos, manchado pelo lodo das experiências reais descritas pelos que encontra no caminho de sua aventura.

No conto, assim como no romance de Voltaire, há certa *ilusão*, certo *idealismo* partindo do narrador – no caso, Guy d’Alvim (pseudônimo de Alphonsus) é quem expressa esses sentimentos. Esse narrador-personagem conta a história de Jacinto, que além de mendigar costuma ser encontrado bêbado pelas sarjetas. É justamente num dia de porre que os outros mendigos, junto do sacristão, decidem enterrá-lo vivo, já que Jacinto encontra-se desmaiado. Guy d’Alvim ridiculariza Jacinto, o sacristão, os falsos amigos mendigos e o prático, que oficializa a suposta morte do protagonista a partir do atestado de óbito que emite. Este narrador-personagem nutre certo ideal pelos princípios de amizade e bondade, mas caçoá deles quando percebe que na realidade tais princípios seguem outro padrão. Assim, veremos aqui alguns trechos do livro de Voltaire e do conto de Alphonsus que nos levam a entender o riso provocado pela narrativa de Guy ou pelos diálogos de Cândido. Esses trechos também nos ajudarão a entender como o riso está relacionado à dicotomia *ideal/realidade* e como o princípio de pureza ou a alienação estão ligados ao riso como um *distanciamento*.

1 *Cândido, ou o otimismo* e “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, o riso unido ao *distanciamento* e um Alphonsus humorista a partir de arquivos históricos

Em *Cândido, ou o otimismo*,⁴ o protagonista passa por aventuras que, em grande parte, beiram o absurdo. O exagero nos acontecimentos

⁴ Na tradução aqui utilizada de *Candide ou l’Optimisme*, há uma nota explicativa sobre o uso da palavra “otimismo”, assim diz: “Otimismo: De uso recente e especializado na França de então (apenas um uso registrado anteriormente ao Cândido, datado de 1737), o termo aparece apenas duas vezes no texto [no caso o original]. [...] A palavra não é empregada por Voltaire na acepção moderna de disposição psicológica, denotando antes uma opinião filosófica, exposta notavelmente por Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1715), a saber, que este mundo é o melhor dos mundos possíveis, porque Deus, sendo onisciente, deve conhecer todos os mundos possíveis; sendo onipotente, deve ser capaz de criar tudo o que quiser; e, sendo magnífico, deve escolher o melhor. O otimismo busca reconciliar a bondade e a perfeição divinas com a existência do mal. No entanto, ao asseverar a necessidade de as coisas permanecerem tais quais são, a palavra evoca o fatalismo. Em fevereiro de 1756, escreveu Voltaire a Elie Bertrand: “Necessitamos de um Deus que fale ao gênero humano. O otimismo é desesperador. É uma filosofia cruel com um nome reconfortante.”

contribui para a solidificação de uma *comicidade contundente* pautada na ironia. O autor produz esse efeito através de uma duplidade constante entre um *mundo superior* e um *mundo inferior*. Logo no título do capítulo primeiro, onde se lê “Como Cândido foi criado num lindo castelo, e como foi expulso dele” (VOLTAIRE, 2012, p. 20), já se percebe a luta entre esses dois planos. O distanciamento está nessa necessidade de encontrar o mundo *ideal* (*καλόν*). O *lindo castelo* pertence a um nível *superior*, e, ser *expulso dele*, é não fazer mais parte dessa *perfeição*.

Em “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, Alphonsus cria um personagem totalmente alienado, que acaba sendo vítima de sua própria estupidez. Sobre o protagonista, que de maneira sutil nos lembra Cândido e sua condição, o narrador diz o seguinte: “Filho das sarjetas, em má hora dado à luz por uma desgraçada como outra qualquer, criado sem amor e sem carícias, sem nunca ter conhecido a mentirosa infância dos bem-nascidos, estava satisfeito com a sorte.” (GUIMARAENS, 1960, p. 410). Cândido tem sangue nobre, mas foi rejeitado pela mãe porque “essa senhorita nunca quis desposar” o pai, pois “o resto de sua árvore genealógica tinha se perdido pela injúria do tempo” (VOLTAIRE, 2012, p. 20), diferente de Jacinto que nunca conheceu a *mentirosa infância dos bem-nascidos*. A ironia é usada com muito mais intensidade no romance de Voltaire do que no conto de Guimaraens, o que suspende quase tudo que é expresso na história. Voltaire é agressivo em suas colocações, embora elas quase nunca estejam explícitas. Por exemplo, enquanto este associa o humano ao animal: “privilegio da espécie humana, como da espécie animal, servir-se das pernas a seu bel-prazer” (VOLTAIRE, 2012, p. 22), Alphonsus mantém a ironia na superfície da narrativa e não se aprofunda na questão da natureza humana. Assim, quando Jacinto é levado para ser enterrado vivo por seus companheiros, dormindo, sonha com o inferno: “um lugar até certo ponto aprazível, divertido até” (GUIMARAENS, 1960, p. 412). Os dois personagens também apresentam um certo nível de alienação. Quase sempre não sabem o que acontece ao seu redor, se mostram distantes. “Cândido, completamente estupefato, não distinguia muito bem ainda como é que ele era um herói” (VOLTAIRE, 2012, p. 22), e a respeito de Jacinto “Embriagava-se, decerto, todos os dias; mas que tinha isto?” e “Já completamente transtornado, sem ideia de quem era e nem a que mundo viera, fixos os olhos nos pés, como que acompanhava os seus passos” (GUIMARAENS, 1960, p. 410-411). Muitas vezes, os personagens passam por uma relação com o *nada*, como uma espécie de fuga.

No primeiro capítulo do livro *O riso e o risível*, Verena Alberti comenta as ideias de Ritter sobre a formação do riso. Sua constituição, segundo ela, é uma origem enigmática, já que está inserido em uma relação do *nada* com a *existência* (*Dasein*). Há nos costumes e nas características pessoais de cada ser humano uma inserção específica no campo da *ordem* e do *sério* – o que dá à definição sobre a natureza do riso um caráter *ad infinitum*. Mas está claro que se faz presente tanto naquilo que foi *excluído* quanto no que foi *aceito* pela *existência*. Ou seja, tudo que está fora da *ordem* e do *sério* é necessário ao ser, e, por sua importância, o *não-oficial* e *não-sério* estão sempre sendo motivo de reflexão nos estudos (ALBERTI, 1999, p. 11). Ela diz: “O riso é, portanto, a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento” (ALBERTI, 1999, p. 14). Não conhecer é se afastar, é se distanciar, é buscar desfazer essa ligação do homem com a realidade *grotesca* que o cerca.

Bakhtin utiliza o termo “*realismo grotesco*”, que só pode ser compreendido no plano da cultura popular e da visão carnavalesca de mundo onde reside o que se entende como “baixo”. Para explicar essa ideia, ele se apodera da imagem da velha grávida, que cria uma relação entre a morte e o nascimento. Quando, no caso, um desses dois polos é mutilado surgem os tipos cômicos (BAKHTIN, 1987, p. 45), ou as máscaras que circulam por esse ambiente que permitem duas reações: o *afastamento* ou a *aproximação*. Bakhtin encontra diversas definições sobre o riso investigando-o em épocas diferentes. Em uma dessas observações, ele diz que na Idade Média havia a possibilidade de se usar o riso como “válvula de escape”, o que seria uma espécie de permissão para a manifestação da “segunda natureza do homem” (BAKHTIN, 1987, p. 65).

Outro autor, Battaille, entende que o riso era a causa e o objetivo primordial de seus próprios trabalhos. No campo filosófico, não há espaço para o cômico, pois o riso invalida o saber, mas de acordo com seus princípios era necessário que o *não-saber* fosse tratado com *seriedade* e a experiência do riso poderia levar a um conhecimento ainda mais profundo da questão (ALBERTI, 1999, p. 13). Rir pode ser entendido como um ato de *distanciamento*, uma maneira de se ver livre do *sério*, das preocupações.

Nietzsche, em uma das poucas observações sobre o riso, afirma que a verdade não pode ser considerada se não for acolhida por uma risada (ALBERTI, 1999, p.15). Para ele “ver naufragar as naturezas trágicas e ainda poder rir, apesar da mais profunda compreensão, da emoção e da compaixão, isto é divino” (ALBERTI, 1999, p. 22). Já Foucault, ao rir sobre as nomenclaturas de determinados seres em um texto de Borges, conclui que o riso se mostra para ele como um “não-lugar”, onde o pensamento não poderia chegar, ou seja, na impossibilidade de relacionar a linguagem às coisas (ALBERTI, 1999. p. 16).

Rosset “situá o riso em um espaço para além do pensamento e da ordem – espaço que nosso pensamento e nossa linguagem não podem atingir” (ALBERTI, 1999, p. 21). O riso, para Freud, é uma forma de sair da razão e da crítica, e todo o processo que o origina permanece no plano do inconsciente (ALBERTI, 1999, p. 27). Assim, só é possível desvendar a estrutura do riso através dos conhecimentos simbólicos que cercam o indivíduo. O riso é uma espécie de crítica inconsciente. Todo esse processo de confrontamento interno sobre o mundo real não deve ser revelado para que o ato de rir não perca sua amplitude. E por assim ser, ocorre de modo irracional:

Falamos, é verdade, de ‘fazer’ um chiste, mas estamos cônscios da diferença (que se inscreve) em nosso comportamento quando fazemos um julgamento ou uma objeção. O chiste tem em alto grau a característica de ser uma noção que nos ocorre ‘involuntariamente’. Não acontece que saibamos, um momento antes, que chiste vamos fazer, necessitando, apenas, vesti-lo em palavras. Temos, antes, um indefinível sentimento, cuja melhor comparação é com uma ‘absence’, um repentino relaxamento da tensão intelectual, e então, imediatamente, lá está o chiste - em regra, já vestido em palavras. (FREUD, 1996, p. 158)

Outra forma de observar o riso é quando, este, passa a ser uma maneira exagerada de se revelar a *verdade*, mas essa verdade torna-se uma aparência na medida em que pode ser encarada como uma representação social. A *verdade* passa a ser relativizada para que ocorra a desconstrução de algo. É o que acontece necessariamente com aquele tipo de trágico que retorna em forma de cômico. Aquilo que é mascarado socialmente emerge de modo tão intenso que, antes, o que era o horror passa a ser ignorado e transformado em riso. Assim, nesse contexto, o riso passa a

ser uma maneira de revelar essa necessária *verdade* e ao mesmo tempo de nos refugiarmos dela. Alberti demonstra essas construções dizendo:

Em primeiro lugar a própria noção de riso trágico como afirmação do nada, do desaparecimento, do acaso, enfim, da destruição do sentido sem que nada seja dado em troca. Em segundo lugar, o fato de a oposição entre o riso trágico e o riso cômico (ou “clássico”, como quer Rosset) não ser de modo algum linear ou transparente: o elogio daquele pode levar a uma exacerbação da verdade e da existência, compensando, sim, a cessação de ser com um *sentido*. (ALBERTI, 1999, p. 22)

Muitas vezes, o riso pode revelar uma espécie de realidade ainda mais complexa do que aquela que se apreende num primeiro plano. Quando se joga com o *sentido das coisas*, e, principalmente, quando o riso se transforma em arma; porque ele desestabiliza esse *sério*, ou o que entendemos por *ordem, razão*, justamente porque ele é uma atitude impensada e irracional – passa a combater uma realidade *a priori* para recriá-la, transformá-la em outra.

Ainda que Aristóteles não tenha feito um estudo sobre o riso, sua “influência talvez seja a mais marcante na história [...] principalmente no que concerne à consagração de sua definição do cômico como uma deformidade que não implica dor nem destruição.” (ALBERTI, 1999, p. 45). Suas contribuições nesse campo surgem com a *Poética*, onde busca definir a comédia e suas relações miméticas.

Joubert, por exemplo, formula um *Tratado sobre o riso* e o estuda enquanto ação biológica. O riso é provocado por dois órgãos: o cérebro e o coração. Neste tratado, o riso acaba sendo interpretado como uma ação *voluntária*; assim como o pulmão trabalha para a respiração humana através do comando do cérebro, o coração, também sob o comando do cérebro, trabalha para a elaboração do riso. Não é exatamente um ato racional e consciente, mas *voluntário* no sentido específico de vontade biológica. “Para Joubert, é justamente no ponto em que a razão ordena à faculdade motora que pare os movimentos da paixão que reside o problema do riso” (ALBERTI, 1999, p. 106).

Existem inúmeros estudiosos tais como Bakhtin, Deleuze, Le Goff, Bergson, Freud, Pirandello, etc. que deram espaço ao estudo do cômico; conhecer as perspectivas de cada época sobre o humor é tarefa que exige fôlego. Cada autor conduz a investigação sob uma determinada

perspectiva, mas no geral, o riso está presente onde se estabelece o material humano. Bergson, por exemplo, diz: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atividade humana ou uma expressão humana” (BERGSON, 2001, p. 2). Saber o que provoca o riso, por qual razão está diretamente ligado a questões particulares, ou como se estabelecem essas convenções, esclarece determinadas partes desse assunto; é um tema em constante transformação.

Platão em *Filebo* revela também certas funções do riso que ilustram essa perspectiva do distanciamento. Existem os prazeres verdadeiros e prazeres falsos. “Os prazeres verdadeiros são as belas formas, as belas cores, os belos sons e os belos perfumes, mas principalmente os prazeres do conhecimento”. “Já os prazeres falsos são sempre afecções mistas. Não passam de uma cessação da dor e da reconstituição de nosso equilíbrio” (ALBERTI, 1999, p. 41). O riso se encontra no misto de prazer e dor. “É no contexto de caracterização das afecções mistas puramente espirituais” – divididas em três categorias: corporais, semicorporius e semi-espirituais e puramente espirituais – “que se dá a discussão sobre o riso: Sócrates quer provar, através da questão do cômico, que a afecção espiritual compõe-se de uma mistura de prazer e dor” (ALBERTI, 1999, p. 41). Mas há um problema na definição de riso estipulada em *Filebo*: Não se sabe se o riso é

na verdade, uma afecção da alma de estatuto equivalente às outras afecções, como a inveja, o amor, a cólera etc., ou se resulta de um “estado” de afecção da alma como o da afecção cômica. Parece-me que a passagem do *Filebo* dá margem a ambas as possibilidades, circunstância também responsável por sua complexidade. (ALBERTI, 1999, p. 43)

Ainda em *Filebo*, Platão, através do diálogo entre três personalidades, no caso, Sócrates, Protarco e Filebo, usa um jogo de humor para conduzir os argumentos. Nele são discutidas as questões do prazer ou inteligência como algo bom (*αγαθόν*) (PLATO, 2010, p. 16). Há entre eles uma disputa de quem sairá vencedor e conseguirá provar qual das duas faculdades é mais virtuosa. Há um trecho em que Sócrates diz: “E nosso estado de alma nas comédias? Não sabes que também aí ocorre um misto de prazeres e de dores?” (PLATÃO, [ca. 2017], p. 38). A

comédia e a tragédia são postas em questão, e discorrendo sobre a inveja e o ridículo à que se sujeitam os homens vão demonstrando como são as amizades e por que os amigos riem uns dos outros. O ridículo está na natureza do ser que acha que é alguma coisa que não é. Nesse momento investiga-se a necessidade de rir. Mostra que o riso reina sobre os ricos que se julgam ser mais ricos do que realmente são, sábios que se julgam ser mais sábios etc. Rimos, portanto, de algo que aparenta ser o que na verdade não é (PLATÃO, [ca. 2017], p. 39). Segundo suas argumentações o fraco é objeto de riso porque é incapaz de se defender dos ataques, e por essa mesma condição é ridículo. Já os fortes são o que são porque se vingam e conservam sua natureza torpe. Continua o raciocínio afirmando que “alegrar-se com a desgraça do amigo [...] é produto da inveja” (PLATÃO, [ca. 2017], p. 40), sendo assim, conclui: “diz nosso argumento que ao misturarmos o prazer com a inveja, misturamos prazer com dor, pois há muito já admitimos que a inveja é dor da alma, e o riso, prazer, vindo ambos a reunir-se na presente conjuntura.” (PLATÃO, [ca. 2017], p. 41). Bataille, no livro *A experiência interior*, também não vê o riso como um sentimento *positivo*, segundo ele, “quando você ri você se percebe cúmplice de uma destruição daquilo que você é, você se confunde com esse vento de vida destruidora que conduz tudo sem compaixão até seu fim” (BATAILLE, 1992, p. 102). O riso, portanto, se confunde com a morte, e por assim ser, torna-se um sentimento trágico e conduz a uma análise destruidora daquilo que se ri.

Levando em consideração a personalidade de Alphonsus na intimidade, é possível dizer, partindo de um campo lógico, que o sentimento do riso circunda a *positividade* – em contraste à *dor* definida por Platão. Essa *positividade* – choque entre o *sério* e o *não-sério* – seria uma maneira de transformar a realidade através da uma atividade que desmistificasse a aura que circunda determinada *personalidade*, justamente porque esta irá afastar-se de si mesma, se distanciar das tristezas humanas através de criações cômicas. Alphonsus de Guimaraens Filho fala um pouco sobre a intimidade de seu pai: “Quantas cartas em que buscavas pilheriar, refugiar-te no humorismo que foi tão teu, no jeito brincalhão de suavizar a realidade tormentosa.” (FILHO, 1995, p. 48). Também em *O Alfinete*, jornal de Mariana, há um pequeno artigo na capa em homenagem à morte do escritor. Diz assim sobre esta personalidade:

Ele sabia compreender os deveres que lhe impunha o seu cargo magistrado, e sempre nelle se aviu com exemplar corretismo, mas conhecia também e sabia ensinar aos outros que a vida não é só feita para o choro ou para o lamento; que se deve separar um bocado dela, em que se esqueça a sua parte negra e se a encare como o é: fátua, vã, passageira, illusoria. Tanto assim que, apesar dos dissabores que as vicissitudes que ella lhe apresentava, sabia ele sorrir sempre. E era tão real o seu modo de viver, tão verdadeira a sua convicção, que logrou morrer sorrindo. (GUIMARAENS, 1921, p. 1)

O leitor acostumado a ler Alphonsus, notoriamente conhecido como poeta Simbolista e que se cercava das técnicas necessárias para produzir uma obra dessa mesma natureza, não supõe que teria tempo para desenvolver temas humorísticos. Contudo, sua obrigação com as metas de tiragens dos jornais para os quais trabalhava não o deixava se limitar à tendência dos poetas franceses da época. Esses trabalhos não eram menores que os que produzia como um autor do Simbolismo. Colaborou para os jornais *Diário mercantil*, *Comércio de São Paulo*, *Conceição do Serro*, *Correio paulistano*, *O Estado de S. Paulo*, *A gazeta* e revista *Fon-Fon!*, tendo dirigido o *Conceição do Serro*, da cidade que hoje se chama Conceição do Mato Dentro. Em um trecho transscrito de uma carta do jornal *A gazeta* percebemos a importância de suas produções humorísticas:

O Dr. Adolpho Araújo, manda propor a V. Sa escrever para esta folha diariamente a seção humorística do Horácio que deixou lá dias pres... para Bello Horizonte. Pagam ... 160*000. Com avite esta proposta pedimos a V. Sa a bondade de comunicar-nos e começar a enviar os escriptos. Tem mais a [...]⁵

Alphonsus de Guimaraens filho relata as contribuições do pai para o jornal *Conceição do Serro*:

[...] recolhi umas charadas que fizeste para *Conceição do Serro*: no nº 4, de abril de 1904. E anunciei a existência de outras no nº 6, de 24 de abril deste ano, assinadas *Old-Tom*, como as anteriores. *Old-Tom* era pseudônimo com que firmavas muitos versos humorísticos do teu jornal. Mas há outras, assinadas *Ritter*

⁵ Transcrição com falhas: colaboração de Ana Cláudia Rolla Santos. Documento: Carta enviada de São Paulo pelo jornal *A gazeta* para Alphonsus de Guimaraens, na data de 12 de fevereiro de 1910; logomarca: A Gazeta, Rua 15 de Novembro, São Paulo.

Brau (pseudônimo que usaste mais de uma vez), no nº 8. (FILHO, 1995, p. 239)

Essas são algumas registradas pelo filho, mas até mesmo Carlos Drummond de Andrade, sob o pseudônimo de Antônio Crispim, em artigo para a revista *Leitura*, já havia percebido essa tendência do poeta Simbolista, solitário de Mariana.

Percorrendo coleções de revistas velhas na Biblioteca Nacional, o repórter teve a atenção atraída por um certo **João Ventania**, que [de] um suposto Riacho do Vento, em Minas Gerais, mandava para o Fon-Fon! Poesias humorísticas ou satíricas. Riacho do Vento, não é lugar conhecido em Minas; e sua ligação com o evidente pseudônimo de João Ventania criava, em torno da personalidade, um ambiente. João Ventania fazia versos “diferentes”, ao lado dos versos simplesmente marotos que o gênero lhe impunha. [...] Restava o trabalho de indentificá-lo. Não foi penoso. Lembrava-se o repórter de haver lido no Jornal das Letras, edição de outubro de 1949, uma reportagem de Aurélio Buarque de Holanda sobre “Alphonsus de Guimaraens vivo”. Aurélio fora a Mariana visitar a casa e o túmulo do poeta, e conversar com pessoas que o conheceram. E recolhera, entre outros pseudônimos de Alphonsus, o de João Ventania. Era o trocista do **Fon-Fon!** que se revelava. Alphonsus de Guimarãens Filho, a quem comunicamos o achado, reconheceu a autoria, quer pelo estilo, quer pela publicação de uma das poesias também em Conceição do Sérro. (ANDRADE, 1958, p. 23)

Dentro de casa também era uma pessoa um pouco diferente do que diziam. Em uma carta escrita para uma conhecida da família, Rosa Maria, ecoa a voz da esposa:

No primeiro pavimento da casa tinha o seu escritório e biblioteca onde costumava reunir-se com seus amigos para um bate-papo. Havia entre estes um espanhol e um padeiro com quem discutia e pilheriava.⁶

⁶ Para identificação da carta fazemos as seguintes descrições: No topo há uma inscrição à caneta dizendo: Escrito para Rosa Maria, filha de Neguinha e Raul Costa. Maio/71. A carta está datilografada, tendo como título: Alphonsus na intimidade. Inicia-se assim: “A viúva do Poeta, minha tia-avó, falecida em julho de 1969, gostava de relatar à família como havia conhecido do [erro] Dr. Alphonsus. Com sua voz serena e mansa dizia...”

Há diversos relatos sobre a personalidade humorística de Alphonsus em seus arquivos no Museu Casa Alphonsus Guimaraens, além de uma quantidade expressiva de textos produzidos, e provavelmente desconhecidos, que se estendem pelos jornais da época. É nítido que essas produções estavam em comunicação com as tendências da época. “Jacinto” é apenas uma amostra da veia humorística existente neste poeta.

2 Como ocorre o distanciamento em “Jacinto (recordações de Vila Rica)” de Alphonsus e em *Cândido, ou o otimismo* de Voltaire.

No conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)”, Alphonsus ridiculariza o universo religioso construindo várias cenas em que demonstra um membro da igreja praticando atos que não condizem com o que se espera dessa estirpe. No caso, este personagem tem como objetivo básico satisfazer suas necessidades particulares. Seguindo um *pensamento idealizado*, o religioso teria que necessariamente ser *bom* e não *mal*; pensar no outro e não simploriamente em si mesmo. Enfim, o poeta Alphonsus sempre esteve envolvido em um ambiente de religiosidade – já dizia ele sobre sua terra: “cidade episcopal que dorme/No seio branco das litanias” (FILHO, 1995, p. 193) –, como se constata em inúmeros poemas, e suas relações próximas com as figuras religiosas da época, e por assim ser, talvez não se conformasse com a extrema importância dada pela igreja aos assuntos de cunho financeiro – observação natural dos espíritos mais críticos. No seguinte trecho o narrador comenta a função religiosa de Jacinto ao pedir esmolas para o sacristão:

Despertara às seis, preocupando-o ainda, como na véspera, a ideia última que o adormecera: o dia das esmolas. Sempre em aquele dia, saía Jacinto pelas ruas, de hábito branco, a pedir para a câra da Senhora das Mercês; todos o conheciam e de longe as crianças lhe sorriam, acostumadas enfim à fealdade cômica das suas feições de mulato ruivo, nem preto nem branco. (GUIMARAENS, 1960, p. 410)

No geral, os personagens religiosos construídos nos contos, ou até mesmo nos poemas humorísticos, costumam estar ligados à figura do “interesseiro”, do “avarento” ou do “falso bom homem”. O dinheiro, a política, ou o estômago do religioso estão sempre em primeiro plano.

No caso do conto, o sacristão, José Maria, junto com alguns amigos e um prático, resolvem executar um ato “caridoso”: enterrar Jacinto depois que o encontraram desacordado no chão da sarjeta. Jacinto é um mendigo e está sempre bêbado. Sua fonte de renda vem das esmolas que arrecada, sendo que, uma parte, é forçosamente doada à igreja. Essa parte é entregue ao sacristão José Maria. Ainda assim o sacristão parece nutrir certo desprezo por Jacinto.

A bondade pura é questionada no conto. A bondade religiosa, dos amigos, do prático. No que se refere ao amigo mendigo de Jacinto, vemos esse falso sentimento de preocupação no seguinte trecho:

Feita a cova, rezaram-lhe alguns padres nossos por alma. Um dos amigos houve que até deu graças a Deus por ter acabado com Jacinto. Tinha promessa firme por parte do sacristão de ser ele quem daí em diante pediria esmolas para a ordem.
(GUIMARAENS, 1960, p. 411)

Importante é saber que Jacinto não estava exatamente morto. Temos essa certeza quando lemos o seguinte trecho: “Um morto esquisito aquele: de vez em quando estremecia, roncava às vezes, fazendo o José Maria e os outros largarem-no assustados, para depois o carregarem de novo, tão quieto ficava” (GUIMARAENS, 1960, p. 411). O narrador brinca com leitor buscando criar uma dúvida sobre essa morte. Jacinto está realmente morto? Se está, por que ronca então? Se não está morto por que seus amigos mendigos, o sacristão José Maria e o prático acreditam que está? Por que querem enterrá-lo vivo? Isso não seria um ato assustador? Neste conto, muitas perguntas surgem diante do leitor e a ironia dessa incompreensível morte é reforçada a cada parágrafo. Jacinto dorme devido a embriaguez, mas o narrador brinca com os que ouvem “esse caso extraordinário” (GUIMARAENS, 1960, p. 410), como é dito pelo próprio narrador-personagem, Guy d’Alvim, ao dizer “um morto esquisito aquele” (GUIMARAENS, 1960, p. 411). Qualquer um poderia realmente omitir de si mesmo essa informação, como o próprio narrador o faz, através de uma construção irônica. O narrador não pretende ser sincero. Ele também não se considera sério. E questiona o mundo, levantando dúvidas através da narrativa: o que pode ser sério diante dessas possibilidades sarcásticas de amizade, fidelidade, compaixão, respeito? Se visivelmente ele dorme, qual a razão de dá-lo como morto? O poeta simbolista taciturno e solitário não pensa que a morte seja uma

brincadeira, mas a outra faceta de Alphonsus pode encontrar humor, já que está mais próxima de um *homem comum*. O *homem popular* ri dessa situação, porque, na mentalidade deste *homem inculto* a morte é algo que simplesmente faz parte do cotidiano.

Ao final do conto, o leitor entende que, na verdade, Jacinto estava completamente desmaiado devido à uma bebedeira de costume. Ele sonha estar no inferno, e acorda atordoado à beira da cova aberta por seus companheiros – ao descobrir que não havia nada para beber no inferno.

Achava-se agora no inferno, não aquele que imaginara em tempos de infância, - uma enorme cozinha onde os satanases assavam, em caldeirões vermelhos, milhões de danados, deixando-os sentir supliciosamente os ósculos de fogo das labaredas delgadas, finas como línguas [...]. Dirigiu-se a um homem de chifres e pés de bode, que oferecia, em um vaso de uso privado, excremento aos hóspedes. – A sua graça? – Belfegor, para o sevir. – Obrigado. Pode dar-me um pouco de água? O diabo soltou uma risada atroz [...] Ali não havia água [...] – E cerveja? e vinho? e restilo? Nada absolutamente. Como viver no inferno então? (GUIMARAENS, 1960, p. 412)

Jacinto descobre, então, ao acordar, que não seria enterrado como gostaria. Na voz do narrador, o dilema se torna mais evidente: “Sempre pensara que iria amortalhado na estamenha branca das esmolas” (GUIMARAENS, 1960, p. 412). Ou pelas próprias palavras de Jacinto, “E não é que ele [o sacristão] me ia enterrar sem o hábito?” (GUIMARAENS, 1960, p. 412). Jacinto queria ser enterrado com o hábito, mas o sacristão não havia se preocupado com esse detalhe, o que demonstra um total desrespeito com o suposto defunto. Além de ser enterrado vivo, ainda o seria sem o hábito que lhe fora prometido.

Os personagens tanto do conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)” quanto em *Cândido, ou o otimismo* são *puros* e, de certo modo, fieis à realidade que os condensa. São personagens irreverentes e que não escondem sua verdadeira natureza. Voltaire criou seu protagonista como uma crítica ao provincianismo da época. O autor, em seus textos literários, procurava associar as reflexões que fazia enquanto filósofo às vivências de seus personagens. Era ótimo, também, em criar inimizades, tanto que, muitas vezes, foi obrigado a abandonar os círculos de amizade e locais onde residia. Cândido foi elaborado no auge de suas atividades e, por isso, é um personagem tão bem estruturado. A narrativa

é extremamente apurada contendo críticas certeiras. Há uma passagem em que o protagonista se reconhece como *o melhor homem do mundo*, ao matar o irmão de Cunegunda: ““Que tristeza! Meu Deus”, disse ele, ‘matei o meu antigo mestre, o meu amigo, o meu cunhado; sou o melhor homem do mundo, e eis aí já três homens que eu mato; e, entre esses três, há dois padres”” (VOLTAIRE, 2012, p. 42). O narrador costura em suas frases essa ironia desconcertante, descendo até as tristes vilezas da natureza humana e elevando-as até às mais sublimes compreensões dela mesma.

Definir *bem* e *mal* não é o que pretende o estudo, uma vez que tais definições poderiam tender a um universo de julgamentos. Bakhtin cita Demócrito no seguinte trecho, o que ajuda a entender por que Voltaire e Alphonsus deram a esses personagens características contraditórias – como buscar praticar o *bem* quando na verdade praticam o *mal*, serem *amigos* quando na verdade são *inimigos* etc. – e trabalharem com eles a partir da ironia, fazendo com que o leitor ria das *desgraças* vividas pelos personagens.

No *Romance de Hipócrates*, o riso de Demócrito exprime uma concepção filosófica do mundo, ele tem como objetivo a vida humana e todos os vãos terrores, as vãs esperanças do homem em relação aos deuses e à vida além-túmulo. Demócrito definiu o riso como uma visão unitária do mundo, uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta. (BAKHTIN, 1987, p. 58)

Uma forma de se desligar da realidade, mas ao mesmo tempo não se ver totalmente livre dela; mesmo porque, talvez, o excesso de reflexão possa levar ao riso, ou até mesmo, quando a *verdade* é tão evidente e imutável que não há nada a se fazer a não ser rir.

Partindo do princípio de Aristóteles de que “o homem é o único ser vivente que ri” (BAKHTIN, 1987, p. 59), Ronsard, em sua poesia dedicada a Belleau (Oeuvres, Ed. Lemerre, t. V, 10), escreve um poema que ilustra essa questão da capacidade racional do homem e o insere no mundo como um ser pensante, movido pelos anseios do *sério* e do *intelectual*.

Deus, que ao homem submeteu o mundo,
Ao homem apenas concedeu o riso
Para que se divertisse, e não às bestas
Que não têm razão nem espírito nas cabeças
(BAKHTIN, 1987, p. 59)

Assim, temos o homem como diferente dos outros seres viventes pela condição do riso, sua capacidade crítica, por sua razão. Alphonsus nos mostra no conto “Jacinto (recordações de Vila Rica)” o que entende sobre o ser humano e a vida na terra, ideia esta que não deixa de coincidir com a crítica voltairiana. O narrador descreve, que, enquanto Jacinto estava dormindo à beira da cova – local onde logo seria enterrado por seus amigos – acaba tendo um sonho: uma hora no paraíso, outra no inferno. Uma parte intensamente cômica se faz na descrição do inferno:

[...] um lugar até certo ponto aprazível, divertido até, pois que os diabos eram de um cômico irresistível, com caras de cabras uns, outros iguais aos macacos, outros ainda do feitio dos sapos, de lunetas, charuto na boca, o ar gentil.

Não era a mansão maldita das lágrimas, onde só há ranger de dentes e convulsões de dolorosas agoniias; o pobre rapaz [referindo-se a Jacinto] não podia ter visões dantescas, e a sua alma sem ideal não poderia evocar os sete círculos fatais.
(GUIMARAENS, 1960, p. 412)

A ignorância passa a ser uma virtude no personagem Jacinto, dando a ele acesso livre ao mundo. Brinca ainda com um cânone literário (quando se lê *visões dantestas* no trecho acima), e, reduzindo o acontecimento à materialidade do ridículo, ajuda a aliviar um pouco o peso da impossibilidade de atingir a grandiosidade dos escritos de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*. O lugar onde Jacinto mais se sentia confortável era mesmo na terra. Quando o narrador faz uma referência sobre sua alma diz: “sem ideal” (GUIMARAENS, 1960, p. 412). Importante ressaltar que a *terra* é lugar onde todas as *desgraças* se revelam para o homem intelectual, racional, pensante, não para o *homem comum, popular, inculto*. Como Jacinto era um *homem do povo* não poderia conhecer o inferno “dantesco”, que, segundo Guy d’Alvim, era muito mais terrível, muito mais doloroso.

Em *Cândido, ou o otimismo* de Voltaire, o mundo se processa de modo muito parecido com este criado por Alphonsus em “Jacinto

(recoradações de Vila Rica)”. Como é o “melhor dos mundos possíveis”, de acordo com o dr. Pangloss, o personagem Cândido “que tinha sido educado para nunca julgar nada por si mesmo” (VOLTAIRE, 2012, p. 67) passa a discutir com um senador a respeito das grandes obras de Homero, Virgílio, Cícero, Milton etc. O senador Pococuranté menospreza os clássicos e deixa Cândido um pouco perturbado porque, afinal, ele “respeitava Homero, gostava um pouco de Milton” (VOLTAIRE, 2012, p. 68). Mas a personalidade de Cândido mostrava o quão desprovido de crítica, o quão transitório, volúvel e apático ele era, porque em outro momento ele põe-se a elogiar o senador “– Oh, que homem superior! [...] – Que grande gênio esse Pococuranté!” (VOLTAIRE, 2012, p. 69). Porém, essa inocência demonstrada, não é senão uma forma do narrador de criticar ao extremo, de ridicularizar, de ironizar o homem e as vicissitudes. Assim, Cândido termina a frase dizendo: “Nada pode lhe agradar!” (VOLTAIRE, 2012, p. 69). A genialidade, então, vem de excessivo mau humor, ou de radicalismo.

Com Guy d’Alvim lembramos um pouco essa ofensividade irônica. Para criticar os homens e suas deformações espirituais, o narrador afirma que o inferno é a convivência terrena, é a própria vida na terra. Essa afirmação se confirma no trecho em que Jacinto sonha com o inferno que não era exatamente dantesco, no qual Guy reforça: “Assim, diante de tão inesperado quadro, Jacinto sossegou: continuaria no inferno a vida que levava na terra, sempre cercado de homens que eram mais selvagens do que os diabos presentes, tão corteses e pândegos.” (GUIMARAENS, 1960, p. 412).

Ainda sobre o gênio do senador Pococuranté, Voltaire procura rebaixar a natureza humana através dos comentários “puros” de Cândido. Como quando Cândido elogia o jardim do senador e este diz que nunca havia visto “nada de tão mau gosto” (VOLTAIRE, 2012, p. 69). Por fim, para encerrar a conversa, Cândido diz a Martinho: “haveis de convir que é o mais feliz de todos os homens, pois está acima de tudo que possui” (VOLTAIRE, 2012, p. 69). Assim como o “melhor dos mundos possíveis” é a vida na terra, “o mais feliz dos homens” é aquele que mais possui e o que menos dá valor ao que tem. Assim, o homem erudito, aquele que leu as grandes obras, sente-se acima delas e de tudo. Estar acima de tudo é resolver o mundo e torná-lo insignificante. Ser *sábio* é chegar ao ponto de pensar que tudo é desprezível porque o mundo foi *purificado* e *divinizado*. Cândido não vê o mundo com esses olhos. Como ele não sabe nada, não *diviniza*, não pensa, e essa suposta ingenuidade, usada como arma para

atacar essa *superioridade*, o torna puro completamente, o distancia. A vida terrena passa a ser a única verdade. Mas o personagem Cândido abusa dessas questões. Ele deixa de pensar e é naturalmente conduzido pelas situações. Segue seu curso sem muitos rodeios ou reflexões. Uma metáfora do homem cotidiano. Um homem cândido, *candide* no original francês, como quer o autor.

Interessante é que Jacinto encontra sua pureza na vida mundana, terrena, e Cândido, ao se colocar como um inocente fazendo comentários irreverentes sobre os defeitos espirituais humanos parece não aceitar a vida limitada, sofrida, defeituosa. Cândido vê o inferno na vida, e, por isso, não deixa de fazer suas observações, ainda que isso não mude radicalmente sua condição.

3 Conclusão

Tanto Cândido quanto Jacinto são personagens que questionam essa forma de vida puritana e se inserem num mundo repleto de tristezas, desgraças, injustiças e vulgaridades; questionam a aparências das relações sociais e buscam uma verdade essencial ao criticarem, de modo articulado, a *natureza humana*. Um, filósofo, dramaturgo e historiador; o outro, poeta Simbolista demonstram conhecimentos distintos quando se trata de *ironia* e *humor*. Como o cômico não é a corrente condutora dos escritos de Alphonsus – o que não a torna menos complexa – mas é exacerbada em Voltaire, o ritmo de ataques é completamente diferente. Explorados de forma superficial neste artigo sobre os escritos que provocam riso, faz-se possível formular algumas considerações: *criar uma espécie de moral, refletir sobre a condição humana, atacar ideias específicas e tipos humanos* etc., ou seja, há inúmeras especulações possíveis. Duarte tem o seguinte pensamento ao analisar “Missa do galo” de Machado de Assis: “o artista passa a tentar expressar de maneira indireta a sua inquietação diante da alienação do indivíduo numa sociedade que procura ignorá-lo em sua natureza, desejos e necessidades.” (DUARTE, 2006, p. 155). Duarte, ainda, ao analisar as ideias de Schopenhauer, afirma que quando se brinca diante de algo sério produzimos *ironia*, mas quando cuidamos dessas brincadeiras com *seriedade* produzimos *humor*. E somente os antigos eram *mestres* da ironia justamente pela própria condição de ataque generalizado que lhes era natural (DUARTE, 2006, p. 154). Alphonsus em seus poemas e prosas manifestava esse *outro lado*, que a maioria

dos escritores preferem esconder. Essas nuances estão escondidas nas esquecidas edições de jornais que recebiam, através de pseudônimos – sua máscara para difundir *um novo* escritor –, cartas e outros materiais. Como as suas produções eram constantes e necessárias, não seria muito absurdo dizer que, talvez, ele fosse um exímio *humorista* – não cabe a este estudo criar este conceito, mas é possível que haja uma quantidade ainda maior de criações dessa natureza.

No livro de Voltaire e no conto de Alphonsus, questionamentos de natureza filosófica são traçados como parte de um conjunto complexo que ridiculariza o *humano*. É possível entender que Alphonsus e Voltaire exageraram as crueldades vividas e praticadas por seus personagens para demonstrar a que está sujeito o *humano* e, deste modo, ao ultrapassarem essa medida, acabaram transformando aquilo que, antes seria motivo de choro, e, contudo, foi revertido em *riso*. Cândido e Jacinto tanto vivem a *desgraça* quanto a *ridicularizam*, assim não precisam necessariamente encará-la de frente.

Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível*: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999. (Coleção Antropologia Social).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. João Ventania: um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. *Leitura*: a revista dos melhores escritores, Rio de Janeiro, ano 16, n. 7, p. 23-24, jan. 1958.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso L. Coutinho *et al.* São Paulo: Ática, 1992.
- BERGSON, Henri. *O Riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)
- DUARTE, Lélia Parreira. “Missa do galo”: ironia romântica, humor e leveza. In: _____. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FILHO, Alphonsus de Guimaraens. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995.

FREUD, Sigmund; STRACHEY, James; FREUD, Anna. Parte teórica: a relação dos chistes com os sonhos e o inconsciente. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 8.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Jacinto. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. (Biblioteca Luso-Brasileira. Serie Brasileira)

GUIMARAENS, Alphonsus de. *O Alfinete*: Periódico crítico, humorístico, imparcial e independente, Mariana, capa, p. 1, 3 ago. 1921.

LEIBNIZ, G. W. *Theodicy: Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*. Tradução de E. M. Huggard. London: Routledge & Kegan Paul Limited, 1951. Disponível em: <http://www.philvaz.com/apologetics/LeibnizBestPossibleWorldTheodicy.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2019.

PLATÃO. *Filebo*, [S.l.]: Grupo de Discussão Acrópolis, [ca. 2017]. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-filebo-o-prazer-a-vida-boa-platao-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 17 dez. 2018. Livro de domínio público.

PLATO. *Philebus*. Tradução de Kyriakos Zambas. Projeto Gutenberg, 2010. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/31436>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SALIBA, Elias Thomé. Prólogo: O humor como forma de representação na história brasileira. In: _____. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VOLTAIRE. *Cândido, ou o otimismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 4 de setembro de 2019.



Leitura das leituras em *marginalia*: uma conversa entre poetas

Reading of Readings on Marginalia: A Conversation Between Poets

Manáira Aires Athayde

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

mana_aires@hotmail.com

Resumo: Ao investigarmos o espólio de Ruy Belo (1933-1978), considerado um dos mais importantes poetas portugueses do século XX, deparamo-nos com várias anotações em dois livros que, como se pode observar pela *marginalia*, foram bastante significativos para o autor: *Só*, de António Nobre (1867-1900), uma das obras expoentes da geração finissecular em Portugal; e *Antologia Poética*, reunindo poemas de Manuel Bandeira (1886-1968) escolhidos por ele mesmo. Partindo dos apontamentos feitos por Ruy Belo naqueles livros, pretendemos mostrar como tais registros podem nos ajudar a encontrar caminhos para rere ler a obra beliana e entender melhor o diálogo que o poeta manteve com outros autores. Dessa maneira, queremos reivindicar o papel que os testemunhos de leitura podem desempenhar na análise de uma obra literária e na investigação das relações intertextuais que, com base nessas inscrições materiais, conseguimos estabelecer.

Palavras-chave: Ruy Belo; António Nobre; Manuel Bandeira; anotações em *marginalia*; relações intertextuais.

Abstract: When investigating the archive of Ruy Belo (1933-1978), considered one of the most important Portuguese poets of the 20th century, we found several notes on *marginalia* in two books that proved to be very significant for his work: *Só* by António Nobre (1867-1900), one of the exponent works of the end-of-century generation in Portugal; and *Antologia Poética* by Manuel Bandeira (1886-1968), with poems chosen by him. Considering these notes, we intend to show the ways in which these material inscriptions can help us reread his work and better understand the consequences of the

dialogue he has maintained with other writers. In doing so, we want to claim the role that the reading testimonies can play in the analysis of a literary work and in establishment of intertextual relations from these material inscriptions.

Keywords: Ruy Belo; António Nobre; Manuel Bandeira; notes on *marginalia*; intertextual relationships.

Há anos tenho trabalhado no espólio do poeta português Ruy Belo (1933-1978)¹ e venho procurando mostrar como a documentação genética, em vez de ser apenas ilustrativa ou base para uma panóplia descritiva, torna-se papel seminal do argumento de leitura ou mesmo dos caminhos traçados para se ler de algum modo aquela obra. Às intuições de leitura são acrescentadas novas perspectivas oriundas do material documental, que abrange manuscritos diversos (autógrafos, datiloscritos, cartas, cartões-postais, cadernos, provas de edições, notas dispersas), centenas de discos de vinil e mais de vinte mil livros, há mais de quarenta anos mantidos tal como o poeta os deixou.² Ao trabalhar com todo esse material, o que se percebe é que certas intuições de leitura ganham novas dimensões quando equacionamos as nossas análises interpretativas a partir dos manuscritos que temos em mãos. É o que acontece, claro está, com o caso dos poetas António Nobre (1867-1900) e Manuel Bandeira (1886-1968), que configuraram como nomes de grande importância para o trabalho literário de Ruy Belo. Ao incorporar em sua poesia certa *temperatura poética* – termo que ele gostava de utilizar – encontrada nas obras nobreana e bandeiriana, o autor acaba por revelar determinados

¹ Este ensaio faz parte do trabalho desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento “Ruy Belo e o Modernismo Brasileiro. Poesia, Espólio”, realizada na Universidade de Coimbra, com apoio de bolsa Capes.

² O espólio de Ruy Belo está localizado em Queluz, na Grande Lisboa, no apartamento em que o poeta viveu com sua família ao longo dos anos 1970, até falecer, em 1978. A família ali permaneceu até 2001 e desde então o mantém com toda a documentação e a biblioteca particular deixadas pelo poeta. É importante também dizer que, embora Ruy Belo tenha passado a viver em Madrid em 1971, assumindo o leitorado de português na Universidad Complutense de Madrid, onde ficou até 1977, nunca quis fixar casa na capital espanhola, morando sempre em residências universitárias e assumindo como residência oficial o seu apartamento em Queluz, para onde sempre levou seus livros e manuscritos.

aspectos que se tornaram significativos tanto para a prática do seu exercício poético quanto para a criação da sua própria teoria sobre poesia.

Se na poesia beliana – que atravessa o Portugal dos anos 1960 e 1970 – não nos faltam momentos em que percebemos intuitivamente certos diálogos ou ecos resultantes desse exercício de Ruy Belo enquanto leitor ativo de Nobre e de Bandeira, é bem verdade que ele não se esquivou de mostrar, com os seus textos enquanto crítico literário ou ao dar entrevistas, a relevância daquelas duas poesias em seu processo criativo. Em entrevista, chega mesmo a dizer: “Todos nós lemos António Nobre, embora o não digamos depois. António Nobre, o só” (BELO, 2002, p. 33), defendendo a perspectiva de que, mesmo que entre escritores e críticos se tenha convencionado a assumir Cesário Verde como o grande nome precursor da poesia moderna portuguesa, teria sido António Nobre o poeta que realmente prevaleceu como uma leitura coeva e constante nas gerações de poetas subsequentes.³ Assim, afastando-se de parte considerável da crítica que acusava o autor do *Só de sentimentalismo alienante e de um tradicionalismo tardo-romântico ultrapassado*, Ruy Belo assume a visão de João Gaspar Simões⁴ de que aquele expoente da geração finissecular do século XIX português foi o primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal. Ao passo que, em relação à obra de Manuel Bandeira, vai ainda mais longe, pois não só faz-lhe breves menções em entrevistas ou textos cronísticos, ou mesmo referências diretas em poemas como “In Memoriam” e “Exercício”, como desenvolve uma meticulosa argumentação crítica sobre aquela poética em dois notáveis estudos: “Manuel Bandeira ou como um poeta se faz”, publicado na revista *Rumo*, n. 118, em 1966, tendo sido posteriormente apresentado por Ruy Belo no *Sarau de Gala*, realizado em Castelo Branco, em 20 de dezembro de 1968, pouco tempo depois da morte de Bandeira; e “Manuel Bandeira em verso e prosa”, que se encontra na revista *O Tempo e o Modo*, n. 62-63, de 1968, apresentado por Ruy Belo na homenagem a Manuel Bandeira

³ É o que também defende, numa entrevista ao *Jornal de Letras*, o poeta e ensaísta João Miguel Fernandes Jorge, para quem curiosamente Ruy Belo escreve o poema “Algumas proposições sobre um certo joão miguel”, em que diz: “O joão miguel leitor talvez assíduo do cesálio / tantas vezes brandido para disfarçar haver-se lido o nobre” (BELO, 2009, p. 472).

⁴ Em *António Nobre: Precursor da Poesia Moderna* (SIMÕES, 1959), obra que encontramos na biblioteca de Ruy Belo.

feita na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 21 de abril de 1967, por ocasião das comemorações dos 80 anos do poeta.⁵

Ao explorarmos o espólio, o que acontece é que tais leituras, análises, pontos de intuição passam a fazer parte de um universo mais amplo de investigação, que nos traz novos focos de pesquisa a partir de uma intertextualidade material que, diante das interrogações que colocamos, pode tornar ainda mais profícuo o nosso argumento de leitura. Além disso, o confronto entre diferentes poéticas a partir dos meandros do processo criativo de um autor nos leva a entender melhor a perspectiva ética e a dimensão estética de sua obra. De modo que, neste trabalho, propomos pensar algumas tensões da poesia de Ruy Belo utilizando, para tanto, notáveis anotações que encontramos na *marginalia*⁶ de dois exemplares que estão na biblioteca do autor:⁷ trata-se da 11^a edição do

⁵ Ambos os textos passaram a integrar a coletânea de ensaios *Na Senda da Poesia*, que Ruy Belo publicou em 1969.

⁶ Entende-se por *marginalia* o conjunto de notas e/ou comentários que se encontra escrito nas margens da página de um livro, fazendo menção a aspectos relacionados à sua leitura. Também são considerados *marginalia* os apontamentos escritos em folhas avulsas, cadernos ou fichas de leitura que se refiram especificadamente ao texto de um livro (cf. JACKSON, 2001). Na *marginalia*, a margem superior costuma ser utilizada com comentários de ordem reflexiva, que sintetizam ou pontuam as ideias fundamentais do texto. As margens laterais variam entre sublinhados e traços verticais ao longo da mancha textual, sinais convencionais de aprovação e de desaprovação, pequenas palavras ou frases simples que permitem transmitir uma maior precisão de ideias. É onde geralmente se verifica a resistência ou concordância do anotador a determinadas ideias ou pensamentos.

⁷ Em termos editoriais, optamos por não transcrever tudo o que Ruy Belo escreveu na *marginalia* daqueles dois livros, de modo a evitar que o trabalho se tornasse uma espécie de catalogação, o que não é o nosso intuito aqui; antes, fizemos uma seleção das anotações de Ruy Belo com base na relevância do conteúdo e transcrevemo-las respeitando a topografia do documento (ou seja, inserimos, tal qual encontramos no testemunho original, todos os sublinhados, traçados e anotações que se vê na *marginalia* associada ao excerto do poema em questão). Vale ressaltar que todos os apontamentos nos livros estão grafados a lápis (em boas condições de visualização), o que pode evidenciar uma preocupação do leitor/anotador em não “ferir” os livros (observa-se que a maior parte dos livros anotados da biblioteca de Ruy Belo se encontra escrita a lápis), de modo a não alterar a composição gráfica do exemplar. Quando o leitor/anotador escreve a lápis apontamentos em *marginalia* de livros pode muitas vezes significar que ele esperava que essas notas interessassem ou fossem lidas somente por ele mesmo,

Só (1959), editada pela Tavares Martins, cuja primeira edição António Nobre publica em Paris, em 1892, a que se segue uma segunda edição revista e ampliada em 1898; e da 2^a edição ampliada de *Antologia Poética* (1961), a sétima coletânea de poemas de Manuel Bandeira, organizada pelo próprio autor.⁸

O intuito é mostrar como tais registros do exercício de leitura de Ruy Belo nos ajudam a encontrar caminhos para a nossa própria leitura de sua obra, enfatizando seu diálogo com outras. Em suma, procuraremos evidenciar como, a partir do trabalho de investigação num espólio literário, os testemunhos de leitura que encontramos na biblioteca de um autor podem desempenhar um papel fundamental na nossa análise interpretativa e, da mesma forma, nas possíveis relações intertextuais que, a partir dessas inscrições materiais, conseguimos estabelecer. O que se pode dizer sobre a poesia de Ruy Belo ao investigarmos o leitor assíduo que ele foi de Nobre? E como as leituras que fez da poesia nobreana contribuem para se perceber o que lhe interessava na obra de Bandeira, poeta que também admite que desde jovem sabia de cor poemas do Só? Neste sentido, entendemos que António Nobre, que abriu a poesia portuguesa para o *tom de conversa* em conformidade com o cotidiano mais trivial, e Manuel Bandeira, no qual essa herança é notória, são poetas assinaladamente relevantes para compreendermos o interesse de Ruy Belo (2009, p. 260) pelos “reais problemas quotidianos / que ainda não há muito a grande arte desconhecia”.

que o livro anotado não se tornasse desagradável de ser lido por outros leitores ou, o mais provável até, que não constrangesse novas possíveis leituras suas, uma vez que, como escrever a lápis possibilita que os escritos se desgastem mais facilmente com o tempo, tal escolha também pode ser vista como uma forma de consentir, ainda que não de maneira totalmente consciente, que as leituras sobre uma obra possam mudar. É bom lembrar que, mesmo não sendo o caso destes dois livros, na biblioteca de Ruy Belo encontramos exemplares que mostram como ele cuidadosamente selecionou certas passagens que escrevera a lápis na *marginalia* e as apagou, o que revela um autor consciente sobre certos conteúdos que queria ou não deixar escritos.

⁸ Encontramos outros livros destes dois autores na biblioteca de Ruy Belo, alguns dos quais também com anotações em *marginalia*, mas neste ensaio vamos nos centrar nestas duas edições porque elas possuem os apontamentos mais relevantes e também reúnem o maior número deles, permitindo-nos desenvolver o nosso argumento.

1. A Lua, ou um ponto de encontro

Para avançarmos, antes de mais, é preciso assinalar que tanto Ruy Belo quanto Manuel Bandeira dão continuidade à *poesia conversada* que encontram em António Nobre a partir da sua forte ligação ao real, ao concreto, e da sua capacidade de convencer o leitor da sua fidelidade à experiência da realidade. É assim que o pacto entre autor e leitor é alterado com base na oralidade, na coloquialidade, no tom direto que faz com que o leitor se esqueça de que os artifícios poéticos são artifícios, como diria Gastão Cruz.⁹ Podemos mesmo dizer que, se é Cesário Verde o primeiro a dar lugar à observação “das gentes” na elucubração do dia a dia, será António Nobre o primeiro a *humanizar* o modo como o poeta vé. De tal maneira que a sua poesia, interessada pelo cotidiano popular, responsável por introduzir na literatura portuguesa “um elemento de alta importância: o tom pessoal, o ressoar da humanidade *humana* do artista”, alcançando “regiões da personalidade humana até então não desvendadas pelos poetas portugueses” (SIMÕES, 1959, p. 56), reverbera-se notavelmente na atmosfera criada por Ruy Belo em um poema como, por exemplo, “Os galos”:

Já os galos tilintam na manhã
há já pão mole e lombo assado nas primeiras lojas
se voltamos dos touros e sentimos fome
e mais que o pão nos sabe o pão quebrar nos dentes
em vendas novas era ainda vivo o Carlos
vivo agora na voz que a madrugada envia
(BELO, 2009, p. 447).

Poderíamos mesmo dizer que, se tal atmosfera não se distancia do “cheiro salutar e honesto a pão no forno” que perdura em “O Sentimento de um Ocidental” de Cesário Verde (1970, p. 63), aproxima-se ainda mais de um espaço humanizado que existe em Nobre, com a sua “Lusitânia”:

<u>Menino e moço</u> , tive uma Torre de leite, Torre sem par! Oliveiras que davam azeite... Searas que davam linho de fiar,	evocação
---	----------

⁹ Cf. Cruz (2008, p. 49).

Moinhos de velas, como latinas,

Que São Lourenço fazia andar...

[...]

Poentes de Julho, poentes minerais,

Ó choupos, ó luar, ó regas de verão!

Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?

Ó padeirinhas a amassar o pão,

Velhinhas na roca a fiar,

Cabelo todo em caracóis!

Pescadores a pescar

Com a linha cheia de anzóis!

Zumbidos das vespas, ferrões das abelhas,

Ó bandeiras! Ó Sol! foguetes! ó tourada!

Ó boi negro entre as capas vermelhas!

(NOBRE, 1959, p. 27, 29; sublinhados e anotação por Ruy Belo).

Acontece que tanto em António Nobre quanto em Ruy Belo há uma “evocação” – como vemos anotado no trecho acima reproduzido – pela memória a partir de uma construção dialógica, uma *imitatio vitae* movida pela coloquialidade, que o apuro formal de Cesário Verde, sustentado pela vigilância contra os derrames oratórios e emotivos, não consegue exprimir. Se em Cesário, como a crítica tem apontado, já persistiam o sentido do real poetizável, o salubre prosaísmo-versificatório e a força expressiva do concreto, é bem verdade que Nobre os revestiu de um lirismo marcado pela naturalidade e pela espontaneidade, e também por “uma imaginação sensível às correlações imprevistas entre as coisas e as emoções” (SIMÕES, 1959, p. 55, 56). Nobre transformou em espaço íntimo o que, em Cesário, é representação da existência concreta dos operários, dos assalariados, dos desafortunados, captada sob a contradição vital, histórica ou social de um espaço coletivo. É então aquele espaço nobreano – “humanizado”, “heterodoxo” e “individualizante”, conforme escreve Ruy Belo ao longo das páginas do *Só*, como veremos melhor a seguir – que perdura, em certa medida, na poesia beliana através do poder da nomeação e da concretização do real no poético.

Por conseguinte, o exercício de dar nome às coisas partindo da emulação da experiência do real, em poesias que se querem faladas,

levanta questões possíveis de se observar naquelas três poéticas a partir de duas imagens: a do poeta que escreve “poemas longos numa só noite, à luz da lua” e da do “poeta cosmonauta” (cf. BELO, 2002, p. 107). Na poesia de Nobre, a lua exerce um notável domínio místico, sendo inclusive duas seções do Só intituladas de “Lua-Cheia” e de “Lua Quarto-Minguante”. O que predomina, neste caso, é uma dimensão neorromântica que liga a lua ao “sagrado” – palavra a que Ruy Belo recorre muitas vezes na *marginalia* daquele livro –, ao passo que o poeta com ela se identifica ou se confunde (“‘Só’ é o poeta-nato, o *lua*”), como se fosse emissário de um mundo astral. É desta forma que o poeta representa o duplo perfil que carrega, entre a face que expõe e a outra que permanece na escuridão, naquele sujeito poético que é desde sempre “só”, fadado à obscuridade da memória, de um passado que não volta.

Já Manuel Bandeira, no tratamento de uma “poética das coisas, como por exemplo a lua” e “tão amigo da desmistificação”, com afirma o próprio Ruy Belo (2002, p. 220, 238), desconstrói a simbologia em torno do astro exaltado pelo romantismo, que nele se tornou representativo do que é a emoção do poeta no lugar do que deveria ser a emoção do poema (como diria Eliot). No conhecido poema “Satélite”, de *Estrela da Tarde*, marcado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, Manuel Bandeira propõe uma solução metafórica que alinhava a imaginação criadora ao fazer poético, construindo novas nuances entre denotativo/conotativo, naquela utilização consciente do significante que tem em vista o significado perseguido, conforme assinala Jean Cohen (1976), autor que Ruy Belo sugere na *marginalia* do poema.¹⁰ A lua proposta por Bandeira deixa de ser “O astro dos loucos e dos enamorados” e passa a pairar “Muito cosmograficamente / Satélite. // Desmetaforizada, Desmitificada” (BANDEIRA, 1961, p. 172). Ou, como ainda sublinha Ruy Belo, agora em “Desesperança”, de *A Cinza das Horas*: “Quando a vida acabar e, astro apagado, / Rodar sobre si mesma estéril e vazia” (BANDEIRA, 1961, p. 22). Quer dizer, de maneira magistral, Bandeira consegue perpetuar a noção, essencialmente romântica da lua enquanto representação do estado emocional do poeta e que, no entanto, já não é apenas fruto de uma

¹⁰ Em *Estrutura da Linguagem Poética*, este teórico estruturalista apresenta um estudo sobre o emprego da palavra “lua” em poetas classicistas, românticos e simbolistas, trabalho para o qual Ruy Belo chama a atenção na *Antologia Poética*, escrevendo na *marginalia* do poema “Satélite”: “vide Jean Cohen”.

subjetividade individual, mas de uma subjetividade que projeta a vida moderna sendo dela resultado, a partir de um sentimento de desolação que cresce dia a dia.

Desse modo, a perspectiva poética de Ruy Belo, se em muito assimilou da teoria de T. S. Eliot, não menos deve ao que aprendeu com a arte poética de Manuel Bandeira: “O poeta não é um sujeito que vive no mundo da lua, perpetuamente entretido em coisas sublimes. É, ao contrário, um homem profundamente misturado à vida, no seu mais limpo ou mais sujo quotidiano” (BELO, 2002, p. 237). Se a ideia de que o poeta precisa sujar as mãos com os problemas do seu tempo encontra grande refúgio em Eliot, na poética bandeiriana ganha ênfase com a noção de que é preciso opor à “poesia-orvalho” – aquela que se condensa em temas superficiais, falseando a “vida real” – a estética do poeta sórdido, que não se mantém alheio à sujidade do mundo nem às nódoas do cotidiano (como quereria Baudelaire), em nome de uma fidelidade à vida. O poeta só consegue ser fiel à poesia porque ela é inseparável da sua experiência, e deve seguir em direção à “marca suja da vida”, um apelo ao seu lado mais tortuoso, mais enviesado, menos cômodo. Não por acaso lemos em “Nova poética”: “Vou lançar a teoria do poeta sórdido. / Poeta sórdido: / Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida” (BANDEIRA, 1961, p. 152), conforme sublinha Ruy Belo no poema de Bandeira. Assinala ainda, com um traço vertical, os seguintes versos finais:

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as
virgens cem por cento e as amadas que
envelhecem sem maldade.
(BANDEIRA, 1961, p. 153; sublinhados por Ruy Belo).

Também para Ruy Belo o poeta é “esta coisa que escreve e tem uma nódoa na camisa” (BELO, 2009, p. 656), como diz em “Tu estás aqui”. É aquele que assume prontamente: “O duche de água fria lava em mim a poesia / e sabe-me a sabão se sabe a alguma coisa / coisa tão suja como o é a poesia” (BELO, 2009, p. 718), em “Meditação anciã”, de *Toda a Terra*.

Quanto a este último poema, Eduardo Jorge (2014, p. 9) observa que há uma breve aproximação entre os versos “é o avião o meio mais discreto de partida / para quem deixou a vida mais do que a cidade” e o poema bandeiriano “Lua Nova” (não por acaso, também assinalado na *Antologia Poética*), mais precisamente quando diz: “Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir” (no trecho abaixo). Aqui, o poeta revela como esse “aeroporto” – que pode mesmo ser aludido à vida, em sua mais cotidiana face – nos ensina dia a dia a “morrer”, conforme Ruy Belo escreve na *marginalia*. O aeroporto que “dá lições de partir” como só a lua nova o sabe dar, com a promessa do recomeço cíclico, que é o mesmo que dizer de um aprendizado sobre a morte sempre renovado, e que a lua cheia, com a sua mistificação, não pode propiciar.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.

Hei de aprender com ele morte
a partir de uma vez
– sem medo,
sem remorso,
sem saudade.

Não pensem que estou aguardando a lua cheia
– esse sol da demência
vaga e noctâmbula.

O que mais quero,
o de que preciso
é de lua nova.

(BANDEIRA, 1961, p. 167; sublinhado por Ruy Belo)

“Lua Nova” é um bom exemplo de poema que mostra como a imaginação poética de Manuel Bandeira avança de *imagens particulares para termos gerais*, como várias vezes observou Ruy Belo. A própria singularidade com que Bandeira vivencia a sua obsessão pela morte, claro está, propicia concebê-la tão humanamente que a experiência mais individual faz com que o tópico da morte seja ampliado ou refundido para abranger o que há de fundamental na existência humana. É o que podemos ver também em “Consoada”, outro poema assinalado por Ruy Belo.

Quando a Indesejada das gentes chegar “a morte”
(Não sei se dura ou caroável),
talvez eu tenha medo.
Talvez sorria, ou diga:
– Alô, iniludível!
O meu dia foi bom, pode a noite descer. |
(A noite com os seus sortilégios.)
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar.
(BANDEIRA, 1961, p. 166; sublinhado por Ruy Belo)

Manuel Bandeira parte de uma expressão popular já encontrada na Bíblia:¹¹ no *Livro de Ageu*, do Antigo Testamento, “o Desejado de todas as nações” (BÍBLIA SAGRADA, 2009, *Ageu* 2:7) – ou “O DESEJADO de todas as Gentes” (BÍBLIA SAGRADA, 1803, p. 447), como também a passagem é traduzida – aparece como perífrase referente ao Messias. A alusão ocorre ainda no conto “A Desejada das Gentes”, no qual Machado de Assis narra a história de uma jovem que passou grande parte da vida a adiar o cortejo para os pedidos de noivado e, quando finalmente se casa, morre dois dias depois, tendo recebido já morta o único abraço de seu marido. Há no conto machadiano uma reflexão sobre o adiamento da vida e a inevitabilidade da morte que, decerto, Bandeira recupera em seu poema, tendo a prefixação *in*, quando assume a versão “a Indesejada das gentes”, invertido o sentido bíblico, sem perder a ressonância conhecida. Para David Arrigucci Jr., a cena narrativa desse poema é introduzida pela figura da Morte, então personificada como “a Indesejada”, cujo emprego da palavra em maiúsculo se torna importante para “dotar de vida a idéia abstrata do que é precisamente sua negação: individualizada como um ente humano, a Morte se aproxima da generalidade das gentes (que a abominam)” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 265). Recai sobre o “Indesejado”, enquanto adjetivo transformado em substantivo, o sentimento de comunhão, recoberto de particularidades que resultam de como cada um lida com a morte, e daí a personificação surtir tanto

¹¹ É ainda importante lembrar que António Nobre também alude a expressão para dar título ao poema “O Desejado”, que deixou incompleto e que foi publicado postumamente, em *Despedidas* (1902)..

efeito no poema. A morte, pois, é tão Indesejada quanto podíamos supor fervorosamente desejado “O DESEJADO de todas as gentes”, em que Desejado aparece, em muitas das traduções da passagem bíblica, grafado pelo menos com a primeira letra em maiúsculo, reiteradamente manifesto como um substantivo próprio.

Ora, um poeta como Ruy Belo, que tanto pensou sobre a natureza universal da palavra, não poderia ser menos sensível à problemática dos nomes próprios e comuns. É sabido que ele passará a grafar em minúsculo todos os semantemas, a partir da 2^a edição de *Aquele Grande Rio Eufrates (AGRE)*, em 1972, justificando se tratar de uma posição ideológica que consente todas as palavras em pé de igualdade, por maior que seja o sentido sagrado que possam ter. Para o autor de “Poesia nova”, o nome comum representa a dimensão democrática da palavra poética, enquanto o nome próprio, mais do que palavra, seria gesto, o que o afasta da poesia porque culmina numa linguagem que apenas expressa, ao invés de sugerir. Não tendo a capacidade de substituir as coisas, o nome próprio, portanto, torna-se sempre uma palavra retórica: “Palavra de um poeta, e não de um poema. Manifestação de uma individualidade, e não evasão de personalidade” (BELO, 1958, p. 135), conclui. Em vista disto, passamos a compreender melhor a atenção que Ruy Belo vai conceder, de modo muito concreto, aos nomes de pessoas e lugares, utilizando-os de modo a ultrapassarem “os umbrais da mera individualidade” (BELO, 1958, 130).

Estamos diante de um “poeta de topônimos e antropônimos” (SARAIVA, 1998, p. 12), que decerto muito aprendeu com António Nobre e Manuel Bandeira a trabalhar a partir das abundantes referências concretas à realidade. No caso do *Só*, por exemplo, Ruy Belo escreve: “a particular universalidade da palavra de arte” ao lado dos versos “Depois, cansados da viagem, / Repoisávamos na estalagem / (Que era em Casais, mesmo ao dobrar...) / Vinha a Sr^a Ana das Dores / ‘Que hão-de querer os meus Senhores? / Há pão e carne para assar...’”, de Nobre (1959, p. 78). Neste trecho do poema “Viagens na Minha Terra”, sublinha “Ana das Dores” e anota em seguida: “singular”. Será este, aliás, um movimento constante da leitura de Ruy Belo, no *Só*, assinalando “singular” para aludir àquele “vocabulário individualizante” (como escreve na *marginalia* ao lado de “Memória – À minha mãe ao meu pai”, logo no início do livro) que atinge a “universalidade” (tal como se refere na passagem “Qual de vós não teve na Vida / Uma jornada parecida, / Ou assim, como eu, uma

Avó?”, também de “Viagens na Minha Terra”, p. 81). Assim, através desse recurso, o nome próprio retorna, seguindo as reflexões de Ruy Belo, à sua condição original de palavra poética e, portanto, de nome comum – comum, em sua origem, a todos os homens. Eis o *singular universal* em que se torna o Zé da Ponte entre “as pequenas a encher e a rir”, “Um pouco torto, quase a cair”. Ou a Sr.^a Rosa, “Quando fecha a lojinha”, e o Sr. João, “Quando vem das sachas”, anunciando “Que paz pelo Mundo, nessa hora saudosa” (NOBRE, 1959, p. 53 e 109) – como assinala, naquele exemplar do *Só*, Ruy Belo.

Esse mesmo recurso de escrita que vemos em Nobre está também presente em muitos dos poemas que Ruy Belo irá marcar na *Antologia Poética* de Bandeira, em que o nome próprio se sobressai já no título: “José Cláudio”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “A Mário de Andrade ausente”, “Elegia de Londres”, “Mangue”, “Evocação do Recife”, “Maçã”, “Escusa”, “Antônia”, “A Afonso”. Se em Antônio Nobre há o prenúncio do que viria a ser uma profunda alteração na atitude estética do poeta, o autor de *Belo Belo*, como é sabido, confere novos movimentos em direção ao *singular universal*, ensinando que o poema pode ser “a profunda alteração que teve que sofrer a fala comum para nos dar ali a impressão da mais límpida e espontânea simplicidade” (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 175). Está implicada, desse modo, aquela lição de *apaixonada escuta* ou de *escuta atenta* ao cotidiano, também continuada por Ruy Belo. Quer dizer, cada um, à sua maneira, soube tornar sua “essa lírica da abertura íntima que há em Nobre, que intencionalmente identifica a autenticidade com a pretensa transparência natural, e ganha por isso o carácter global de narrativa de uma história modelar” (PEREIRA, 1993, p. 31, 32). Muitos dos poemas nobreanos são uma espécie de solilóquio pessoal que se desenvolve como um diálogo, por vezes íntimo, outrora apostrófico, em busca de um movimento dialógico que, também nas poesias de Ruy Belo e de Bandeira, pode ser entendido como reiterada vocação ou dedicatória e eterna despedida.

Assim, lembremos d’“O poeta num eléctrico”, que “alinha uns versos no papel da embalagem do remédio” (BELO, 2009, p. 453) e faz da sua viagem no eléctrico o seu percurso pela escrita do poema. O poema é toda “esta conversa mais do que fiada” a que o poeta “já não sabia como pôr ponto final”, e por isso continuaria, como afirma numa modelação auto-irônica, “alheio lírico sentado” (BELO, 2009, p. 453). É essa “conversa fiada” que sustenta a artesania do poema entre

as trivialidades do cotidiano e a penosa condição trivial da vida, entre a condição de inanidade da existência e a insistência sobre o desejo de permanência. Em composições como esta, “a gente não vê a poesia ser feita: vê o poeta fazê-la. Psicopoesia experimental. Poesia em estado nascente”, como curiosamente diria Ruy Belo (2002, p. 228) a propósito de Bandeira, utilizando para tanto as palavras do próprio poeta brasileiro, a quem chama de “um técnico de poesia, de um grande sabedor do seu ofício” (BELO, 2002, p. 228). Assistimos ao poema se distender numa conversa, irônica ou comovente, intermitente e inacabada, que se ergue da solidão, como que num solilóquio em que, mais do que redimir-se dessa solidão, procura o poeta partilhá-la conosco, confidenciando-a.¹²

Não por acaso Ruy Belo, que muitas vezes convoca o leitor como seu interlocutor, está sempre evocando um outro que, mais do que ausente, está sempre se ausentando – tal como na “poética da ausência”, em Bandeira. “Ao figurar o ausente, o que foi perdido ressurge no espaço literário”, afirma Judith Rosenbaum (2002, p. 81), e as mesmas imagens que evocam aquele que se foi amparam o poeta em sua solidão, somente através da qual consegue chegar ou falar ao outro. Ou seja, o poeta “morre com aquilo que morre” e, ao mesmo tempo, a partir de outra face complementar e também oposta, busca “vivificar e mesmo eternizar o que foi perdido” (ROSENBAUM, 2002, p. 81), acentuando constantes presentificações. Neste ponto, não olvidemos a importância de entender que “o objeto subjacente a todas as culturas históricas, historicamente específicas”, como ressalta Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 153), “seria a *presentificação* do passado, a possibilidade de ‘falar’ com os mortos ou de ‘tocar’ os objetos dos seus mundos”. O que pode ser observado com o já assinalado uso dos nomes próprios naquelas três poéticas: se em Nobre os nomes próprios universalizam a imagem poética na tentativa de fazer com que o leitor dela se torne íntimo, e em Bandeira eles passam a ser parte fundamental da confessada dimensão de solilóquio que alcança sentido ecumênico, em Ruy Belo esse solilóquio vai ganhando cada vez mais o despojamento de uma conversa banal, cotidiana, na qual a conquista dessa universalidade se torna não só poética mas ideológica também, com a adoção definitiva de todas as palavras registradas em minúsculo.

Aquela recorrente nomeação de personagens e de lugares, portanto, dá consistência humana e afetiva aos mundos poéticos criados,

¹² Cf. Gusmão (2010).

sendo sintoma de uma poesia conversada marcada pela evocação de um outro ausente ou que se ausenta, que alimenta continuamente a relação do poeta com o seu passado. A presença do real ocorre não propriamente pela imposição do passado no presente, mas pela consciência de que o presente é irremediavelmente diferente do passado e de que “é a própria irrecuperabilidade do passado que emerge e se torna palpável, que torna dilacerante o momento presente da sua recordação”, como observa Fernando Cabral Martins (2001, p. 69). De modo tal que, na poesia de Ruy Belo, por exemplo, se na sua primeira fase (ao longo dos anos 1970) já se reitera “o poeta solitário [que] escolhe igreja pra casar” (BELO, 2009, p. 263), quando partimos para os poemas torrenciais da segunda fase (a partir da publicação da 2^a edição de *AGRE*, no início dos anos 1970), se a temática do casamento não deixa de ser frequente, passa a se configurar não só como recordações do matrimônio consumado, como antes, mas agora é concebida como lembranças movidas pela angústia de que, se é certeza que “tudo passa, tudo passará”, não menos plena é a consciência de que “tudo passa e tudo fica!”, de que “Tudo ficou, tudo passou...”, como diria Nobre (1959, p. 182). O passado, entendido como constante recriação, dá tangibilidade ao presente e nele impõe a presença do real. Tal como se vê em um poema de Ruy Belo como “Estudo”, no qual a incidência na temática do “dia do casamento”¹³ também se estende por um solilóquio e a sua profusão de imagens:

Que será feito de tanta gente que eu vi,
não dessa gente agora, mas de quando e como a vi?
Onde é que tudo isso ficará essencialmente?
Ou tudo passará como quando na festa se começa a cantar
e o noivo é feliz olha o relógio – três e meia – e recita:
“Se eu não morresse nunca e eternamente
buscassem e conseguisse a perfeição das coisas?”
(BELO, 2009, p. 306).

¹³ Ruy Belo escreve a expressão “dia do casamento” ao lado da seguinte estrofe de “Purinha”: “E no dia do meu recebimento! / Manhã cedo, com luar ainda no Firmamento, / Quando ainda no céu não bole uma asa, / A minha Noiva sairá de casa” (NOBRE, 1959, p. 44). Um pouco mais adiante, ainda no mesmo poema, registra “o casamento” na *marginalia* junto aos versos: “Mas o Anjo assomará, à porta da capela, / E eu branco e trémulo hei-de ir ter com ela” (NOBRE, 1959, p. 46).

Como se nota, o contraponto para esse noivo *feliz*, que recita versos de “O Sentimento dum Ocidental”, são os próprios versos que recita, visto que há um sujeito poético que se vê afflito entre a necessidade de permanecer através dos momentos salutares da existência (e o casamento é um deles) e o desejo de procurar e conseguir a finitude, onde só afinal estaria o descanso eterno – perseguido, aliás, como a perfeição, como um ideal, que só existe na permanente procura. Talvez por isso Ruy Belo tenha associado a Cesário Verde o poema “Canção da felicidade – Ideal de um parisiense” (assim sublinha o título do poema), mais precisamente na passagem em que Nobre canta:

Felicidade! Felicidade!
Ai quem ma dera na minha mão!
Não passar nunca da mesma idade, | cf. Cesário Verde, nou-
Dos 25, do quarteirão. | tro contexto
Lamartine
(NOBRE, 1959, p. 51; anotação feita por Ruy Belo).

Curiosamente, podemos ver ecos desta passagem no soneto de evocação “A Afonso”, de Bandeira, no qual também ressoam os “Altos pinheiros septuagenários” do “Soneto 11”, de Nobre (1959, p. 157). No desfecho, assinalado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, lemos: “Sou apenas um setentão / Adido à estranha legação / Dos pinheiros septuagenários” (BANDEIRA, 1961, p. 220). Tal como na poesia nobreana, há aqui a ideia da passagem do tempo pela dita idade assinalada, em tom coloquial, marcado pelo aumentativo (“quarteirão”, “setentão”) como recurso enfático, criando proximidade com o leitor. A árvore é o parâmetro animista de medição da vida, com os seus estratos sob estratos que tornam o tempo visível em seu tronco, acumulando em si diferentes períodos, que é o mesmo que dizer, diversas memórias.

Além disso, também Ruy Belo parece fazer alusão à “Canção da felicidade – Ideal de um parisiense” no seu poema “Ode do homem de pé”, inserindo a seguinte anotação na *marginalia* de um exemplar seu de *Aquele Grande Rio Eufrates*, em que introduz uma série de modificações mesmo depois de já ter publicado a obra:¹⁴

¹⁴ Lembremos que, a partir do início do século XX, vai se tornando comum o movimento de *epigenesis* no processo criativo de um autor, que continua a reescrever ou a revisitar a obra mesmo depois de publicá-la. Dirk Van Hulle (2014) enfatiza a importância que

Não disponho de corda para muitos anos.
Sinto-me velho: nasci em 33, estamos em 60
Vou fazer vinte anos. Quem nunca foi à tropa, António Nobre,
como que fica sempre à espera da maioridade.
É tempo de assistir aos funerais dos amigos
começo a estar bom para jazer
(BELO, 1961, p. 112, 113; anotação de Ruy Belo).

Ao final do poema, registra ainda na *marginalia*: “Cfr. António Nobre, Só... ‘Não o quiseram para soldado’ (*sic*). // Superação do subjectivismo.”. Ressalta, assim, o modo como o autor do Só consegue superar a supremacia do subjectivismo ao incorporar na poesia situações do “real cotidiano”, dando-lhes nova linguagem. Recordemos que se trata de um *facto* correntemente mencionado na poesia nobreana, como em “Lusitânia no Bairro Latino I”, na sublinhada passagem “Que triste foi o seu fado! / Antes fosse pra soldado, / Antes fosse prò Brasil...”, e ainda mais evidente em “D. Enguiço”, “Um dia, em Maio, no mês das flores, / Chamou-o a Pátria pra tê-lo ao lado: / Vieramvê-lo cinco doutores, / Não no quiseram para soldado!” (NOBRE, 1959, p. 27 e 94). É notável, em Nobre, o prenúncio daquela “magia sugestiva” de que falava Baudelaire sobre a obra de arte moderna, que ao mesmo tempo deve conter o sujeito e o objeto, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Fica ali, naquele trecho do poema de Ruy Belo, o vocativo a António Nobre, como que uma cicatriz textual invisível, em uma passagem que será toda ela alterada na versão publicada na segunda edição de *AGRE*, dando lugar a:

Não disponho de alento para muitos anos
Sinto-me velho: nasci em 33 estamos em 60
vou fazer vinte anos. Isento do serviço militar
incapaz de lutar mandar obedecer
como que fiquei sempre à espera da maioridade
(BELO, 1972, p. 114 e 115).

Neste sentido, quer nos parecer que a própria insistência na temática do casamento funciona como uma forma de medir a *temperatura*

essa noção de incompletude contínua teve para que fosse possível a apresentação de uma nova imagem do escritor a partir de então, revelando-o como aquele que não dá por finalizados os textos mesmo ao publicá-los.

poética em favor da “superação do subjectivismo”, como vimos há pouco Ruy Belo se referir. De modo que façamos notar, ainda, o seguinte trecho de “Um dia uma vida”:

a orla do vestido roça no rocio depois do
baile breve na praia iluminada pela lua
muito mais tua do que do planeta
onde vivemos pois à tua volta
é que descreve a lua a sua órbita perfeita
A noiva tem no seu vestido branco óptima mortalha
e tem escovas de dentes iminente vida conjugal
dias de sol inúteis como logo este jornal
por trás do rosto imóvel que prospecta ao espelho
uma última vez antes de à casa sobrepor a igreja
O tempo não parou ó noiva é esse o mal
se hoje és imortal oxalá amanhã
leve a terra te seja
(BELO, 2009, p. 739).

Persistem aqui certos elementos partilhados de esferas comuns a António Nobre, tais como a imagem da noiva amortalhada no seu vestido branco, o passar do tempo que irrompe na morte da amada, a lua que dá conta dessa passagem do tempo, a interjeição que anuncia a inevitabilidade da morte, o casamento subsumível ao cotidiano, a igreja que dá lugar à casa modulada pela vida conjugal. Aliás, a casa, se em Nobre é “O nosso Lar!”, em Ruy Belo não chega sequer a ser um sítio de conforto: o poeta comenta, na *marginalia* do poema “Purinha”, que Nobre “não diz *casa* e, sim, *o lar*”, e para o autor de *A Margem da Alegria*, *lar* é uma palavra tão vazia quanto *deus*,¹⁵ representando, de alguma forma, uma ordem social de mundo que o poeta recusa. O que parece ainda dizer-lhe, de outra maneira, ao escrever, naquela mesma página de “Purinha”, na parte superior da folha: “António Nobre, questão que temos connosco próprios”. Mas já no início do *Só*, na *marginalia* do primeiro poema, “Memória”, Ruy Belo anuncia esse seu conflito com Nobre, que é o mesmo que dizer consigo próprio: “Há um tempo para amar António Nobre e um tempo para o detestar”, registra na parte superior da página,

¹⁵ Cf. Belo (2009, p. 577).

como que revelando a atmosfera que marcará toda a sua leitura daquela obra. Fernando J. B. Martinho observa que

a presença palimpsestica de Nobre, mais da ordem do estilo, pela digressiva vivacidade do discurso, e das semelhanças dos mundos representados no texto, conjuga-se, em Ruy Belo, com alusões ou expressas referências literárias, dentro de um jeito muito seu de, deambulatoriamente, mobilizar a rede intertextual de múltiplas direcções que é a memória literária. (MARTINHO, 2001, p. 109).

Na segunda fase da poesia de Ruy Belo, com o seu prolongamento discursivo, é notório o aumento das evocações, que permitem, ao mesmo tempo, “referir o mundo (dar expressão a uma vivência) e convocar um mundo outro (dar expressão a uma vidência)”, como diria Fazenda Lourenço (2010, p. 241) sobre Jorge de Sena, numa perspectiva que aqui também se observa. São muitas as passagens que podemos assinalar na obra beliana, nos mais distintos poemas: “Que importa depois disso malen minha amiga / o olhar triste de um homem maduro?”; “foi isso bem me lembro sérgio o que te disse certa vez”; “Hernán urrutia meu amigo austral”; “(o jaime conheci-o em madrid muito mais tarde)”; “e amanhã vivo apenas nesse livro do zé gomes que os evoca” (BELO, 2009, p. 721, 710, 703, 547, 453). É assim que o poeta tenta devolver, à consciência e ao corpo, a materialidade ou a *coisidade* de mundo, sempre olhando defronte para a morte com a certeza solitária de que, a cada poema, uma despedida. Afinal, a minuciosa exaltação das coisas e a persistente nomeação de pessoas, objetos, atos cotidianos denunciam um poeta que assumiu a experiência das palavras como, mais do que forma de existir, maneira de *presentificar* o mundo.

2. A Morte falada, fala

Em vista do que argumentamos até agora, podemos dizer que a lição de *poesia humanizada* que existe tanto em António Nobre quanto em Manuel Bandeira faz com que as suas obras possam ser vistas como poesias de “ternura expressamente afirmada”, para utilizarmos a expressão conseguida por Ruy Belo (2002, p. 230) em relação à obra bandeiriana, mas que também estendemos a Nobre. A ternura não deixa de ser uma espécie de consolo naquelas obras, que regeneraram constantemente a meditação sobre a morte a partir do signo temático do *ubi sunt?*, com o

seu papel decisivo em poéticas que se querem conversadas. Em cada uma daquelas três obras, encontramos um poeta que passeia por entre seus mortos, tentando desvendar caminhos que o permitam existir apesar das perdas, e daí a própria lenga-lenga dos nomes – próprios, particulares, que vão ecoando na universalidade da morte e, assim, ultrapassando aqueles “umbras da individualidade”, como vimos há pouco. Entre topônimos e antropônimos, lá está o lamento elegíaco perante a morte, com a sua herança medieval que chega aos nossos dias: *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (Onde estão aqueles que se foram antes de nós?) é a pergunta que ecoa sem resposta.

É desse eco de uma ladainha lúgubre que surgem muitas vezes os sinos, notadamente um elemento recursivo naquelas três poéticas. Os sinos como metonímia para a brevidade da vida, que no caso de Ruy Belo, por exemplo, fazem o poeta resgatar as memórias de sua aldeia de infância, aquelas pequenas terras em que o tempo é ainda marcado pelos badalos da “igreja matriz”, tal como lemos na rasura (que somente consta no autógrafo, tendo sido eliminada no datiloscrito) de um inédito em prosa que encontramos no espólio de Ruy Belo:

O sino da igreja matriz atira de meia em meia hora o som contra a parede do fundo. ~~No último livro que publiquei, esqueci-me de incluir dois versos onde se falava em sinos. O sino é um objecto alheio a estes dias.~~ Leio os meus poetas e sinto-me momentaneamente reconciliado com tudo. (BELO, [entre 1969 e 1973]; rasura feita pelo autor).

O sino badala que a morte de uma pessoa abala mundos, ou mesmo diminui a existência de todas as outras – “não pergunte por quem os sinos dobraram; eles dobraram por ti”, diria John Donne (1959, p. 109), em “Meditation 17”, cuja lição humanista é muitas vezes evocada por Ruy Belo. É por isso que talvez o sino não seja, tanto quanto quer o poeta, com aquela sua notável rasura, *um objecto alheio a estes dias*: o poeta se revolta contra os sinos como quem se revolta contra a morte. Como vai ainda dizer num poema, “sino objecto inútil / única coisa a mais sobre estes dias” (BELO, 2009, p. 261).

Os sinos fazem parte da remoída cantiga do *ubi sunt?* porque anunciam, afinal, “uma interrogação que na verdade não espera resposta alguma, e apenas se ouve ao longe, velada de uma serena surdina de entressonho” (MEYER, 1986, p. 85). Tal como se vê na poesia de Nobre,

naquela atmosfera elegíaca de um poeta que pergunta: “Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?” (NOBRE, 1959, p. 29), ao mesmo tempo que se lembra dos sinos das aldeias, em um acentuado movimento evocatório de imagens diversas que estrutura o poema “Lusitânia no bairro latino”. Ou que, não sem ternura, recorda, em “António”, que “O sino da Igreja tocava, à tardinha: / Que tristes seus dobres!” (NOBRE, 1959, p. 16). Ao ouvir os sinos de Santa Clara, o poeta pergunta ainda: “Por quem / dobrais, quem morreu?” (NOBRE, 1959, p. 54), como diz no poema “Para as raparigas de Coimbra”. Ou sentencia, em “Os sinos”: “E os sinos dobram a defuntos, / Dlim! dlão! dlim! dlom!” (NOBRE, 1959, p. 87). Aliás, recordemos que esse mesmo recurso onomatopaico é explorado por Manuel Bandeira no poema também intitulado “Os sinos”: “bate bão-bão-bão” e “bate bem-bem-bem” (BANDEIRA, 1961, p. 53) são sentenças repetidas ao longo de toda a composição. Nela, o poeta *brinca* com a capacidade aliterativa do ressoar, construindo então um poema anafórico (tão repetitivo quanto o tilintar da campana), baseado nas três expressões populares a que foi buscar a caracterização dos sinos: “Sino de Belém”, “Sino da Paixão” e “Sino do Bomfim” (BANDEIRA, 1961, p. 53). É notável, a propósito, que a modalização do *ubi sunt?* em muito se aproprie da riqueza popular de provérbios ou frases feitas, visto que “o mistério augusto da morte” (BANDEIRA, 1961, p. 151) – verso sobre o qual falaremos mais adiante –, que soa nessa *cadeia de perguntas sem respostas*, é aquele que permanece impassivelmente entre todos os povos, ao longo dos tempos.

Outro poema que, tal como aquele, encontra-se assinalado por Ruy Belo na *Antologia Poética*, e que recupera esse *topos* retórico, é “Natal sem sinos”:

No pátio a noite é sem silêncio.
E que é a noite sem silêncio?
A noite é sem silêncio e no entanto onde os sinos
Do meu Natal sem sinos?

Ah meninos sinos
De quando eu menino!

Sinos da Boa Vista e de Santo Antônio.
Sinos do Poço, do Monteiro e da Igrejinha de Boa Viagem.

Outros sinos
Sinos
Quantos sinos
No noturno pátio
Sem silêncio, ó sinos
É quando eu menino,
Bimbalhai meninos,
Pelos sinos (sinos
Que não ouço), os sinos de
Santa Luzia.
(BANDEIRA, 1961, p. 162 e 163).

Os versos acima nos mostram como sutilmente se anuncia aquela forma bastante original de Bandeira de desenvolver o *ubi sunt?* que Augusto Meyer (1986)¹⁶ descreve a partir do poema “Profundamente”. Em ambos os poemas, há a passagem de uma experiência recente para a recordação de uma experiência de infância, na qual o poeta está sempre a questionar onde estão todos os outros. A correlação que Meyer detecta entre o sono e a morte, em “Profundamente”, irrompida do fundo da consciência e que abre caminho para uma intuição simbólica que leva à presentificação do passado, em “Natal dos Sinos” é mantida pelo silêncio e pela morte. Os sinos, desta forma, funcionam como um metônimo do Natal, o mote que liga o passado ao presente, como o é a festa de São João em “Profundamente”, sugerindo a inevitável ausência de todas as coisas: *omnia praetereunt, omnia praeteribunt, ou tudo passa, tudo passará.* O desfecho dos dois poemas acaba, então, impondo o silêncio. Em “Profundamente”, o advérbio que dá nome ao poema confere resposta à pergunta que parecia ser irrespondível, explicitando que o sono é a morte: “Onde estão todos eles? // – Estão todos dormindo / Estão todos deitados / Dormindo / Profundamente” (BANDEIRA, 1961, p. 82). Já em “Natal sem Sinos”, os sinos, mesmo em grande entoada, não conseguem

¹⁶ Manuel Bandeira, em resposta à leitura que Augusto Meyer fez do poema “Profundamente”, no ensaio “Pergunta sem Resposta”, escreve o poema “Antônia” e dedica ao amigo e ensaísta. O seguinte trecho, que encerra o poema, encontra-se assinalado por Ruy Belo na Antologia Poética: “Aliás, previno, que isto não é crônica nem poema. / É apenas, / Uma nova versão, a mais recente, do tema ubi sunt, / Que dedico, ofereço e consagro / A meu dileto amigo Augusto Meyer” (BANDEIRA, 1961, p. 180).

ser ouvidos porque aqueles meninos de outrora parecem estar, também, todos dormindo.

Curiosamente, esse “pensamento de terna nostalgia” (BELO, 2009, p. 829) nos faz lembrar de uma carta, assinada a 06 de junho de 1968, em Lisboa, que Ruy Belo escreve para uma antiga colega de liceu. Depois de se referir aos tempos de infância, às férias de Natal e à morte que não perdoa – quando mata a um, mata a todos (naquele sentido donneano de que já falamos) –, o poeta questiona, evocando aquele tramo motivo retórico: “Que é feito desse tempo? ‘Estão todos dormindo / dormindo profundamente’ – cito Manuel Bandeira de cor e talvez o cite mal. Mas tenho os meus livros no Cacém e estou a escrever-lhe em Lisboa” (BELO, 1968), afirma naquela missiva, que muito se assemelha ao texto poético em prosa que há pouco mencionamos. Essa proximidade à forma com que Manuel Bandeira trata da morte provavelmente também levou Ruy Belo a anotar, na *marginalia* de “José Cláudio”, a seguinte observação: “relacionar com minha poesia”, conforme escreve ao lado do título do poema.

relacionar com minha poesia José Cláudio

Da outra vida,
Moreno,
Olha-me de face,
Com o bonito sorriso Pontual
Adoçado pela bondade do nosso avô Costa Ribeiro.
Olha-me de face,
Bem de face,
Com os olhos leais,
Moreno.

Conta-me o que tens visto,
Que músicas ouves agora.
Lembra-te ainda do cheiro dos bangüês de Pernambuco?
Das tuas correrias de menino pelos descampados da Gávea?
Lembras-te ainda da ponte que construíste sobre o Paraguai?
Do pastoril do Cícero?
Lembras-te ainda das pescarias de Cabo Frio?
(Elas te deram não sei que ar salino e veleiro,
Moreno.)

O espanto que nos deixaste!
Como fizeste crescer em nós o mistério augusto da morte!

Todavia,
Não te lamento não:
A vida,
Esta vida,
Carlos já disse,
Não presta.
Mas o vazio de quem
Eras marido e filho?
– Filho único, Moreno.

(BANDEIRA, 1961, p. 151; sublinhado e anotado por Ruy Belo).

Também aqui o poema é um solilóquio, de evocação e despedida, que se desenvolve na forma de um diálogo, no qual há um interlocutor íntimo com quem se conversa tanto, mas que está sempre ausente ou se ausentando. A morte é isto, afinal, uma forma de se ausentar – uma forma de se ausentar de um mundo trivial. Por isso, se torna tão curioso o início do poema: longe de criar certa esperança em torno do “mistério augusto da morte” acreditando na existência de uma outra vida, o que interessa ao sujeito poético é descredibilizar a morte nessa sua posição augusta, fazendo-a perder sua grandeza solene, excelsa, e uma certa imponênciam sobre a vida. Por ironia, é na descrença da continuidade (da vida na morte, da morte na vida) que se firma o poema, e por isso a familiarização com a ideia de morrer prolonga o movimento de acolhimento de emoções vividas, com imagens interiores que, se ligam o poeta ao seu interlocutor ausente, também tornam estreita a ligação entre morte e memória. Nota-se que a crescente intimidade com as dimensões da morte caracteriza o amadurecimento da lírica bandeiriana, e o que virá distingui-la da sua fase mais jovem é precisamente a passagem do espanto e do lamento, tal como em Nobre persiste, para a evocação dos mortos e da morte como um espaço íntimo de convivência, no qual já não há mais confronto ou luta,¹⁷ como de resto também se observa na fase final da poesia de Ruy Belo.

Neste sentido, observemos ainda outro caso notável, em que já não vamos mais buscar apontamentos na *marginalia* das obras de Nobre

¹⁷ Cf. Rosenbaum (2002, p. 80).

ou Bandeira, mas num livro do próprio Ruy Belo. Trata-se daquele seu exemplar pessoal de *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961), a que já nos referimos anteriormente, no qual o poeta inseriu várias alterações que vieram a ser incorporadas na segunda edição, de 1972. Nele, deparamo-nos com uma significativa anotação ao lado de versos do poema “Saudades de Melquisedeque”:¹⁸

Esta manhã gostaria de ter dado ontem
um grande passeio àquela praia
onde ontem por sinal passei o dia.
É difícil a vida dos homens, Senhor.
Os anjos tinham outras possibilidades
e alguns deles foi o que tu sabes.
Esta terra não está feita para nós.
Mesmo que ela fosse diferente
nós quereríamos talvez outra terra,
talvez esta onde estamos agora.
Não achas, meu Senhor, que temos braços a mais,
dias a mais, complicações a mais?
– p’ra nascer e morrer seria necessário tanto?
Falhamos tantas vezes... (Como os judeus que juraram
não comer nem beber até matar Paulo
e apesar disso não o fizeram).
É difícil a vida, difícil a morte.
Por vezes os homens juntam-se todos
ou quase todos e organizam
grandes manifestações. Mas nada disso os dispensa
da grande solidão da morte,
de termos de morrer cada um por nossa conta
Todos tivemos pai e mãe,
nenhum de nós – que eu saiba – veio de Salém.
(BELO, 1961, p. 47; sublinhado e anotação por Ruy Belo).

No “Vou-me embora p’ra Pasárgada”, Manuel Bandeira diz isto com outra temperatura poética

Se Melquisedeque, rei de Salém, pode mesmo ser visto como deus na forma humana, uma figura do próprio messias, que teria dado aos povos uma nova civilização, homem sem genealogia, sem filhos ou

¹⁸ Ver Athayde (2018, p. 211-234).

parentes conhecidos,¹⁹ o mesmo não pode ser dito do poeta. Homem comum, que é, ainda que possa ser “amigo do rei”, como diria Bandeira, está fadado a ter mãe, a ter pai (e aqui vemos uma alusão, no poema de Ruy Belo, ao “Cântico Negro” de Régio), a ter antepassados e a deixar descendentes, nessa terra de onde todos vieram e para onde todos voltarão. Enfim, terá que enfrentar a evanescência das coisas e nem a alegoria do paraíso, como no caso da Pasárgada de Bandeira, espanta do poeta o assombro da morte – afinal, mesmo em Pasárgada o poeta não consegue não ficar “triste de não ter jeito”, e a vontade de se matar permanece. Assim, com *temperaturas poéticas* distintas, ambos os poemas refundem novas maneiras de evocar o *ubi sunt?*, associando-o à noção de que vamos morrer sós. No caso do poema de Bandeira, o *topos* chega mesmo a ser invertido, uma vez que em Pasárgada os mortos dão lugar aos vivos ideais, aqueles que não conhecem “a grande solidão da morte”, como diria Ruy Belo. E, no entanto, tudo parece ao poeta perguntar: “Onde estão? Onde estão?”, já que tudo não passa de realidade irrompida de uma certa ilusão, de um certo desespero, do qual o poema de Ruy Belo, por outro lado, parece dar plenamente conta. Os homens, que nunca estão satisfeitos com a terra que têm, com *essa terra* que, nunca feita para nós, não passa de um ideal, levam o poeta a querer “outra civilização”, esta sim, onde “tem tudo”, evocação definitiva de um ideal face ao mundo trágico. É aí então que o poeta, em meio a esse desamparo, se prepara para um possível confronto com o futuro (“o receio da morte é a fonte da arte”, não é mesmo?), parecendo dizer do alto de sua Pasárgada ou Salém, em meio aos frágeis papéis que vão sendo manchados pelo tempo: podem “relacionar com minha poesia” tudo o que aí está.

Diríamos que é nesse “relacionar”, se bem repararmos neste momento final da nossa argumentação, que se expande a dicção poética adotada por Ruy Belo, com a sua “refletida espontaneidade” (para recuperarmos uma expressão de Jorge de Sena), fundamentada numa constante atitude meditativa do poeta perante a sua criação literária – que vemos exposta inclusive a partir da inscrição material deixada pelo autor. Aliás, ao analisarmos aquelas três obras conjuntamente com os documentos que ajudaram a formular ou a potenciar essas leituras, tentando tornar produtivo todo o teor especulativo possível de se extrair da tensão entre trabalho filológico e exercício ensaístico, percebemos

¹⁹ Cf. Bíblia Sagrada (2009, *Hebreus* 7:3).

que também o espólio, na verdade, é fruto dessa mesma refletida espontaneidade, já que o autor vai deixando vestígios que nos permitem conhecer melhor as ligações aos seus escritores de eleição, a forma como os leu e como tais leituras foram incorporadas no seu processo de escrita. Se há algo que liga as nossas investidas interpretativas ao material documental daquele espólio e que diz respeito a Ruy Belo *leitor* de Nobre e de Bandeira tem a ver precisamente com o *espaço íntimo* que aqueles três poetas engendram. Esse espaço íntimo de convivência com a criação (e daí a recursiva questão da nomeação naquelas obras de que tanto falamos) e com a morte (com o reiterado *topos* do *ubi sunt?*), quando compararmos o modo como se desenvolve em tais poéticas, levam-nos a perceber que o tom confessional de Nobre dá lugar ao planejado desabafo bandeiriano e, em Ruy Belo, à conversa multímoda, numa partilha de afinidades que nos permite entender a própria poesia como uma conversa entre amigos – que, como se vê, Ruy Belo tão bem nos deixa entrever em suas anotações, sem qualquer receio de ser ofuscado pelo passado. Ou pelo futuro.

Referências

- ARRIGUCCI JR., D. *Humildade, Paixão e Morte: A poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ATHAYDE, M. A. Manuel Bandeira e Ruy Belo – Poesia maior ou menor?. In: PESSOA, Silvana; MOREIRA, Wagner (org.). *A Mão Inundada: Ensaios de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 211-234.
- BANDEIRA, M. *Antologia Poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- BELO, R. [Autógrafo]. Lisboa, [entre 1969 e 1973]. (Espólio de Ruy Belo).
- BELO, R. [Correspondência]. Destinatário: Zeca. Queluz/Lisboa, 6 jun. 1968. (Espólio de Ruy Belo).
- BELO, R. *Aquele Grande Rio Eufrates*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1972.
- BELO, R. *Aquele Grande Rio Eufrates*. Lisboa: Edições Ática, 1961.

- BELO, R. *Ficção Literária e Censura Eclesiástica*. 1958. 337 f. Tese (Doutorado em Direito Canônico) – Faculdade de Direito Canônico, Pontifícia Universidade São Tomás de Aquino (Angelicum), Roma, 1958.
- BELO, R. *Na Senda da Poesia*. Edição de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- BELO, R. *Todos os Poemas*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- BÍBLIA SAGRADA – Almeida Revista e Corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BÍBLIA SAGRADA – Testamento Velho (Novo Testamento). Tradução segundo a Vulgata Latina. Ilustrado de Prefações, Notas e Lições Variantes por A. Pereira de Figueiredo. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1803. t. XVI.
- COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. Lisboa: Dom Quixote, 1976.
- CRUZ, G. *A Vida da Poesia*: Textos críticos reunidos. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- DONNE, J. *Devotions – Upon Emergent Occasions*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença*: O que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.
- GUSMÃO, M. *Tatuagem & Palimpsesto*: Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HULLE, D. V. *Modern Manuscripts*: The extended mind and creative undoing from Darwin to Beckett and Beyond. Londres/Nova York: Bloomsbury, 2014.
- JACKSON, H. J. *Marginalia*: Readers Writing in Books. New Haven: Yale University Press, 2001.
- JORGE, E. Absolutamente, toda a terra. In: BELO, R. *Toda a Terra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 7-11.
- LOURENÇO, J. F. *A Poesia de Jorge de Sena*: Testemunho, metamorfose, peregrinação. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.

- MARTINHO, F. J. B. Heranças de Nobre. In: MORÃO, P. (org.). *António Nobre em Contexto*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. p. 101-120.
- MARTINS, F. C. Notas sobre o tempo em António Nobre. In: MORÃO, P. (org.). *António Nobre em Contexto*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. p. 67-72.
- MEYER, A. Pergunta sem resposta. In: MEYER, A. *Textos Críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo/Brasília: Perspectiva: INL, 1986. p. 81-93.
- NOBRE, A. *Só*. 11. ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959.
- PEREIRA, J. C. S. A dúplice exemplaridade do “Só”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 127-128, p. 27-46, 1993.
- ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: Uma Poesia da Ausência*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- SARAIVA, A. O *País Possível*, de Ruy Belo, e a sua poesia real. In: BELO, R. *País Possível*. Lisboa: Editorial Presença, 1998. p. 7-15.
- SIMÕES, J. G. *António Nobre: Precursor da Poesia Moderna*. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1959. (Coleção Cadernos Culturais).
- VERDE, C. *Obra Completa de Cesário Verde*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1970.

Recebido em: 2 de maio de 2019.

Aprovado em: 6 de setembro de 2019.



Poemas sobre objetos: os sonetos de bolso de Luiz Bacellar

Poems About Objects: The Bag Sonnets of Luiz Bacellar

Fadul Moura¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil
faduldm@gmail.com

Resumo: O presente trabalho procura analisar a seção intitulada “Dez sonetos de bolso”, encontrada em *Frauta de barro* (2011 [1963]), do poeta brasileiro Luiz Bacellar. Primeiramente será abordada a relação intertextual com Sebastião da Gama, português, ladeada ao trabalho com os objetos do mundo. Em seguida, será desenvolvida a análise dos poemas do livro, com o objetivo de evidenciar o procedimento poético sobre objetos, acreditando que ele seja o ponto principal para a construção da coleção do autor.

Palavras-chave: Poesia brasileira; coleção; objetos; Luiz Bacellar.

Abstract: This article is dedicated to analyze the session “Dez sonetos de bolso” from *Frauta de barro* (2011 [1963]), by Brazilian poet Luiz Bacellar. At first, the intertextual connection with Sebastião da Gama, Portuguese, alongside the objects of the world will be demonstrated. Subsequently, the poems themselves will be analyzed, aiming to make the poetic process applied over the objects evident, considering that this is the foundation to build the author’s collection.

Keywords: Brazilian poetry; collection; objects; Luiz Bacellar.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP), com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

[...]

E a vertigem das novas formas
multiplicando a consciência
e a consciência que se cria
em jogos múltiplos e lúcidos
até gerar-se totalmente:
no exercício do jogo
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

(“Ludismo”, de Orides Fontela)

Do trabalho com objetos

Luiz Bacellar (1928-2012) foi um poeta brasileiro nascido em Manaus e teve sua primeira obra, *Frauta de barro*, lançada em 1963, após ter sido laureado com o Prêmio Olavo Bilac, em 1959, pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (à época, Distrito Federal). Em 1973, publicou *Sol de feira*, após o livro ter recebido o prêmio de poesia, em 1968, do Governo do Estado do Amazonas. Em 1975, lançou *Quatro movimentos: sonata em si bemol menor para quarteto de sopros*, publicado posteriormente com o título de *Quatuor* (2006). 1985 é o ano em que fez uma parceria com Roberto Evangelista para escrever um livro de haicais chamado *Crisântemo de cem pétalas*. Mai tarde, este foi publicado isoladamente sob o título *Pétalas do crisântemo*. Anos depois da publicação de *Frauta de barro*, saiu do prelo uma série de poemas em uma edição de sua poesia reunida em *Quarteto* (1998). Assinando com o pseudônimo de Katsüo Satsumà também lançou *Borboletas de fogo* (2004). Como última publicação em seu nome verdadeiro, uma das sessões de *Frauta de barro* foi retirada, a fim de ser publicada sob o título de *Satori* (1999).

Diante da existência de um poeta que ainda não recebeu o devido destaque da crítica brasileira, este trabalho tem por objetivo uma leitura de uma seção do primeiro livro de Bacellar, adotando a perspectiva

cartográfica² de Suely Rolnik (2011) como caminho para observar o delineamento do desejo do eu lírico que recai sobre os objetos – e, desse modo, exerce uma prática sobre seu arquivo. Portanto, este texto divide-se em duas etapas: na primeira, mostra-se a referência seminal de Sebastião da Gama e o trabalho com os objetos do cotidiano, a fim de evidenciar a diferença do trabalho poético de Luiz Bacellar; a segunda, por sua vez, versará sobre a imagens que são compostas como amálgamas e unem os objetos da coleção bacellariana. Ao fim, acredita-se que a cartografia desse dinamismo oferecerá as bases para compreender o movimento nuclear da poética do autor brasileiro. Atentando ao fato de que o eu lírico de *Frauta de barro* compõe-no com base em uma coleção objetos que carrega consigo, admite-se que Luiz Bacellar elabora um poeta capaz de conferir outra luz sobre os objetos do cotidiano. Isso acontece porque o eu lírico de *Frauta de barro* é fruto de um procedimento metapoético, apresentado na primeira seção do livro, em que ele também é um poeta. Nesse sentido, toma-se esse conjunto de poemas como essência da coleção bacellariana, isto é, sua atitude de colecionador parte da coleção dos objetos. Verifica-se na segunda seção do livro, “10 sonetos de bolso”, a presença de dez pequenos utensílios que estão sob a posse do poeta: um lenço, um canivete, um relógio de bolso, um porta-níqueis, uma caixa de fósforos, um lápis, um cigarro, uma caneta-fonte, um chaveiro e um isqueiro, respectivamente, evidenciando a tendência da modernidade à miniaturização e individualização. Todos os objetos são pequenos, passíveis de serem carregados nos bolsos. Além disso, esses elementos banais desempenham papéis específicos previamente escolhidos, recebendo, dessa maneira, um título de “soneto” como forma lírica.

Bacellar abre a seção de poemas com uma dedicatória ao poeta português Sebastião da Gama, o qual escreve um poema chamado “Soneto do guarda-chuva”, em *Estevas* (1950). Leia-se o poema do escritor português:

² Rolnik (2011) comprehende uma diferença importante entre cartografia e mapa: enquanto a primeira analisa os movimentos do desejo, o qual engendra e destrói os mundos que constantemente são territorializados e desterritorializados, o segundo apresenta uma totalidade estática e completa. Nesse sentido, comprehende-se que o procedimento cartográfico se coaduna com os movimentos do eu lírico diante dos objetos que formam e igualmente têm seus significados (re)fundados na coleção.

Ó meu cogumelo preto
minha bengala vestida
minha espada sem bainha
com que aos moiros arremeto

chapéu-de-chuva, meu Anjo
que da chuva me defendes
meu aonde por as mãos
quando não sei onde pô-las

ó minha umbela – palavra
tão cheia de sugestões
tão musical tão aberta!

meu para-raios de Poetas
minha bandeira da Paz,
minha Musa de varetas! (GAMA, 2014).

Sobre esse poema, nota-se que Luiz Bacellar recolhe mais do que ritmo e métrica, mas a própria ideia sobre o trabalho com os objetos. O guarda-chuva é visto com admiração, sendo comparado a uma série de outros elementos, como se estivesse também sendo fisicamente esquadinhado. Na realidade, a minúcia qualificadora é a caracterização que desperta o objeto de sua função original, ultrapassando-a. Isso permite que ele seja também apoio físico e simbólico; instrumento bélico e proteção religiosa, etc. No plano rítmico, a composição do verso com assonâncias sugere o movimento circular visualizado no manuseio do guarda-chuva, alinhando som e imagem ao balanço do objeto nas mãos do eu lírico. Progressivamente, verifica-se que as associações vão se tornando mais abstratas, até que o objeto saia da terra, como um cogumelo, e seja transformado em mito de Musa inspiradora, ou seja, na fonte de seu trabalho poético.

Tendo em mente a contemporaneidade de Bacellar e Sebastião da Gama, comprehende-se esse soneto como base, ou mote, da atividade criadora³ do autor brasileiro, agora convertido para dentro de seu livro.

³ Em entrevista realizada em 31 de março de 2015, Astrid Cabral comenta o fato de Luiz Bacellar ter escrito a seção “10 sonetos de bolso” inspirada exatamente neste poema de Sebastião Gama. Por esse motivo, optou-se pela transposição dessa ideia para o corpo deste trabalho.

Esse procedimento de seleção demonstra que o ato de colecionar tem sua carga semântica ampliada. Assim como Luiz Bacellar faz ao transportar Fernando Pessoa, García Lorca, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira para os versos de *Frauta de barro*, agora o poeta volta-se para o trânsito de formas e temas de Sebastião da Gama, a utilizá-los na criação de seus poemas. A partir do exposto, observa-se intrinsecamente a obra e nota-se a valorização de outros objetos que são considerados importantes pelo poeta, tal como o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Também ocorre um redimensionamento no manuseio poético, a evidenciar a inversão de valores em que a significação é maximizada em detrimento da funcionalidade minimal dos objetos.

À luz desse procedimento, interessa uma advertência a respeito da funcionalidade do objeto na modernidade. Baudrillard, com base nos estudos de Marx, parte da pressuposição de que, embora os objetos sejam transformados em suas partes ou, ainda, tenham-nas escamoteadas, eles estão livres para executar sua função. Um exemplo disso é que, seja a mesa deslocada de lugar, seja acoplada a ela um pedaço de madeira que amplie seu tamanho, ela não perde a função de mesa. Por mais que ela seja incorporada à estrutura da parede de uma casa, no intuito de ocupar menos espaço, ainda exerce sua função de apoio. De forma expandida, isso liberta também algo no homem, fazendo-o “livre” enquanto usuário. Como essa relação subentende, ainda, o espaço em que estão inseridos o homem e o objeto, junto àquele evocam a subjetividade organizadora que define o sistema construído. Para Jean Baudrillard (2009, p. 24),

[...] antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstreure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos [...].

Dizendo de outro modo: a funcionalidade dos objetos está entrelaçada ao sistema não apenas em si, mas aos laços afetivos construídos por aquele que os manuseia. Esse sujeito, por sua vez, inserido no coletivo, tem sua cultura atualizada pela sistemática da própria cultura, no intervalo do interpessoal ao social, responsável por delinear, por exemplo, em escala doméstica, a função original que a cultura nele inscreveu.

Baudrillard continua desenvolvendo a homogeneidade da abstração no jogo funcional. Nesse jogo, como arranjo, é necessário também que o sujeito se afaste da relação que os objetos lançam sobre ele, com o objetivo de não se deixar reificar. Na realidade, ele estabelece uma comunicação entre si e os demais objetos, saindo da condição de usuário e de proprietário para a condição de informante da ambiência. Ele precisa dispor do espaço “[...] como de uma estrutura de repartição e através do controle deste espaço detém todas as possibilidades de relações recíprocas e portanto a totalidade dos papéis que os objetos podem assumir [...]” (BAUDRILLARD, 2009, p. 32). Numa atitude reflexiva, o homem precisa ser funcional, com o objetivo de que, a partir do arranjo por ele estipulado, lance mensagens que a ele devem retornar. Para Baudrillard, os objetos transparecem a *função primordial de vaso*, uma vez que recebem o que é impresso e que se tornam reflexo da perspectiva do homem, compondo, em fragmentos, o seu mundo. Essa relação concebe cada ser como “vaso de interioridade” dentro do sistema; numa extensão virtual, como órgãos do próprio corpo.

Pensar dessa maneira é circunscrever os objetos, e a ambiência criada com eles, dentro do espaço reduzido de sua funcionalidade. Entretanto, tal procedimento não acontece da mesma maneira em *Frauta de barro*. No livro, há um sistema não funcional, contradizendo a matemática da operacionalidade, a fim de chegar a uma ordem simbólica. Em sua atitude de excentricidade temporal e espacial, Bacellar escapa à força produtora da mecanização quando confere o estado poético às coisas, rompendo a linearidade de suas funções. No que diz respeito ao caráter espacial, a pressuposição de um espaço doméstico, em “10 sonetos de bolso”, seria a demonstração de um equívoco, pois o contrato representacional aceito em “Variações sobre um prólogo”, a primeira seção do livro, não apresenta a estrutura espacial chamada casa. Um olhar mais detalhista detecta que o caminho tecido por outros autores inicia antes mesmo da abertura dos poemas, com as epígrafes de Jonathan Swift, Dante Alighieri e Camões, e não termina quando as páginas do livro acabam. Em verdade, não se sabe ao certo quando começou, devido ao *mise en abyme* que o livro encerra,⁴ assim como não há precisão de seu término, pelo mesmo motivo. Logo, o primeiro ato excêntrico

⁴ Sobre a narrativa especular em *Frauta de barro* discutiu-se em outro espaço. Cf. MOURA, 2017.

marcado sobre os objetos é a ausência do espaço físico da casa. No aspecto temporal, por sua vez, é delineada uma elisão da especificidade do tempo. Muito embora possa ser percebida a diacronia e a sincronia nos passos dados pelas *máscaras de intensidade* (ROLNIK, 2011) da velhice e da infância⁵ no caminho traçado no decorrer do percurso de um poeta que viaja, não se consegue precisar o tempo, igualmente ao que acontece com o espaço (é impossível determinar, pelo jogo lúdico-poético, qual a data específica da Manaus que se apresenta no livro; de forma similar, seu espaço também se faz fugaz).

Um dado curioso é percebido no poema “Soneto do portaníqueis”, no qual se diz: “Por, em teus compartimentos, / guardar, dos imperiais / tempos (tais meus sentimentos) / cunhos que não correm mais,” (BACELLAR, 2011, p. 32). Esse redimensionamento do eixo temporal pelo laço afetivo obriga a um deslocamento também espacial que coloca o poeta num *entre-lugar*: “uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância. [...]” (HANCIAU, 2010, p. 129). Mobiliza-se, assim, o poeta em tempos plurais, por ele declarados com a expressão “imperiais tempos”, e, ainda, em contraste no eixo presente da enunciação, a transpassá-lo simultaneamente. A sensação aglutina as fronteiras tradicionais, unindo sentimentos heterodoxos, e o que se tem é uma experiência flutuante.

Dialogando com a ideia do objeto surrealista,⁶ recorda-se de que sua construção se dava pela apropriação de um objeto do cotidiano,

⁵ Os passos sincrônico e diacrônico estão associados às duas facetas que se manifestam no decorrer do livro. Ora quem se destaca é a máscara da velhice, ora é uma máscara infantil, em mobilizações temporais de idas e vindas. A marca da velhice demonstra um lastro temporal distante, que se projeta no agora pela força da memória, enquanto a infantil, no ato presente, dilata os eventos acolhidos pela percepção. O foco do atual trabalho incide principalmente sobre a máscara infantil.

⁶ Fiona Bradley (1999) destaca em seus estudos que a pintura de objetos é um caráter fundamental para Dalí e Magritte na criação da ilusão. Esta, por sua vez, é inerente à produção e ao efeito artístico que se deseja alcançar diante do objeto. A mutabilidade de estado ou de configuração dos objetos é um caráter fundamental para a relação expectador-obra, uma vez que, enquanto representação, quebra a expectativa do apreciador. Nesse sentido, o objeto surrealista é aquele que rompe a esfera do convencional, sendo motivo de criação pela sua característica de extração da normatividade que o engessaria.

conferindo a ele um valor estético e/ou tornando inútil algo que foi criado para ser útil. Essa arte objetivava atingir uma crítica à sociedade consumista e utilitária, a qual estava voltada para o tolhimento na função do objeto (e de si). Pela abertura à inutilidade, encontra-se pareamento possível entre o objeto surrealista e a ideia de *objeto antigo*, de Jean Baudrillard (2009, p. 88), em que,

[...] assim como a relíquia, da qual se seculariza a função, o objeto antigo reorganiza o mundo de um modo constelado, oposto à organização funcional em extensão, e visando preservá-lo desta irrealidade profunda, essencial sem dúvida, do foro íntimo. Simbólica do esquema de inscrição do valor num círculo fechado e num tempo perfeito, o objeto mitológico não é mais um discurso para os outros mas para si mesmo. Ilhas, e lendas, tais objetos devolvem, para aquém do tempo, o homem a sua infância, quando não a uma anterioridade mais profunda ainda, a de um pré-nascimento em que a subjetividade pura se metamorfoseia livremente na ambiência e em que esta ambiência é tão somente o discurso do ser para consigo mesmo.

Nesse sentido, o objeto antigo é destituído da funcionalidade quando é acrescido outro valor sobre a historicidade nele inscrita. A organização do mundo em nova constelação, ao contrário, demonstra a ligação dos pontos formadores desse mundo como uma criança a desenhar estrelas com os dedos no ar. Essa imagem evocada por Jean Baudrillard esclarece o ludismo do poeta em *Frauta de barro*, pois este último é construtor de uma subjetividade, com cuja metamorfose, estendida aos objetos, ergue o mundo. Bacellar tem o domínio das formas do mundo moderno para parodiá-lo, e a desestruturação lúdica das bases de sua significação permite a inventividade. A partir do momento da brincadeira, levanta-se a categoria da coleção na sua realidade mais íntima.

Por também ser uma extensão do poeta, o conjunto dos dez objetos forma um cenário, uma paisagem afetiva, em que o poeta vê a si mesmo. Na coleção, portanto, os objetos assumem um estatuto puramente subjetivo. A palavra *collectio*, *collectionis* – a saber: ação de juntar, reunir (SARAIVA, 1934) –, tem sua carga semântica apontada para duas noções conjugadas em português: selecionar e recolher. No âmbito da seleção, é imprescindível uma ordenação consciente dos elementos capturados, seguindo o critério a ser estipulado pelo sujeito que a engendra. Essa ordem, por sua vez, acaba por distanciar o objeto de sua função ou

destino inicial, para aproximá-lo de outro campo semântico, projetado pelo colecionador. Na esfera da segunda noção, evidencia-se a ideia de união sobre a seleção, fazendo com que haja consonância e harmonia entre as partes previamente escolhidas. Nesse sentido, a coleção pode ser entendida como a reunião de objetos de mesma natureza, que acaba por apreender desses objetos uma similitude (às vezes, pela diferença consoante) nem sempre aparente.

A primeira similitude construída por Bacellar é feita por um desenho imaginário. Trata-se de uma embarcação, visualizada pelo cruzamento de alguns versos ou estrofes de seus poemas. Em um inventário de seus textos, tem-se o seguinte caso: no “Soneto do lenço” são apresentados a verga, a escuna, o esquife e a vela em “retângulo de bruma” (BACELLAR, 2011, p. 29); no “Soneto do canivete”, a quilha; e, no “Soneto do lápis”, o mastro e velas (novamente). Os demais textos terão outra proposta: a do fazer poético. O “Soneto da caixa de fósforos” trará o *Fiat Lux* genésiaco como ato de criação do verso; o “Soneto do cigarro”, a fumaça que “concilia / os pensamentos de paz...” (BACELLAR, 2011, p. 35); o “Soneto da caneta-fonte”, os “versos singelos / –vozes do povo” (BACELLAR, 2011, p. 36), a registrar a memória da comunidade; o e “Soneto do porta-niqueis”, como último exemplo, carregará o traço histórico de antes de 1942, ano em que foi adotado o cruzeiro como moeda brasileira. A divisão em grupos, porém, não é obedecida rigorosamente no interior do conjunto. Na realidade, mesmo que o “Soneto do lápis” tenha sido aqui disposto no primeiro grupo, ele poderia versar no segundo, pois há claramente uma alusão ao rascunho no procedimento de escritura. Todavia, essa convivência de um poema em mais de um grupo é lida como fortalecimento do entrelaçamento temático. Por ele, o poeta aduz a tópica principal da coleção: a viagem poética, pelo símbolo do mar que ela enceta. Novamente, com as palavras de Baudrillard (2009, p. 95), constata-se que na coleção é que “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”. Dessa forma, a combinação dos termos denota a metalinguagem criada para expressar a própria poesia, no momento em que ela é manifestação volitiva do desejo.

A coleção é orientada pelo termo ausente, incansavelmente buscado pelo colecionador, pondo na ordem do dia a sua proposta da viagem, tornada sensível na visualização dos fragmentos da embarcação-imagem. Em uma associação entre memória literária e memória subjetiva impressa nos objetos, o conjunto obedece a *regra da ausência* (BAUDRILLARD,

2009) desde sua anotação, quando recobra o manuseio sobre o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Inseridos em uma série, os objetos passam a ser gerenciados enquanto termos – quase sintáticos – do discurso, pela organização do mesmo discurso que os abarca. A tradução, ou seja, a decodificação que a organização-código exige, transmite a mensagem poética em forma de linguagem verbal, o que se projeta em imagem, revelando o desejo do poeta: a contínua viagem.

Três paixões em marca d'água: barquinho, tempo e dança

Encaminha-se, assim, para o próximo passo a ser cartografado. O desejo de posse sobre o objeto denota a força da paixão que o colecionador tem em si. Considerando, pois, na construção do território de sua coleção, que “os afetos só ganham espessura de real quando se efetuam” (ROLNIK, 2011, p. 31), os agenciamentos dos movimentos do desejo compõem uma forma diante do observador, e o acompanhamento dessa construção permite a cartografia desse território inteligível, desenhado no espírito da obra. Para além da imagem da embarcação, outros desenhos podem ser encontrados como representações da viagem poética. Em uma operação de máscaras de intensidade, “o desejo [...] consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos” (ROLNIK, 2011, p. 38). Bacellar “encanta” os objetos com o som da frauta, como é visto no verso “minha ocarina de pano” (ROLNIK, 2011, p. 29), de “Soneto do lenço”, demonstrando a explosão do desejo: a vibração da subjetividade reverbera em forma sonora sobre o tecido do lenço, desenhando a projeção da vontade, a territorializar os pensamentos do eu lírico.

Outra categoria que constrói a coleção diz respeito à paixão do colecionador. Ela carrega a ideia desenvolvida por Walter Benjamin (2007) com a noção de *completude*, isto é, o desejo incessante de tornar a coleção completa, o qual arrasta o colecionador ao contínuo processo de busca de mais elementos. Em Bacellar, encontra-se esse sentimento de ser apaixonado pelos objetos na repetição contínua do pronome possessivo em primeira pessoa, seja no singular, seja no plural. Em ordem de projeção narcísica, o eu lírico diz a si mesmo reiteradamente no decorrer de seus poemas. A posse irá reger “Soneto do lenço” nas sete vezes em que o pronome possessivo é escrito, formando, dessa maneira, os traços das velas, a serem visualizadas pela imaginação do leitor. A escritura desse

fragmento compõe não só a imagem da embarcação, mas os primeiros passos da viagem pela água, símbolo do inconsciente a ser manifesto.

Com base nisso, serão analisadas algumas formas de desejo convertidas em imagens nos objetos do poeta, cada uma correspondendo a uma execução fantasiante da vontade. Não se quer estabelecer uma linha reta entre desejo e manifestação, mas perceber as ondulações engendradas pelo ludismo infantil.

No avançar pelo grupo de poemas navais, verifica-se o “Soneto do canivete”:

Do gume aceso se cumpre
o destino de ser-quilha
e o destino de ser peixe
no ímpeto da mola oculta;

do cabo córneo se cumpre
o destino de ser concha
bivalve guardando a folha:
molusco vidrado e alerta.

Cumpra-se o ávido destino
de esfoliar laranjas vivas
e fazer lascas de pinho

na timidez corrosiva
de dentro do punho incrustada
da lâmina envergonhada. (BACELLAR, 2011, p. 30).

O ludismo infantil encarna no poema pelo manuseio do objeto cortante, numa associação ao ato de masturbação, acoplado à brincadeira imagética do barco. Observa-se que, aos olhos de uma criança, a experiência da viagem e do gozo sexual são associadas, e o ritmo das ondas está a simular o ir e vir do movimento da masturbação. Para o pequeno viajante, o domínio do barco resultaria no cumprimento do destino, como se, ao alcançar o ápice do gozo, estivesse se transformando em um herói épico. A fecundidade exposta pelo símbolo da concha é buscada pelo eu lírico com intensidade e força, a julgar pela ideia do “cabo córneo”, como símbolo do falo. Assim, o que se almeja é o interior da concha, a pérola branca como sêmen no ponto alto do prazer. Expandem-se dois eventos semânticos que recaem um sobre o outro: a funcionalidade do objeto é destituída para que ele se torne símbolo sexual; em seguida,

o conhecimento da experiência sexual “na lâmina envergonhada” nada mais é do que a transferência dos sentimentos do menino para o objeto, fazendo-o, em hipálage, receptor da manifestação do desejo, uma vez que o sujeito não quer ser visto ao final do poema, isto é, após o gozo.

O próximo poema que irá compor a imagem náutica é “Soneto do lápis”:

Ó meu cilindro de pinho
pelo teu severo rastro,
eu te armei por negro mastro
das velas do meu carinho;

pelo teu riscar cruel,
meu âmago de grafite,
que a máquina multilite
reproduz sobre o papel,

multiplicando o teu mal
de reter no branco espaço
os breves sons que componho.

– Ó pistilo mineral,
que fossilizas num traço
as flores leves do sonho! (BACELLAR, 2011, p. 34).

O lápis, na composição escrita, permite ao poeta apagar o registro. Entretanto, essa função fora omitida. Assinala-se que o lápis foi responsável por fossilizar “num traço / as flores leves do sonho!”. Aquele que foi armado como “negro mastro / das velas”, denotando a verticalidade da sustentação de base do barco, agora aponta para a retenção sinestésica dos “breves sons” no espaço do papel. O “âmago de grafite” é friccionado sobre o papel, todavia, o que o leitor tem como sugestão não são letras; mas som. As consoantes fricativas repetem-se constantemente no decorrer do poema, permitindo que o leitor ouça, como sugestão, o rabiscar incessante nas folhas de papel. O poeta volta-se para o tempo em que anotava ideias, antes de serem convertidas em letras. A julgar pelo “pistilo”, como caderno de explicações manuscritas do professor para o uso do estudante, trata-se de capturar as imagens – possivelmente de outros autores – em apontamentos, a fim de que, mais tarde, tornem-se parte de poemas seus. Traduzindo a metalínguagem do ato de escrever que busca outros autores, em um retorno à imagem do

barco, a dupla atividade do lápis concentra no objeto a materialização do sonho em linguagem.

Do segundo grupo de poemas no interior da seção sobre os objetos, o “Soneto do relógio de bolso” talvez seja o que mais chama a atenção, posto que nele está contida a metalinguagem sobre a ideia de tempo que será desenvolvida nas demais partes do livro. O objeto da coleção tem sua função temporal extrapolada, ficando paradoxalmente consumido por aquilo que ele deveria ser responsável por contar: as horas. Em sua atividade, ele, agora, alimenta o eu lírico com o mel dos momentos experimentados com mais lentidão. Essa força retrógrada, que arrasta o eu lírico de forma sinestésica ao passo que converge tato e paladar, fica evidenciada quando o poeta diz:

Qual lagar fazendo vinho
do bago roxo das horas,
triturando qual moinho
o louro grão das auroras;

lemboram-me célebres vultos
teus ponteiros nessa dança:
Dom Quixote o dos minutos
e o das horas Sancho Pança.

Enquanto estás trabalhando,
(são abelhas fabricando
seus hexágonos de cera).

E és rosa do tempo quando
teu labor vai destilando
o mel da minha algibeira. (BACELLAR, 2011, p. 31)

Ocorre no poema a apropriação do tema do livro de Miguel de Cervantes, por meio da alusão ao moinho de vento, transferida para a ideia do amassar do vinho e das horas. A dança feita por Dom Quixote e Sancho Pança (sendo, o primeiro, veloz como os minutos; o segundo, dilatado, como as horas), estabelece-se enquanto jogo pela configuração física de seus corpos, relativizando tempo cronológico e mítico, a fim de que Bacellar não só traga o episódio quixotesco contra o gigante, como também alegorize, aos olhos de um eu lírico deslumbrado, a matéria de um tempo com uma ação primordial, isto é, o avançar peremptoriamente inelutável. Nota-se o verso ritmado, a marcar, predominantemente, a

terceira e a sétima sílabas poéticas nos quartetos; as quartas e as sétimas no primeiro terceto; enquanto o último traz o ritmo marcado numa oscilação entre segundas e terceiras sílabas, combinadas, como nas demais estrofes, com a sétima. Essa noção sonora pode ser lida como desdobramento do ritmo da dança das duas personagens cervantinas. O que se sente é que o verso assume o valor do ritmo do tempo em níveis diferentes. Além do peso das sílabas sobre o estrato sonoro, seu peso também recai sobre a ideia de trabalho encontrada nas estrofes ímpares, enquanto a dança e o mel são encontrados nas estrofes pares, respectivamente. Segundo Octavio Paz (1982, p. 68-69), “[...] sentimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. [...]” Isso quer dizer que o ritmo sempre desloca o eu lírico para frente, impulsionando seu ser. Como sentido a ser seguido, não permite o retorno imediato. Isso só será possível no recomeço da música que ele evoca. No poema, os intervalos entre trabalho e prazer denotam o ritmo da vida em um eterno porvir. Assinala-se, também, o triturar pela cadência dos /r/, somados às vogais altas e baixas em desequilíbrio na primeira estrofe, seguidas da aliteração em /s/, arrastada e martelada pelos /t/ da segunda. A “rosa do tempo” perpetra o deleite do sabor de forma sinestésica, arquitetando a beleza de um simulacro temporal entre a ilusão projetada pela memória infantil e a realidade mais uma vez iluminada. O relógio aponta para o avanço progressivo, enquanto a algibeira tenta dilatar o instante. Assim a fantasia extrapola as noções temporais, cristalizando e mitificado o tempo.

O poeta é lançado para o campo da fantasia, capacidade criativa por excelência. Numa atitude de *deformação* (FRIEDRICH, 1978), o poeta expõe ao leitor a fabricação do vinho, como um processo ambíguo: os frutos precisam ser esmagados para que, do atrito – como dor metafórica aplicado pelo tempo – possam ser processados e transformados em líquido inebriante. Dessa maneira, a *deformação* do mundo acontece momentaneamente na leitura desse poema, abrindo espaço para que surja a máscara da velhice, a tomar conta de um dos objetos no momento de atuação da face infantil. É o velho que experimenta o mel da algibeira, símbolo do Homem da Areia (que remete ao tempo e ao sonho). A criança recua para segundo plano, e o velho, enquanto força sensível do desejo, territorializa-se em uma zona de contato.

Hugo Friedrich (1978, p. 132), ao escrever sobre a poesia de Baudelaire, afirma que

na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais.

Dizendo de outro modo: a presença do velho desfaz o “encantamento” conferido pela criança aos objetos. Por esse motivo, é preciso outra ação, de outra ordem, para que o pequeno mundo compartilhado por ambos não desmorone. No caso proposto, verifica-se que a fantasia é forma com a qual o velho pode experimentar algo similar ao sonho infantil e, assim, (re)conhecer levemente a pureza do mundo.

O último desenho do desejo a ser acompanhado está em movimento. Trata-se da dança, a qual não foi colocada em nenhum dos grupos anteriores por se tratar de um produto da viagem poética. Adverte-se que o desenho da dança, como produto, é tão comum quanto os outros, a exemplo do moinho de Dom Quixote ou do céu e das chaves de Pedro. O que se propõe, agora, é um produto visualizado por proximidade de imagens a partir do fogo, uma vez que a atitude de escrita de Bacellar acaba por lembrar a postura lírica de Rainer Maria Rilke, o qual teve parte de sua produção poética voltada para animais e coisas. Maria Esther Maciel (2009, p. 97) aponta que “[...] em sua refração ao mundo dos objetos, deles procurou extraír, na maioria das vezes, aquele ‘algo’ inominado que a forma nem sempre revela [...]”. Pensando sobre as palavras da ensaísta, verifica-se que Rilke, em atitude refrativa, desvia a direção que os raios luminosos sofrem quando passam de um meio para outro, isto é, incide o olhar poético sobre as coisas e as transpassa, convertendo o que é banal em matéria de poesia. Assinala-se, nesse sentido, primeiramente o texto intitulado “Dançarina espanhola” nessa aproximação:

Tal como um fósforo na mão descansa
antes de bruscamente se arrebentar
na chama em redor mil línguas lança
– dentro do anel de olhos começa a dança
ardente, num crescendo circular.

E de repente tudo é apenas chama.

No olhar aceso ela o cabelo inflama,
e faz girar com arte a roupa inteira
ao calor dessa esplêndida fogueira
de onde seus braços, chocalhando anéis,
saltam nus como doidas cascavéis.

Quando escasseia o fogo em torno, então,
ela o agarra inteiro e o joga ao chão
num violento gesto de desdém,
e altiva o fita: furioso e sem
render-se embora, sempre flamejando.
E ela, com doce riso triunfal,
ergue a fronte num cumprimento: e é quando
o esmaga entre os pés ágeis, afinal. (RILKE, 2013, p. 41).

O poema parte de um fósforo, ou seja, de um objeto dado, e apropria-se de sua funcionalidade prática de queimar, iluminar, produzir uma pequena fonte de calor. O olhar subjetivo do poeta é lançado sobre a coisa e alcança o ato de riscar o fósforo liberto de sua função, relacionando seu movimento ao início da dança, o que configura o giro da bailarina como o próprio acender-se da matéria. No verso isolado, “E de repente tudo é apenas chama.”, está consolidada a imagem da mulher flamejante, e visualiza-se a representação do poder de sedução que a graça e a desenvoltura da bailarina têm sobre quem a assiste. Os cabelos são (con)fundidos com fogo e encarados como extensões de calor e luz; a “esplêndida fogueira” é o próprio corpo, agora em sistema ordenado em passos e ritmo, a acompanhar a ascensão e o arrefecimento de si enquanto chama viva. O “violento gesto de desdém” assinala seu domínio sobre a matéria, e esmagá-la “entre os pés ágeis” corrobora o desenlace de sua funcionalidade primeira, dando vazão à arte em cor luminosa. Ao fim, o poema captura o instantâneo e demonstra o seu valor poético através

da linguagem, revelando, em oferenda para o leitor, a beleza efêmera extirpada da matéria.

A poesia, como uma dança, para Seligmann-Silva (2002, p. 172)

[...] está para além do convencer referencial e só visa a um *convencimento estético*. Enquanto dança, ela é jogo entre *repetitio* e *variatio*. Repetição e variação de sons que constitui a sua estrutura sonora densa, mas também de ideias e, ainda, da literatura enquanto um enorme arquivo de textos, gestos, tropos e formas.

Nas intrincadas combinações de versos, ritmos e rimas, a poesia não apenas reverbera a voz da tradição em suas altas e baixas módulas, como também em imagens circundadas por certa aura que as consagram e canonizam. Em Bacellar, ter os objetos não é apenas uma forma de acesso ao que fora escrito por Rilke, mas também uma demonstração de seu arquivo de textos lidos – agora tornado gesto poético. Como segundo texto, é selecionado “Soneto da caixa de fósforos”, tendo em vista a inclusão de um substrato da poesia de Rilke, agora, em *Frauta de barro*:

Minha cápsula de incêndios,
meu cofre de labaredas!
Meu pelotão de alva farda
e altas barretinas pretas:

se só num níquel quem vende-os
lhes aquilata o valor,
teus granadeiros da guarda
não se inflamam de pudor!

Fiat Lux do meu verso,
símbolo vivo do amor:
qualquer fricção te incendeia,

te arranca estrelas de dor,
minha gaveta de chamas
com sementes de calor. (BACELLAR, 2011, p. 33).

Assim como “Dançarina espanhola”, o fósforo é convocado no texto de Bacellar pela sua função primeira. A caixa possui a mesma ideia encontrada em “Soneto de porta-níqueis” ou, ainda, em outro poema

com a mesma imagem luminosa, como é o caso de “Soneto do isqueiro”. Os três têm em comum a posse, a salvaguarda, da matéria contida no interior de seus objetos. O porta-níqueis é destinado a guardar moedas; o “cofre de labaredas”, os palitos de fósforos; enquanto o isqueiro possui o produto químico que, uma vez acionado pela força da fricção impressa no polegar, provoca uma pequena explosão em que “como um gnomo do ar / baila a pétala de lume / bem na ponta do pavio” (BACELLAR, 2011, p. 38). Com a terceira imagem tem-se o encontro com o poema rilkeano elucidado, pois o bailado da pequena chama lembra a dança da bailarina ao se desprender da matéria.

É necessário, ainda, compreender o fogo como elemento não apenas de destruição (demonstrado pela utilidade bélica na imagem militar referendada pelo texto), mas também de criação genesíaca: à esteira da linguagem demiúrgica do mito bíblico (*Fiat Lux*), o fogo surge como força propulsora do mundo poético, cuja expansão se dá na medida em que a emoção (“amor”), recrudesce (“incendeia”), segregando pela ordem discursiva os elementos da coleção. A “cápsula de incêndios” é o recipiente no qual se encerra a massa fulminante que é detonada em “sementes de calor”, isto é, em nascimentos, invenções, do poeta sobre a ordem interna de sua *poiésis*.

Como terceiro texto, é elencado o poema “Soneto do isqueiro”:

Se, na pedra, acordo estrelas
com um golpe do polegar,
a chama, só para vê-las,
já se levanta a bailar.

Tão indiferente à noite
bruma, chuva, escuridão
(ainda que o vento açoite
guardo-a na concha da mão).

E a cada vez que riscar,
pra que enxergue, ou pra que fume,
ou que me aqueça do frio,

como um gnomo do ar
baila a pétala de lume
bem na ponta do pavio. (BACELLAR, 2011, p. 38).

O poema inicia, no campo denotativo, com o atrito entre a mão do eu lírico e a pedra do isqueiro. Numa composição analógica, Bacellar eleva o objeto diante de si, quando o espírito do poeta toma conta dele. Para Alfredo Bosi (2000, p. 30), “analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado”. Tendo isso em mente, a transfiguração feita pela poesia transforma a ação comum em ato mágico que faz “acordar” as faíscas (agora “estrelas”) diante da escuridão em que se encontra o sujeito lírico. Como um bloco temático, a primeira estrofe levanta uma hipótese em sua estrutura sintática. O “Se” perfaz um jogo que vai do tato à visão, atravessando outros sentidos no decorrer do poema. Na segunda, a vida da chama que se levantou é indiferente à presença de outras figuras que pudesse apagá-la. Não importa a “noite”, a “bruma”, a “chuva” e a “escuridão”, se o poeta tem seus opositores: o dia, a nitidez, o fogo e a luz. Embora não estejam escritos no poema, pelos termos selecionados no texto, chega-se aos seus contrários, todos condensados no bailado da chama levantada, a hipnotizar o eu lírico, tal qual um menino a brincar com fogo.

É sabido que nem todos os termos trabalhados no interior de um texto encontram-se expressos na frase que compõe o verso. Algumas vezes, eles são sugeridos; quando não, erigidos no decorrer do texto. Considerando, pois, que as “as armas do discurso” trazem elementos opositores em um jogo de ausência e presença, os quais nem sempre estabelecem uma relação direta, mas por semelhança entre termos, encontra-se novamente a simbologia da concha, ligada à água, voltada, agora, para seu opositor aproximado: o isqueiro, representante do fogo. Numa relação antípoda, nota-se que o elemento aquático está a proteger o fogo (há uma mão em forma “de concha” a impedir que o calor seja dissipado). Essa visualização recupera seus significados simbólicos de feminino e de masculino, respectivamente, em uma alusão visual à prática do sexo (não realizado em “Soneto do lenço”, mas consumado em “Soneto do isqueiro”).

A dança na ponta do pavio remete o leitor à execução sucedânea dos temas tratados nesta seção: o desejo que move o barquinho tem seu valor transladado para a dança, envolvida no caráter do fogo acionado pelo atrito entre os corpos, a fim de que a imagem final traga a pétila

(da flor: outro símbolo do feminino que reforça a interpretação). Assim, pétala, lume e dança reúnem-se em brilho móvel, a mostrar, com o mesmo esplendor da bailarina de Rilke, o final da trajetória por entre os objetos da coleção bacellariana. Como afirma Walter Benjamin (2007, p. 239), o ato de “[...] colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’ [...]”. E, com essas aproximações, o poeta também enceta suas pequenas explosões líricas, manifestando traços de sua memória.

Ao fim do delineamento do desejo, metaforicamente aludido pelo subtítulo deste texto como *marca d'água*, aludem-se novamente às palavras de Walter Benjamin (1994, p. 238), para quem

[...] as crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam [...]. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos.

À luz das considerações de Walter Benjamin, encerra-se esta etapa cartográfica de máscara infantil de *Frauta de barro*. Em sua subjetividade, o ludismo criador do mundo poético foi compreendido como marca de sua realização maior a partir da “brincadeira” com os objetos. Colher as experiências com a inocência de uma criança permite ao poeta voltar-se ao banal e poder olhá-lo sem o peso do preconceito que tolhe o adulto, isto é, sem aquilo que apaga a felicidade do mundo.

Referências

- BACELLAR, L. *Frauta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADLEY, F. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAMA, S. Soneto do guarda-chuva. *Sebastião da Gama – Biblioteca Virtual*, [s. l.], 6 nov. 2014. Disponível em: <http://poemasgamacavirtual.blogspot.com.br/2014/11/soneto-do-guarda-chuva.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFJF; EdUFF, 2010. p. 125-141.

MACIEL, M. E. *As ironias da ordem: coleções, inventários e encyclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MOURA, F. A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em Frauta de barro, de Luiz Bacellar. In: MOURA, F; SERAFIM, Y; OLIVEIRA, R. B. de. (org.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RILKE, R. M. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. Tradução e prefácios de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Coleção Saraiva de Bolso).

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2011.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1934.

SELIGMANN-SILVA, M. Coisas e anjos de Rilke e o desafio da tradução. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 170-177, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35239/37960>. Acesso em: 20 jul. 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i54p170-177>.

Recebido em: 02 de maio de 2019.

Aprovado em: 24 de julho de 2019.



Entre cartas e cadernetas latino-americanas: contribuições para a reflexão sobre arquivos de escritores

Among Latin American Letters and Address Books: Contributions to Reflections on Writers' Archives

Marina Silva Ruivo

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Campus Rolim de Moura, Rolim de Moura,
Rondônia / Brasil

marinasilvaruivo@gmail.com

Joana de Fátima Rodrigues

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Campus Guarulhos, Guarulhos, São
Paulo / Brasil

joanarodrigues2@uol.com.br

Resumo: Objetivando formular reflexões sobre o trabalho com as escritas de si e os arquivos dos escritores, este artigo levanta, mais do que respostas, alguns questionamentos. A direção a ser tomada é dupla: de um lado, as correspondências de Gabriel García Márquez, especificamente as cartas trocadas por ele, entre 1961 e 1971, com o amigo Plínio Apuleyo Mendoza, também jornalista e escritor. Na outra direção, aborda-se um objeto extraliterário presente no arquivo de Carlos Heitor Cony, a caderneta de telefones que ele levou a Cuba em 1968, problematizando como analisar esse objeto e interrogando as possíveis contribuições de tal análise. Se a aproximação entre escritores tão diferentes pode soar estranha, ela partiu, no entanto, das semelhanças existentes entre as trajetórias de vida dos dois, que vivenciaram as agruras dos estados de exceção, dentro e fora de seus países, carregando a militância jornalística e literária ora para as páginas da imprensa, onde atuaram como cronistas, repórteres e colunistas, ora para as páginas dos romances. Além disso, partiu da busca de constituir fios de diálogos entre pesquisas que estão sendo feitas em simultâneo e que se voltam para os chamados gêneros íntimos, o que permitiu expandir a visão no sentido de acolher tais elementos – a caderneta e a correspondência –, visando a (re)discussão a seu respeito e pensando, inclusive, se tais peças poderiam vir a ser consideradas como literárias.

Palavras-chave: correspondências; arquivos de escritores; escritas de si; Gabriel García Márquez; Carlos Heitor Cony.

Abstract: As our aim is to formulate reflections on self-writing and the archives of the writers, our article does more than answering questions, it raises some of their own. Our task is two-pronged: on the one hand, we have the correspondence between Gabriel García Márquez and journalist and writer Plinio Apuleyo Mendoza, from 1961 to 1971. On the other, an extra-literary object found in Carlos Heitor Cony's archives: the address book which he took to Cuba in 1968. This presented us with a dilemma. How should such an object be analyzed and what contributions if any could it bring? The connection between such different writers may sound strange but what brought them together was the shared life experiences of exception, bitterly encountered at home and abroad, in their journalistic and literary militancy in newspapers, where they worked as chroniclers, reporters, and columnists and in their work as novelists. Moreover, there is the need to establish links between research that is being conducted simultaneously and that is part of a more intimate and private genre. This has enabled us to broaden our views and re-open a discussion: whether these objects – the address book and the correspondence – could be considered literary.

Keywords: correspondences; archive of writers; self-writing; Gabriel García Márquez; Carlos Heitor Cony.

1 O fascínio dos arquivos

Já não é novidade que a pesquisa junto aos arquivos e acervos de escritores vem atraindo cada vez mais os pesquisadores brasileiros e latino-americanos do campo dos estudos literários, seduzidos tanto pelo trabalho com a chamada crítica genética, que se debruça sobre os manuscritos e suas versões, quanto com a crítica que pode ser denominada, a partir das sugestões de Eneida Maria de Souza, de *biográfica*, a qual manifesta uma “natureza compósita” (SOUZA, 2002, p. 111), fundindo diferentes elementos e se propondo também a diferentes objetivos. A crítica biográfica não se configura como um retorno à crítica tradicional, com sua procura por explicar uma obra literária por meio da descrição da vida de seu autor. Muito ao contrário, trata-se de (re)compor fios diversos e múltiplos que entrelaçam vida e obra, por intermédio dos quais os próprios procedimentos críticos assumem-se como criativos, em movimentos que tornam “infinito o exercício ficcional do texto da literatura, graças à abertura de portas que o transcendem” (SOUZA, 2002,

p. 111). Eneida Souza, que é uma das fundadoras do Acervo de Escritores Mineiros, vinculado ao Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), reforçou em mais de uma ocasião essa diferença de procedimentos, como se pode ver pelo trecho a seguir:

[...] é necessário distinguir e condensar os polos da arte e da vida, através da utilização de um raciocínio substitutivo e metafórico, com vistas a não naturalizar e a reduzir os acontecimentos vivenciados pelo escritor. A preservação da liberdade poética da obra na reconstrução de perfis biográficos consiste no procedimento de mão dupla, ou seja, reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário. Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, é preciso distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. (SOUZA, 2009, p. 131).

A crítica genética e a crítica biográfica, assim, ao se voltarem para as várias fontes primárias que podem ser encontradas nos acervos dos escritores, não objetivam construir “um olhar conservador sobre a escrita literária”, mas procuram a “revitalização” desse olhar (SOUZA, 2009, p. 130). Nessa busca, são perseguidos os variados rastros da elaboração de cada obra, bem como, em grande medida, os diversos vestígios deixados pela passagem do escritor pelo mundo, na procura do maior número possível (e da maior variedade) de materiais que possam contribuir para a construção desses outros olhares sobre o escritor e sua criação.

A quantidade e a variedade de pesquisas nessa direção existentes atualmente, em seus vários níveis, chamam a atenção, evidenciando como a área se assenta mais e mais no país, diversificando-se em variados polos no território, dos quais podemos destacar, para mencionar apenas aqueles ligados mais diretamente a universidades, o já citado Acervo dos Escritores Mineiros; o Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo; o Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, projeto que sucedeu o Acervo de Escritores Sulinos, na mesma universidade; o Centro de Documentação Alexandre Eulálio, na Universidade Estadual de Campinas; e o Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Faculdade Ciências e Letras do *campus* de Assis da Universidade Estadual Paulista.

Na América Latina, igualmente, esse movimento de expansão, de acesso, de criação e de consulta a tais arquivos tem ganhado espaços públicos e privados. Cabe destacar uma das mais recentes realizações ligada ao universo literário, e que veio a se constituir em parte dos arquivos do Instituto Harry Ranson Center, localizado em Austin, nos Estados Unidos. A referência diz respeito a uma parte bastante expressiva do acervo do escritor Gabriel García Márquez que, ali acondicionado desde o ano de 2017, passou a integrar os arquivos dessa instituição privada, quando a família decidiu por comercializar cartas, bilhetes, fotografias, originais de romances e outros escritos, além de objetos pessoais, como máquinas de escrever (manual e elétrica), computadores, fitas cassete etc. ao instituto, o qual se encontra instalado nas dependências da Universidade do Texas. O volume do material recém-disponibilizado ao público, ora por consultas presenciais, ora por consultas virtuais – uma vez que o acervo foi totalmente digitalizado – segue sendo motivo de pesquisas e descobertas e, segundo dados que aparecem na página do instituto, chega aos 27 mil documentos, ocupando grande número de contêineres. Desse total, parte dos compartimentos está destinada à correspondência do escritor colombiano no período de 1961 a 2013, o que nos aponta mais de 650 remetentes, identificados e não identificados.¹

Ao falar das pesquisas em torno dos arquivos dos escritores, cabe ainda salientar, neste espaço introdutório, que ao usar tal nomenclatura acaba-se por adentrar no que vem sendo chamado de “escritas de si”, como especifica a historiadora Janete Leiko Tanno (2007, p. 101):

[...] sob a nomenclatura Arquivos Pessoais designamos as mais diversas formas de escrita de si e o acúmulo de inúmeros documentos e registros relativos à vida pessoal, profissional, cultural, política e pública de uma pessoa, seja ela uma figura conhecida ou ordinária.

No nosso caso, as figuras em torno da qual se acumularam os documentos e registros são dois escritores. Pisar no terreno dos arquivos exige, de forma inevitável, abrir-se para áreas que ultrapassam os caminhos mais comumente trilhados pela crítica literária, tendo em vista que somos praticamente lançados ao espaço do diálogo entre diversas

¹ O material que integra o acervo Coleção Gabriel García Márquez pode ser consultado, em parte, no seguinte endereço: <https://hrc.contentdm.oclc.org/>. Acesso em: 17 abr. 2019.

disciplinas e campos do conhecimento, como pontua o professor e pesquisador do Acervo dos Escritores Mineiros, Reinaldo Martiniano Marques (2003, p. 9):

Transdisciplinar tanto no sentido de demandar a confluência de disciplinas afins quanto de um diálogo interartístico. A coexistência, nos acervos literários, de fotos, pinturas e esculturas juntamente com textos verbais poéticos e ficcionais já aponta para um efetivo diálogo entre as artes. Compreender tal diálogo se torna mais fácil se adotamos uma atitude comparatista e transdisciplinar.

Mergulhar em um arquivo envolve, portanto, assumir os riscos da transdisciplinaridade e do trabalho com as várias formas que as escritas de si – ou gêneros íntimos – podem assumir, como é o caso das correspondências, que constituirão uma das vias de abordagem do presente artigo. Ao realizar tal mergulho, o pesquisador necessita ainda atentar para os diferentes graus de subjetividade presentes em um arquivo, que surgem tanto por parte de quem o inicia – geralmente o próprio escritor, mas também seus familiares ou amigos próximos –, como vão se multiplicando à medida que o arquivo passa por outras mãos, sendo atravessado por muitas interferências, tanto dos familiares que o assumem após o falecimento de seu titular, como da própria instituição que vai receber o material e abri-lo para consulta, como ressalta Heymann (1997). Em seu artigo “Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller”, Heymann, que por mais de trinta anos foi membro da equipe do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), salienta inclusive a existência do que chama de produção do “lixo histórico”, ou seja, aquele material que, por diversas razões, é considerado, em alguma dessas instâncias pelas quais passa o arquivo, como “sem interesse para a pesquisa histórica” (HEYMANN, 1997, p. 59), uma decisão que é, evidentemente, sempre de caráter subjetivo.

Um arquivo, assim, nunca é mera reunião ou simples agrupamento de documentos e objetos, e o texto clássico do historiador e atual diretor do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França (CNRS), Philippe Artières, nos mostra como a intencionalidade está presente desde o início da construção de um arquivo. Conforme Artières, mediante as várias práticas de *arquivamento de si* – e nelas ele inclui não só os arquivos propriamente, mas também a própria escrita de uma

autobiografia, “prática mais acabada desse arquivamento” –, constrói-se, fundamentalmente, “uma imagem [de si], para nós mesmos e às vezes para os outros” (ARTIÈRES, 1998, p. 10): “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11).

Mas, para além dos riscos, outro ingrediente parece ser inexorável nesse campo de pesquisas: as suas inevitáveis delícias, o prazer da descoberta do que nem mesmo se estava procurando. O pesquisador parece ser acometido, também ele, pela “compulsão arquivística” (MARQUES, 2003, p. 154), e se debruça muitas vezes obsessivamente sobre a fartura de material que encontra, seduzido por completo pelos “prazeres do arquivo” (MARQUES, 2003, p. 155).

Assumindo, assim, os riscos e encantamentos dessa vasta área de pesquisas, a proposta deste artigo, que parte de duas pesquisas de pós-doutoramento recentemente iniciadas,² é formular algumas reflexões sobre as descobertas que podem ser feitas nesse trabalho com as escritas de si e os arquivos dos escritores, levantando, mais do que respostas, questionamentos. A direção a ser tomada é dupla: de um lado, serão abordadas as cartas de um dos maiores escritores da América Latina, Gabriel García Márquez, tratando especificamente das suas correspondências que se caracterizam como um espaço para a discussão da própria criação literária, trocadas no período de 1961 a 1971 e tendo o amigo Plinio Apuleyo Mendonza, jornalista e escritor colombiano, como interlocutor.

Na outra direção, falaremos de um objeto extraliterário presente no arquivo de um escritor brasileiro que foi muito atuante na segunda metade do século XX, Carlos Heitor Cony, problematizando como encarar e analisar esse objeto e as possíveis contribuições dessa análise para a compreensão do lugar social ocupado por tal escritor na segunda metade dos anos 1960.

² As pesquisas foram iniciadas em março de 2019 por Joana de Fatima Rodrigues e Marina Silva Ruivo e envolvem, respectivamente, a correspondência de Gabriel García Márquez e a participação de Carlos Heitor Cony na vida literária brasileira das décadas de 1950 e 1960. A primeira está sendo desenvolvida junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e a segunda junto à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Ainda que a aproximação entre autores tão díspares possa parecer, à primeira vista, descabida, acredita-se que ela pode resultar em aspectos profícuos justamente naquilo que é o ponto central aqui: o trabalho com as escritas de si, com os gêneros íntimos, e com as várias práticas de arquivamento do escritor. Isso não faz, contudo, que se apaguem as muitas diferenças existentes entre um escritor e outro, muito menos que sejam atenuadas as diferenças no que diz respeito à qualidade literária da prosa de ambos. Ainda que se esteja tratando, num polo, de um autor que conquistou o Prêmio Nobel e afirmou-se como um dos maiores romancistas do século XX e um dos responsáveis pelo impulso do *boom* da literatura latino-americana no mundo, e, no outro polo, de um romancista que teve importância menor, e praticamente apenas em solo nacional, não deixa de ser significativo assinalar algumas semelhanças de trajetória entre eles. A principal delas é a da confluência entre literatura e jornalismo, práticas abraçadas praticamente durante toda a vida por García Márquez e por Cony. Cabe ainda mencionar que ambos os escritores são homens da segunda metade dos anos 1920 – Carlos Heitor Cony de 1926 e Gabriel García Márquez de 1927 (coincidentemente os dois nasceram no mês de março) – e que se iniciaram no jornalismo na mesma década de 1940, estreando na ficção na década seguinte.

Em suas trajetórias de vida, os dois escritores tiveram pontos convergentes no tocante às suas atuações no campo da política, tendo em vista que tanto García Márquez como Cony vivenciaram as agruras dos estados de exceção, dentro e fora de seus países de origem, carregando a militância jornalística e literária ora para as páginas da imprensa, onde atuaram como cronistas, repórteres e colunistas, ora para as páginas dos romances.

2 Uma caderneta para Havana

Como se apontou, o pesquisador de arquivos literários pode tomar em conta, para sua análise, não apenas os originais (manuscritos, datiloscritos ou mesmo digitais) e suas versões, mas também outros elementos pertencentes ao escritor, os quais compõem as várias marcas por ele deixadas e que, de uma forma ou de outra, foram mantidas em seu arquivo no decorrer dos anos e das várias arrumações pelas quais ele certamente passou. Dentre esses vários tipos de objetos encontram-se aqueles que são de natureza mais propriamente literária, como os

esboços, a marginália, as cartas, os diários, e também aqueles de natureza extraliterária, para tomar as sugestões da professora da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Maria Glória Bordini, em seu artigo “Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura”. Nele, a autora exemplifica, dentre o segundo tipo, os “objetos guardados pelo escritor, seus *souvenirs*, lembranças de viagens e de amigos ou de acontecimentos, nos prêmios e homenagens”, destacando que mesmo neles, objetos extraliterários e, muitas vezes, até mesmo extratextuais, “transparecem motivações, *topoi*, processos de recepção e de consagração ou canonização” (BORDINI, 2005, p. 20) que podem ser importantes para a compreensão da atuação de um escritor, de seu processo de escrita, de sua forma de lidar e pensar a própria prática literária, dentre muitas outras facetas.³

E é sobre esses elementos extraliterários que queremos refletir nesta parte do artigo, abordando especificamente o encontro com uma caderneta de telefones de um escritor e como tal encontro pode ou não se configurar como um elemento para as reflexões sobre a obra e a trajetória profissional de seu proprietário. O escritor, como já se sabe, é Carlos Heitor Cony, e a caderneta de telefones é a que foi levada por ele em sua viagem a Cuba, que durou quase um ano, no final dos anos 1960.

Tal caderneta foi encontrada em janeiro de 2015, numa primeira consulta a seu arquivo pessoal, localizado em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, tomei o primeiro contato efetivo com os materiais que constituem seu arquivo, relacionados às diversas épocas e atuações do jornalista e escritor, e que, em sua maioria, registram sua passagem pelos diversos veículos jornalísticos, além de trazerem a sua fortuna crítica ao longo dos muitos anos de atividade literária e na imprensa.

Olhar para essa caderneta e registrar imagens de suas páginas constituiu um dos momentos de maior emoção daqueles primeiros dias. Afinal, estava diante de uma caderneta de telefones de mais de quarenta

³ Cabe aqui uma rápida menção ao livro de contos recém-lançado, *O que resta das coisas* (Porto Alegre: Zouk, 2018). Nele, 28 escritores contemporâneos criaram suas histórias tendo como estímulo um dos objetos existentes no Acervo Caio Fernando Abreu, mantido pelo Delfos da PUC/RS. Objetos como a máquina de escrever do escritor, sua bandana, a estatueta do prêmio Jabuti que ele ganhou, seu notebook, dentre outros. A idealização da obra e sua organização foram do escritor e professor daquela instituição Ricardo Barberena.

anos e que continha a letra de Carlos Heitor Cony, o autor das obras analisadas no decorrer da pesquisa de doutorado e a figura sobre quem procurava os caminhos para iniciar uma pesquisa a respeito de sua trajetória intelectual e literária.

Para falar a respeito desse objeto, cabe observar primeiramente que uma caderneta de telefones já é, por si só, algo com o qual nós, agora habitantes do século XXI, praticamente não temos mais contato. Há até relativamente poucos anos, contudo, trocar a caderneta de telefones anualmente era uma prática bastante comum, assim como trocar de agenda. Passávamos a limpo todos os telefones ainda importantes, atualizávamos os números que haviam sido alterados, eliminávamos aqueles que não tinham mais relevância ou utilidade. Lembrando ainda que havia as cadernetas maiores, de mesa, e as de bolso, como é o caso da que foi encontrada no arquivo de Cony.

O fato de ser de bolso é elemento importante, porque era uma caderneta feita para ser transportada na viagem e estar sempre à mão, para o que fosse necessário. É ainda digno de nota, numa caderneta desse tipo, o dado de que ela é sempre manuscrita. É um registro pessoal e que, especificamente no caso das cadernetas de bolso, em geral não traz todos os contatos de uma pessoa, mas somente aqueles considerados como de estrita relevância. Feita para ser levada em uma viagem, a ideia é que ela traga os números que poderiam ou até precisariam ser acionados, inclusive em caso de emergência.

E por que pensamos e falamos em emergência se partimos apenas de uma caderneta de telefones? Porque ela foi preparada, muito provavelmente, no final de 1967 ou início de 1968, quando Carlos Heitor Cony organizava sua viagem a Cuba. Ou seja, já depois do golpe civil-militar que derrubara o governo legalmente eleito de João Goulart, e já depois das crônicas nas páginas do *Correio da Manhã* que lançaram Cony como um dos nomes mais significativos na resistência à ditadura que se instalava, e o fizeram inclusive ser processado diretamente pelo então ministro da Guerra, general Costa e Silva, bem como ser preso diversas vezes.

Cony mantinha, desde 1961 e naquele jornal, uma coluna intitulada “Da arte de falar mal”. Nessa coluna, era muito raro que abordasse as questões políticas daqueles anos tão conturbados para o cenário nacional – as reformas de base, o subdesenvolvimento etc. Mesmo quando resolia tratar delas, insistia em se definir como não sendo de esquerda nem de direita. Mas isso até o golpe, pois, já no dia 2 de abril, saía, nas páginas do

mesmo *Diário da Manhã* que havia clamado “Fora!” e “Basta” para João Goulart, uma crônica sua como “Da salvação da pátria”, que mostrava de modo bastante irônico o grupo militar que tomara o poder, e lançava um questionamento a respeito do que a nação tinha deixado acontecer. O gosto amargo da dúvida e da derrota se acentuaria conforme os dias se passavam, e o escritor abriu espaço em sua coluna, inclusive para a publicação de textos de outras pessoas, para que denunciassem as prisões e maus-tratos sofridos pelos opositores do novo regime.

Suas crônicas acabaram por arrebanhar leitores não só no Rio de Janeiro, e Cony, que era conhecido até então sobretudo como escritor – autor de vários romances de sucesso junto ao público e crítica –, passou a ser reconhecido como o corajoso cronista que falava o que muitos pensavam. Ainda no próprio ano de 1964, em junho, seus textos contra a “revolução dos caranguejos” foram reunidos e publicados na coletânea *O ato e o fato*, da mesma Civilização Brasileira de Énio Silveira que publicava todos os seus livros. O lançamento dessa obra reuniu um grande número de pessoas, numa espécie de primeira manifestação pública contra a ditadura recém-instituída. No ano seguinte, o jornalista, percebendo que não mais teria seu espaço de escrita garantido, acabaria por pedir demissão do jornal. Era, porém, uma figura bastante conhecida, e continuaria publicando seus romances (em 1964 saíra *Antes, o verão*; em 1965 saiu *Balé branco*; em 1967 saiu a primeira narrativa em que ele abordou a situação política contemporânea, *Pessach: a travessia*). Além disso, havia iniciado as colaborações para as Edições de Ouro, adaptando livros para o público infantojuvenil e também se iniciando na escrita de obras para esse público.

Em 1966 recebeu de Tancredo Neves o convite para se candidatar a deputado federal pelo MDB, o partido “de oposição” tolerado pela ditadura, mas recusou, pois não queria participar diretamente da política. E então, entre 1967 e 1968, foi convidado para ir a Cuba participar do júri do Prêmio Casa de las Américas. Quem o teria convidado? Ainda não pudemos saber, infelizmente. No entanto, acreditamos que tenha havido alguma intermediação da parte de um grande amigo seu, o poeta Thiago de Mello, que participou do júri de poesia daquele prêmio em 1967 – e que a ele voltaria em outras ocasiões, nas décadas de 1970 e 1980.⁴

⁴Outra possibilidade é que essa ida a Cuba tenha sido intermediada pelo próprio editor dos livros de Cony, Énio Silveira, que era também seu amigo pessoal. Énio chegou a ir a Cuba justamente “para fazer uma série de palestras pela Casa das Américas”

Sabemos, contudo, que a viagem de Cony foi planejada e seguiu o percurso tradicionalmente feito por quase todos que queriam chegar a Cuba naquela época: Paris/Praga/Moscou/Havana. O roteiro está, inclusive, anotado nas páginas finais da caderneta de telefones, logo depois dos nomes iniciados com a letra Z. Conforme o roteiro, no dia 10 de janeiro, o escritor saiu do Galeão com destino a Paris, onde chegou no dia seguinte. No dia 15 rumou para Praga, nela chegando no dia 16. No dia 18 saiu de Praga com destino a Moscou, partindo daí no dia 19 com destino a Havana. Ainda de acordo com as anotações na caderneta, Cony planejava voltar ao Brasil pouco depois, no mês de fevereiro. Sua estadia, porém, estendeu-se muito além do previsto, e ele regressou apenas no segundo semestre.⁵

A respeito dessa estadia, sabemos ainda muito pouco. Além de participar do júri do prêmio, Cony conviveu com escritores e figuras ligadas à cultura – as quais, naquela época, via de regra passavam por Cuba (e em especial pela Casa de las Américas). Pode-se encontrar, por exemplo, um relato de Cony sobre uma conversa que teve com o cineasta francês Jean-Luc Godard, à beira da piscina de um hotel em Havana, relato publicado em forma de crônica na revista *Manchete* de 14 de dezembro de 1968. A conversa com Godard foi iniciada pelo escritor espanhol Jorge Semprún, que também foi jurado do Prêmio Casa de las Américas

(FERREIRA, 2003, p. 134), como conta no depoimento que deu para o livro *Editando o editor*, organizado por Jerusa Pires Ferreira. É uma feliz coincidência para este artigo o fato de que o editor da Civilização Brasileira mencione sua série de palestras em Havana justamente quando narra um evento que o impressionou demais na capital cubana: “Em Cuba eu vi a maior manifestação de ímpeto popular em direção a uma figura, que não era jogador de futebol ou artista de rádio e televisão, era o escritor Gabriel García Márquez. Ele estava lançando, em edição cubana, um de seus livros. [...] Quando ele chegou, foi uma gritaria, ‘Gabo, Gabo’, como se fosse um artista famoso do cinema, e todo mundo com seu livrinho na mão. Isso é o sonho de todo editor e de todo autor. Daí começaram a empurrar, e os guardas queriam organizar a fila para o autógrafo, mas não dava, pois eram cem mil pessoas” (FERREIRA, 2003, p. 134-135).

⁵ Ainda não conseguimos as datas exatas de sua viagem. Tudo leva a crer que a ida foi mesmo em janeiro de 1968, mas é importante assinalar que em nenhum local da caderneta existe marcação de ano. As informações sobre a viagem foram retiradas de cronologias de sua vida, como a que está no site oficial do escritor (<http://www.carlosheitorcony.com.br/>) e também a que está na edição sobre Cony dos *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles* (2001).

daquele ano de 1968 e que se tornou bastante próximo de Cony em sua temporada cubana, como ele nos contou em conversa informal no ano de 2010. Sabemos também, por meio de fotografias localizadas em seu arquivo, que Cony viajou por algumas outras cidades cubanas, conhecendo as plantações e inclusive participando do trabalho na colheita de cana.

A Casa de las Américas, instituição criada por Haydée Santamaría ainda no ano da Revolução Cubana, àquela altura já funcionava há nove anos e era uma instituição de bastante relevância para a cultura latino-americana, cujo objetivo central era o de realizar atividades culturais que pudesse “desenvolver e ampliar as relações socioculturais com os povos da América Latina, do Caribe e do resto do mundo”,⁶ como se pode ler no site da instituição. Seu prêmio literário, que compreendia inicialmente as categorias de romance, poesia, ensaio e teatro, era o mais relevante da região, desempenhando papel importante no cenário internacional. Foi criado em 1960, como se pode verificar na publicação que traz a memória da Casa, por conta de seu cinquentenário:

O Prêmio – conhecido inicialmente como Concurso Literário Hispanoamericano, cujo nome passou a ser definitivo em 1965 – conseguiu convocar um júri excepcional e centenas de participantes, e se converteu de imediato no mais reconhecido do Continente, [consagrando-se como] ponto de encontro de intelectuais de todas as regiões e que a partir de então passaram a formar parte dele como jurados ou convidados.⁷ (CASA..., 2011, p. 25, tradução nossa).

Cony participou como jurado das obras inscritas na categoria romance (“novela”, no idioma do prêmio), ao lado do cubano Edmundo Desnoes, do espanhol Jorge Semprún, do mexicano José Revueltas e do

⁶“desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos de la América Latina, el Caribe y el resto del mundo”. Disponível em: www.casa.co.cu. Acesso em: 17 abr. 2019. Salientamos que, ao longo do artigo, todas as traduções do espanhol para o português foram feitas por Joana de Fatima Rodrigues.

⁷“El Premio – conocido en sus inicios como Concurso Literario Hispanoamericano, y cuyo nombre definitivo adquirió en 1965 – logró convocar a un jurado de excepción y a varios centenares de concursantes, y de inmediato se convirtió en el más reconocido de su tipo en el Continente, punto de encuentro de intelectuales de todas las latitudes que desde entonces forman parte de él como jurados o invitados.”

peruano José María Arguedas.⁸ A obra escolhida como vencedora foi *Los niños se despiden*, do escritor cubano Pablo Armando Fernández.

Mas, voltando à caderneta, cabe explicar como ela é, em sua forma física, material. Como caderneta de bolso, seu tamanho é pequeno (10 cm de altura por 7 cm de largura). Possui capa dura e lisa, na cor cinza, e tem as páginas, organizadas em ordem alfabética, em folhas de papel de espessura mais fina. Logo ao abri-la encontramos, no verso da capa, a anotação do nome do escritor e de seu endereço e telefone à época:

Carlos Heitor Cony
R. Anita Garibaldi, 6, ap. 902,
Tel. 575544
Copacabana – Rio
BRASIL.

A marcação identifica o proprietário da caderneta e é fundamental que ele tenha registrado endereço e telefone completos, tendo em vista que eram informações relevantes caso fosse preciso localizar parentes e amigos, na hipótese de algo vir a lhe acontecer.

Os nomes presentes nas páginas da caderneta envolvem poucos contatos em Paris e em Havana, para além das embaixadas brasileiras respectivas e também da embaixada em Praga. Por outro lado, muitos são os nomes de brasileiros que eram amigos do escritor e/ou que pertenciam, de uma forma ou de outra, a seu círculo de convivência, e aos quais Cony provavelmente acreditava poder recorrer se houvesse alguma necessidade, como, por exemplo, alguma dificuldade no complicado trajeto que era preciso percorrer para chegar a Cuba, ou mesmo no seu regresso ao Brasil, onde era figura *non grata* – pouco depois de voltar, aliás, foi mais uma vez preso, na noite do AI-5, 13 de dezembro de 1968, sendo libertado apenas em maio de 1969.

Dentre esses nomes, em geral com a identificação completa do endereço e do telefone, encontramos o do jornalista e crítico literário Álvaro Lins, com quem Cony havia trabalhado no *Correio da Manhã*; o do escritor e jornalista Antonio Callado, amigo de Cony e seu chefe direto no mesmo *Correio* (identificado na caderneta apenas por seu sobrenome);

⁸ Informações disponíveis na página específica do Prêmio Casa de las Américas: <http://www.casa.co.cu/premios/literario/busquedapremios.php?pagina=busquedapremios>. Acesso em: 17 abr. 2019.

o jornalista e crítico Otto Maria Carpeaux, também seu amigo e colega de *Correio da Manhã*; a editora que publicava seus livros, a Civilização Brasileira (grafada apenas como “Editora”); o advogado criminalista George Tavares, que defendera Cony no processo movido por Costa e Silva; o cineasta Glauber Rocha, que era seu amigo e com quem havia dividido uma cela por conta do episódio dos “Oito do Glória” (Callado, aliás, também participou do episódio e da prisão);⁹ o também advogado criminalista Heleno Fragoso; o jornalista Jânio de Freitas, seu amigo e também colega de *Correio da Manhã*; o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, outro participante do episódio dos “Oito do Glória”; o cartunista Jaguar; o jornalista Joel Silveira; o padre Eduardo Kuaik, que fora seminarista junto com Cony, no Seminário Arquidiocesano de São José, e era seu amigo; a redação da revista *Manchete*, para a qual Cony já então havia prestado alguns serviços, e onde viria a trabalhar justamente no seu regresso de Cuba, quando nenhuma redação queria contratá-lo; o crítico Mário da Silva Brito; o poeta e editor de coleções da Civilização Brasileira Moacyr Felix; o criminalista Nelson Hungria, que também defendeu Cony no processo que lhe moveu Costa e Silva; o jornalista Nelson Werneck

⁹ O episódio acabou por passar à história com esse nome pois, tendo sido organizado como um protesto que reuniria um grande número de pessoas contra a realização da II Conferência Extraordinária da Organização dos Estados Americanos (OEA), na porta do Hotel Glória, no Rio de Janeiro, nele compareceram apenas oito intelectuais, quase todos, propositalmente, vestidos de terno e gravata e carregando faixas e cartazes contrários à conferência. O mote do protesto era o fato de o regimento da OEA proibir reuniões da organização em países governados por regimes não democráticos. O governo Castello Branco havia se empenhado muito para provar que o Brasil vivia uma democracia. O objetivo da manifestação, ocorrida em 17 de novembro de 1965, era justamente desmontar a farsa, mostrando que o regime brasileiro não era democraticamente eleito, muito pelo contrário. Quando o carro que trazia Castello se aproximou da frente do hotel, os manifestantes, mesmo estando apenas em oito, abriram as faixas de protesto e quase imediatamente foram todos presos. Além de Cony, estavam lá Antonio Callado, o diretor de teatro Flávio Rangel, o jornalista Marcio Moreira Alves, os cineastas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, o fotógrafo Mário Carneiro e o embaixador Jaime Azevedo Rodrigues. O poeta Thiago de Mello também iria participar da manifestação, mas chegou um pouco atrasado ao local e acabou não sendo preso. Os oito foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional (LSN) e presos na sede da Polícia do Exército, na Barão de Mesquita, onde ficaram incomunicáveis por muitos dias, sem poder receber advogados ou familiares. Foram soltos apenas depois de 20 dias.

Sodré, que fazia parte do grupo reunido em torno da Editora e da *Revista Civilização Brasileira*; o pai do escritor, o jornalista Ernesto Cony Filho, marcado como “Papai”; o jornalista e amigo Paulo Francis, também pertencente ao grupo da Civilização e que também havia trabalhado no *Correio*; o criminalista Raul Lins e Silva; o cronista e escritor Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta); o jornalista Sérgio Augusto, colega de *Correio da Manhã*; a jornalista Tereza Cesário Alvim, com quem Cony trabalhou na redação do jornal-escola *O Sol*; o ex-deputado José Gomes Talarico (marcado como “Talarico José Gomes”), que era ligado a João Goulart e com ele mantinha contato, no exílio do presidente deposto no Uruguai; a socióloga, psicanalista e ativista Violeta Arraes, irmã do ex-governador Miguel Arraes, e que estava desde 1964 exilada em Paris; o editor José Zahar (anotado primeiramente por seu sobrenome); e o jornalista Zuenir Ventura, que também trabalhou no *Correio da Manhã*.

Como facilmente se pode ver, a grande maioria dos nomes era de pessoas que haviam participado da redação do *Correio da Manhã* com Cony e/ou com ele compartilhavam o fato de serem publicados pela Civilização Brasileira de Énio Silveira, participando do grupo que se reunia em torno da editora. Antonio Callado, por exemplo, era um dos que havia trabalhado no *Correio* e era editado pela Civilização. A esse respeito, cabem observações de Luiz Renato Vieira em seu estudo sobre essa editora tão importante no cenário nacional do final dos anos 1950 e ao longo da década de 1960:

[...] a partir das iniciativas de Énio Silveira a Editora Civilização Brasileira passou a exercer o papel de escola, no sentido de combinar as funções de instância consagradora com a característica de agrupar autores e agentes culturais portadores de disposições comuns sobre o fenômeno político ou que mais tarde seriam articulados pela posição política, conjunturalmente definida, de oposição à ditadura. O vínculo do intelectual com a editora, ou seja, a participação no grupo mais próximo de Énio Silveira, funcionava como elemento identificador, ou reforçador, de sua postura política: [...]. (VIEIRA, 1998, p. 167).

Como Vieira permite reconhecer, os intelectuais agrupados em torno da Civilização Brasileira configuravam-se como um grupo político-cultural de posições bastante definidas de oposição à ditadura militar, ainda que, entre si, divergissem, havendo aqueles mais diretamente

ligados ao Partido Comunista Brasileiro, caso do próprio Énio Silveira, e os que não possuíam nenhum vínculo com o PCB, como, aliás, era a situação de Cony. Diz Vieira:

A análise da trajetória desses intelectuais nos fez chegar a um quadro, em que pretendemos identificar, nas vinculações institucionais, os pontos em que as carreiras e os percursos de militância cultural e política se cruzam. Temos ali relacionados os integrantes de um grupo ampliado tendo por referência a editora, de onde sairá um núcleo efetivamente mais homogêneo, incluindo principalmente aqueles que participarão do Conselho de Redação da *Revista Civilização Brasileira*. Na verdade, pode-se falar em um núcleo composto por Moacyr Félix, Dias Gomes, Nélson Werneck Sodré (estes três, juntamente com Énio Silveira, serão os principais responsáveis pela Revista), e que também incluía Manoel Cavalcanti Proença (falecido em 1966), Carlos Heitor Cony, Osny Duarte Pereira, Alex Viany, Paulo Francis, Álvaro Vieira Pinto, Antônio Houaiss e Ferreira Gullar. (VIEIRA, 1998, p. 169).

Olhar para as páginas dessa caderneta, para a letra muitas vezes difícil de ser decifrada, como era a do autor, é muito mais do que verificar uma relação de nomes e reconhecer seus contatos ou amizades principais. É perceber com quem ele se alinhava e se reunia naquele momento dos primeiros anos do pós-golpe, quando o recrudescimento do regime ainda não havia acontecido e, com isso, ainda era possível organizar diversas atividades de resistência intelectual e cultural à ditadura. Assim, o *Correio da Manhã*, onde haviam trabalhado muitos desses contatos, caracterizava-se, depois do golpe, “como a alternativa que melhor se apresentava para os intelectuais cariocas empenhados em manifestar suas posições políticas de contestação ao regime” (VIEIRA, 1998, p. 170). E a Editora (e, nela, a *Revista Civilização Brasileira*) Civilização Brasileira havia se constituído como um espaço de aglutinação, debate intelectual e resistência.

Ao olhar detidamente para a caderneta de telefones, pode-se notar também como Cony era prudente o bastante a ponto de levar consigo os contatos de seus advogados, sabendo que poderia vir a precisar deles a qualquer momento de sua viagem a um país cujas ligações com o Brasil eram absolutamente cortadas pelo regime ditatorial.

Por outro lado, mirar com cuidado para essa caderneta é perceber ainda vestígios da subjetividade do escritor, como a relação de roupas a levar na mala e as anotações sobre os presentes que deveria trazer aos

familiares e aos amigos, listados na caderneta (como perfume para as filhas e para a esposa; uma eletrola para a filha mais velha; um óculos para a filha mais nova), além das anotações sobre os gastos que fazia. Essas anotações de gastos, aliás, podem ser encontradas em outros documentos pessoais do autor.

Parece-nos que, se a caderneta de telefones não traz nenhuma expressão de tipo literário, no sentido de que ela não foi usada como rascunho, como esboço para alguma cena ou roteiro de história, ela não deixa de ser um elemento que possibilita ao pesquisador travar um contato com quem era Cony àquela época, possibilitando-nos olhar um pouco do mundo com o empréstimo de seus olhos, um mundo que, de alguma forma, talvez trouxesse ainda alguma esperança de ser mudado, se pensarmos na esperança que Cuba então representava para os países do chamado Terceiro Mundo, e não só para eles. Uma esperança, acrescentemos, tão difícil de ser encontrada na obra romanescas de Cony, e que se faz presente apenas de modo bastante reduzido em algumas das crônicas de *O ato e o fato*.

Sua caderneta permite divisar o lugar que o escritor ocupava não só na cena literária nacional, mas também latino-americana, fazendo pensar na própria inserção social de Cony e no quanto, naqueles anos em especial, era difícil manter a postura “neutra” que ele tanto havia prezado em suas crônicas do início da década. O golpe de 1964 atravessou a vida da nação e a vida de cada um de seus habitantes, e a vida de Cony foi por ele marcada indelevelmente, *malgrè lui*, como podemos dizer, aproveitando um comentário de Ruy Castro (2001, p. 17) sobre o autor e sobre a trajetória de seu protagonista de *Pessach: a travessia*.¹⁰

Nesse sentido, uma aparentemente tão simples caderneta de telefones pode abrir portas para novas percepções, colaborando para o reconhecimento cada vez maior do caráter fecundo do trabalho com os arquivos de escritores e reforçando o traço significativo que cada objeto nele presente pode ter, como também pontua Maria Glória Bordini:

¹⁰ A respeito de Cony e de seu romance *Pessach*, consultar a tese defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 2012, por Marina Silva Ruivo, “Uma certa maneira de desejar a liberdade: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-1964”.

Todos esses vestígios materiais da atuação literária de uma subjetividade histórica formam um mosaico extremamente complexo, que não exclui os elementos mais simples, como um tíquete de metrô e um catálogo, que atestam uma ida do escritor ao Louvre, com as inferências possíveis dos objetos desse museu sobre as imagens construídas e/ou citadas em uma de suas obras, [...]. (BORDINI, 2005, p. 22).

Mas, ao trabalhar com um documento pessoal e privado, é fundamental manter os olhos e o espírito atentos, na busca de evitar ser tragado pelas armadilhas e seduções dos arquivos privados, como nos alerta a historiadora e cientista política Angela de Castro Gomes (1998). Assim, na busca de refletir sobre essa caderneta e sobre o que ela pode lançar de luz sobre a figura e a obra de Carlos Heitor Cony, cabe ter em mente a importância que ela desempenhou para ele, que *escolheu* guardá-la em seu arquivo, atribuindo-lhe um papel de relevo na imagem que desejava transmitir aos futuros leitores de seu arquivamento – fundamentalmente, a imagem de um escritor e intelectual ligado à resistência à ditadura.

Como também nos faz ver Artières (1998), as práticas de arquivamento de si não são neutras nem tampouco inocentes; ao contrário, elas sempre trazem embutida a projeção de um leitor e do modo como aquele que se arquiva quer ser visto por esse leitor. É essencial, assim, não embarcar no feitiço fortemente emanado dos documentos pessoais, um feitiço representado por suas aparentes ““espontaneidade””, ““autenticidade”” e ““verdade””, como acentua Angela Gomes (1998, p. 126). Como a autora nos fala, não se trata de desconsiderar o calor dos documentos pessoais, mas de problematizar a suposta *verdade* que eles trazem, associando-os “a outros tipos de documentação e sofrendo o crivo de um rigoroso tratamento teórico-metodológico” (GOMES, 1998, p. 126).

É importante registrar, portanto, esse cuidado necessário, que vem sendo tomado no decorrer da pesquisa em andamento. Como Gomes acrescenta, por fim, “[n]isso os documentos pessoais em nada diferem de todos os demais documentos históricos”: “Dito de outra forma, o feitiço pode estar em toda parte, havendo apenas alguns lugares mais perigosos que outros” (GOMES, 1998, p. 126). Uma caderneta de telefones é sem dúvida um desses lugares “mais perigosos” – e, evidentemente, não pode ser analisada de forma dissociada tanto dos demais documentos do arquivo do escritor, como, sobretudo, das obras historiográficas e críticas que permitem analisar esse momento do imediato pós-golpe no Brasil.

3 Em meio ao correio particular garciamarqueano

Sob o teor da complexidade, entremeando os campos da realidade e da ficção, ao nos aproximarmos da correspondência de García Márquez deparamos com a marca da hibridez e da rebeldia “a quaisquer identificações genéricas” que a carta mantém. Traços que se somam a outra função fundamental da carta, como aponta Brigitte Diaz:

Além de sua capacidade para inventar novos procedimentos de escrita de si, outras modalidades do discurso crítico e, simplesmente, novas sociabilidades, a carta, sempre de namoro com o espaço literário – contribui igualmente para repensar, ao longo de sua história, a própria noção de literatura. (DIAZ, 2016, p. 70).

E é justamente para esse lugar de questionamento que nos posicionamos ao retomar as leituras desse conjunto epistolar do escritor colombiano, propondo vislumbrar respostas para indagações contundentes que têm tomado os estudos críticos sobre os chamados gêneros íntimos, das quais se destaca a questão central que assim pode ser resumida: Afinal, tais missivas poderiam ser consideradas como peças literárias? Uma resposta positiva a tal pergunta poderia se justificar, ao menos em princípio, pelo aspecto de que nessas cartas de Gabo se encontram os traços de escritura do autor em face do exercício do escrever e reescrever sua obra, a partir de trocas de opiniões, de leituras críticas e de busca de informações com seus interlocutores. Mas ainda há um longo caminho a percorrer na direção de respostas aos muitos questionamentos que as cartas colocam para a crítica literária.

As onze cartas de autoria de Gabriel García Márquez endereçadas ao amigo e compadre Plinio Apuleyo Mendoza contam com temas variados que revelam muito da proximidade de ambos. Eles se conheceram no ano de 1948, quando Márquez era um estudante de Direito da principal universidade pública da capital colombiana e transitava de modo errante pelos cafés de Bogotá, sustentado apenas pela determinação obstinada de ser escritor. Dessa data até o acometimento da doença de Gabo, cerca de cinco anos antes de sua morte em 2014, os dois seguiram fiéis à amizade, porém já sem a intensidade das comunicações que esse conjunto epistolar nos aponta.

Seguindo o eixo temático das relações pessoais, encontramos, em uma breve carta datada de 27 de junho de 1966, constatações desse grau de intimidade, como se pode notar pelo fragmento a seguir:

Vivo de minhas reservas até terminar o romance, em duas semanas estará terminado o impressionante calhamaço de 800 páginas, e um mês depois as cópias irão para a Sudamericana e cinco países de outras línguas. Tem sido uma loucura. Escrevo desde as nove da manhã até às quatro da tarde; almoço, durmo uma hora, e corrojo os capítulos desde o início, às vezes até às duas ou três da madrugada. Nunca me senti tão bem: tudo me sai fluidamente. Assim, desde que voltei da Colômbia, não tenho ido a lugar nenhum. Mercedes aguenta firme como um homem, mas diz que se o romance não der certo me mandará à merda.

Nos amem muito, assim como nós amamos vocês, e recebam um forte abraço.

GABO¹¹

(MENDOZA, 2013, p. 174, tradução nossa).

Para contextualizar trechos como esse, Apuleyo – que não poderia ter escolhido melhor título para o livro que traz a público essas correspondências, *Gabo: cartas y recuerdos* – lança mão de sua capacidade de narrador, e traz para a leitura a cronologia dos fatos, os ambientes e suas impressões desse período em que eles conviveram como amigos íntimos e como colegas de trabalho. Apuleyo e García Márquez trabalharam juntos em periódicos colombianos e prosseguiram a parceria em Caracas, atuando na revista *Momento*, entre 1957 e 1960. Foi no ano seguinte à Revolução Cubana que, mais uma vez, Apuleyo dividiu tarefas com Gabo na agência de notícias cubana Prensa Latina, criada por Fidel Castro e que contava com uma equipe de jornalistas-escritores-colaboradores coordenada por Jorge Ricardo Masetti e que incluía Che Guevara e Rodolfo Walsh, entre outros. Vale registrar que nesse momento da vida de García Márquez – muito bem detalhado na obra biográfica

¹¹ “Vivo de mis reservas hasta terminar la novela, en dos semanas estará terminado el impresionante mamotreo de 800 páginas, y un mes después se van copias para Sudamericana y cinco países de otras lenguas. Ha sido una locura. Escribo desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde; almuerzo, duermo una hora, y corrojo los capítulos del principio, a veces hasta dos o tres de la madrugada. Nunca me he sentido mejor: todo me sale a torrentes. Así desde que regresé de Colombia. No he salido a ninguna parte. Mercedes aguanta como un hombre, pero dice que si luego la novela no funciona me manda a la mierda.

Quiérannos mucho, como nosotros a ustedes, y reciban un abrazote.

GABO”.

Una vida, de Gerald Martín – ele havia publicado o romance *O enterro do diabo*, e estava em fase de finalização de outros dois, *Ninguém escreve ao coronel*, publicado em 1961, e *Veneno da madrugada (La mala hora)*, que teve a publicação no ano de 1962.

Já havia seis anos que García Márquez vivia na capital mexicana, desde que deixara a agência noticiosa Prensa Latina, na cidade de Nova York, em razão de ameaças por parte dos americanos que colocaram em risco sua vida e de sua família. Sob a acolhida de amigos, em particular os escritores Carlos Fuentes e Álvaro Mutis, foi recebido no México, país que escolheu como estada definitiva até sua morte em 2014, desde que, nos anos 1980, novamente teve sua segurança ameaçada, motivada por questões políticas em seu país natal.

Saudoso e até um tanto quanto nostálgico, García Márquez decidira se dar umas férias na Colômbia, para reavivar seu jeito caribenho e costenho de ser. Seu principal objetivo, contudo, era dar um final à edição do romance com o qual ganharia o prêmio Nobel em 1982, e que há mais de 18 anos o acompanhava em avanços e retrocessos no tocante à construção de personagens e nas tramas da narrativa.

Nessa costura de fatos e lembranças, é importante pontuar que as cartas escolhidas para a publicação de *Gabo: cartas y recuerdos* tiveram o aval e consentimento do afilhado de Apuleyo, o filho mais velho de García Márquez, Rodrigo García Barcha, e revelam conversas afiadas sobre o fazer literário do escritor colombiano. É desse lugar de “confidente literário”, como se define Apuleyo, que ele passa a participar muito proximamente do processo de escritura, edição, tradução e circulação de quatro dos livros de García Márquez, *O enterro do diabo (La hojarasca)*, publicado em 1955, *Ninguém escreve ao coronel (El coronel no tiene quien le escriba)*, de 1961, *Cem anos de solidão (Cien años de soledad)*, lançado em 1967, e *O outono do patriarca (El otoño del patriarca)*, de 1975.

As confidências de Gabo para Apuleyo, todavia, não se limitam às questões literárias internas e externas às obras. O amigo, que foi uma espécie de mecenas durante a estada de Gabo na Europa entre os anos de 1950 e 1960, levando-o a conhecer os países da então chamada Cortina de Ferro e bancando suas despesas, como sua hospedagem num modesto hotel de Paris, recebeu também muitos desabafo e relatos de ordem pessoal, especialmente no tocante às dificuldades econômicas pelas quais passou García Márquez até o começo dos anos 1970.

Quando Gabo se encontrava imerso em questões voltadas para o lançamento de *Cem anos de solidão*, que seria publicado primeiramente pela editora argentina Sudamericana em 5 de maio de 1967, enviou, no dia 17 de março do mesmo ano, uma carta a Apuleyo, que naquele momento havia retornado para Barranquilla. Era a cidade colombiana em que os dois amigos tinham passado tempos memoráveis de amizade e de boemias, entre 1948 e 1954, em companhia dos amigos poetas piedracelistas (*Piedra y cielo*) e de Ramón Vinyes, o editor que ganhou personagem homônimo, “o sábio catalão” em *Cem anos de solidão*. Desde a Cidade do México, onde passou a viver a partir de 1961, Gabo conta detalhes daquela que seria uma das obras mais lidas no mundo, depois da Bíblia e de *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Vejamos um trecho dessa carta:

O livro sai em maio em espanhol. Em francês, já está com Les Éditions du Seuil, e nos Estados Unidos está acontecendo algo com o que não pude nem sequer sonhar durante meu tempo de fome parisiense. Harper & Row tem a opção, mas Coward McCann (a quem Vargas Llosa fez acreditar em uma carta, depois de ler meu livro, que era “o melhor que já se escreveu em muitos anos em língua castelhana”) está disposto a ficar com ele. Meu agente, que mora em Barcelona, marcou um encontro em Londres com os representantes das duas editoras, para ver quem dá mais. O preço que estão levando como proposta me parece arrepiante: 10.000 dólares, como adiantamento dos direitos. Abotoo as calças e trato de manter uma cara muito natural.

Muito bem comadre, o carvão acabou.

Um forte abraço,

GABO¹²

(MENDOZA, 2013, p. 183-184, tradução nossa).

¹² “El libro sale en mayo en español. En francés ya lo tomó Les Éditions du Seuil, y en los Estados Unidos está sucediendo algo con lo cual no pude ni siquiera soñar durante mis hambres parisinas: Harper & Row tiene la opción, pero Coward McCann (a quienes Vargas Llosa hizo creer en una carta, después de leer mi libro, que era “el mejor que se ha escrito en muchos años en lengua castellana”) está dispuesto a quedarse con él. Mi agente que vive en Barcelona, ha citado en Londres a los representantes de las dos editoriales, a ver quién da más. El precio que les lleva me parece escalofriante: 10.000 dólares, como anticipo de derechos. Yo me amarro los pantalones y trato de poner una cara muy natural.

No conjunto dessa correspondência, porém, é inegável que o centro das comunicações está ocupado pelo processo da escrita de dois de seus romances em particular: *Cem anos de solidão* e *O outono do patriarca*. Ficamos sabendo, assim, que, para o primeiro, García Márquez se impôs uma decisão definitiva, a do término da obra no prazo de 18 meses, justamente em um momento em que havia decidido deixar outras atividades – cinema e jornalismo – para dedicar-se tão somente à edição final do livro, como se pode conferir nos seguintes trechos da carta datada de 22 de julho de 1966:

Compadre:

[...] Já com esses indícios de que não andava enlouquecido, segui em frente. Já pus ponto final nos originais, mas tenho pela frente um mês de trabalho duro com a datilógrafa, que está perdida em um montão de notas, anexos no verso das laudas, e remendos com fita adesiva. Diálogos em esparadrapo, e avisos de atenção nas quatro heterogêneas gerações de Jose Arcadios e Aurelianos.

[...] Na realidade, *Cien años de soledad* foi o primeiro romance que tratei de escrever, aos 17 anos, e com o título de *La casa*, e que logo abandonei porque ficou muito grande. Desde então não deixei de pensar nele, de tratar de enxergá-lo mentalmente, de procurar a forma mais eficaz de contá-lo, e posso lhe dizer que o primeiro parágrafo não tem uma vírgula a mais nem uma vírgula a menos do que o primeiro parágrafo escrito há vinte anos. Tiro de tudo isso a conclusão de que, quando alguém tem um assunto na cabeça durante muito tempo, o dia que explode tem que sentar-se à máquina, ou se corre o risco de enforcar a esposa.¹³

(MENDOZA, 2013, p. 173-174, tradução nossa).

Muy bien compadre, se acabó el carbón.
Un abrazote,
GABO.”

¹³ “Compadre: [...] Ya con estos indicios de que no andaba descarrilado, seguí adelante. Ya le puse punto final a los originales, pero me queda por delante un mes de trabajo duro con la mecanógrafa, que está perdida en un farrago de notas marginales, anexos en el revés de la cuartilla, remiendos con cinta pegante. Diálogos en esparadrapo, y llamadas de atención en cuatro abigarradas generaciones de José Arcadio y Aurelianos. [...] En realidad, *Cien años de soledad* fue la primera novela que traté de escribir, a los 17 años, y con el título de *La casa*, y que abandoné al poco tiempo porque me quedaba demasiado grande. Desde entonces no dejé de pensar en ella, de tratar de verla

A cada nova investida leitora para esse conjunto de cartas, tão rico em detalhes, passamos a ter conhecimento e contato com os bastidores da escrita do autor, o que significa também passar a conhecer o contexto da obra. Nesse sentido, em se tratando do porte e da representatividade de um escritor como García Márquez, as missivas revelam teores de uma escritura para além do contato comunicacional que a carta também contempla. A carga literária dessas cartas se mostra com alto grau de relevância para os estudos voltados para os aspectos biográficos, históricos, socioculturais e geopolíticos, mas sobretudo como um elemento fundamental no processo de criação do autor. Portanto, neste caso, parece-nos ser possível reconhecer que, nesse conjunto epistolar, as missivas mantêm fluido o laboratório de escrita, retroalimentando-o e igualmente produzindo reflexões na escritura do autor.

Tal afirmação pode ser corroborada ao resgatarmos as afirmações de Bouvet:

Assim o epistolar pode ser concebido como o modelo primário de um laço destinado a usos múltiplos, reduzir a duas grandes esferas discursivas, social e literária, interrelacionadas: a carta como meio de comunicação social e a carta como um modo de criação literária. A produção epistolar de ambas as esferas de uso social e literário, apresenta entretanto um caráter multiforme, heterogêneo, em grande medida inclassificável, que a transforma em um modelo único.¹⁴ (BOUVET, 2006, p. 107, tradução nossa).

Dentro desse espectro que Diaz (2016, p. 107) nomeia de pensamento nômade, a carta se constitui em “um objeto que atravessa

mentalmente, de buscar la forma más eficaz de contarla, y puedo decirte que el primer párrafo no tiene una coma más ni una coma a menos que el primer párrafo escrito hace veinte años. Saco de todo esto la conclusión que cuando uno tiene un asunto en la cabeza durante mucho tiempo, y el día que revienta hay que sentarse a la máquina, o se corre el riesgo de ahorrar la esposa.”

¹⁴ “Así lo epistolar puede ser concebido como el modelo primario de un lazo destinado a usos múltiples, reducir a dos grandes esferas discursivas, social y literaria, interrelacionadas: la carta como medio de comunicación social y la carta como un modo de creación literaria. La producción epistolar de ambas las esferas de uso social y literario, presenta sin embargo un carácter multiforme, heterogéneo, en gran medida inclasificable, que la vuelve irreductible a un modelo único.”

o espaço literário sem jamais nele se fundir”, e que tem igualmente contribuído para que a noção de literatura seja repensada ou mesmo revisitada. Nesse sentido, a carta, como gênero epistolar, pode ser reconhecida como um “arquivo da criação”, espaço onde “se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração”, nas palavras do professor e pesquisador do IEB, Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 30). E justamente por transitar entre os discursos literário e epistolar, a carta consolida-se para além de um arquivo de criação, passando a ser compreendida como o próprio território da criação, segundo Moraes (2007).

4 Uma contribuição mais que necessária

O trabalho dedicado aos arquivos pessoais dos escritores, como vimos, tem se mostrado pulsante entre as pesquisas brasileiras na última década, acompanhando o já tradicional percurso que esses estudos vêm recebendo, em particular, em terras francesas. Por outro lado, nesse continente geopolítico e social constituído pela América Latina, os estudos acerca da epistolaridade não vêm seguindo o mesmo ritmo: “Entre nós, a epistolaridade não teve o mesmo interesse, salvo para Ana Maria Barrenechea [UBA] e sua equipe”,¹⁵ como observa Bouvet (2006, p. 19, tradução nossa) com relação à movimentação dos últimos 35 anos no sentido da reunião de estudos interdisciplinares e diversificados em torno da epistolografia, junto a historiadores, sociólogos, psicanalistas, críticos literários e filósofos.

Fica evidente, contudo, que o interesse pelo universo particular de cada escritor, reunido em espécies de baús imaginados ora por editores, ora pelo público-leitor, igualmente segue em crescente no espaço latino-americano. Saber mais sobre o processo de criação de cada escritor, ter acesso à sua caligrafia, enveredar por seus apontamentos, suas confissões, suas conversas e entender o escritor como um epistológrafo – tanto de caderneta como de cartas – e, em consequência, reconhecer nessas cartas também a disposição desses autores de “ultrapassarem seus limites e a inventarem para si na carta novas liberdades de pensar, a começar pela de

¹⁵ “Entre nosotros, la epistolaridad no ha tenido el mismo interés, salvo para Ana María Barrenechea [UBA] y su equipo”.

refletir sobre si mesmos”, como admite Diaz (2016, p. 47), são aspectos cada vez mais fecundos para os estudos literários e para a constituição da memória literária de cada país.

Agreguemos às cartas os objetos de notas, como cadernetas e diários, e essa visão em torno da criação literária ganha ainda mais expansão. Por isso, e diante do estágio em que as duas pesquisas de pós-doutoramento se encontram, é importante insistir na necessidade de cada vez mais trabalhos que contribuam com tais discussões. E, nessa direção, entendemos que os dois casos aqui abordados possibilitam essa expansão do olhar e também abrem o questionamento até mesmo sobre o próprio reconhecimento dos elementos extraliterários como componentes do processo de criação dos escritores.

Afinal, se os apontamentos de Carlos Heitor Cony permitem o entrecruzar de possibilidades dos bastidores da produção literária, proporcionando diversos caminhos a percorrer, inclusive a partir das indagações que a publicação desse objeto suscitaria, da mesma forma as cartas assinadas pelo ganhador do Prêmio Nobel de Literatura acarretam outras e múltiplas alternativas de imersão para as pesquisas de suas obras.

Por fim, as investigações em andamento fazem saltar à vista a importância do estudo e análise dos diversos materiais existentes nos arquivos dos escritores, incorporando muito mais do que os elementos especificamente literários, e tendo em vista que o objetivo – nunca é demais reforçar – não é encontrar elementos da vida do autor que expliquem sua obra. Afinal, como assinalou Bordini:

Mais importante que a introdução da realidade no processo de produção literária, pelas mediações da experiência existencial do autor, de sua memória, de seu desejo, que a psicanálise pode elucidar, o extratexto materializado na documentação não literária incluída nos acervos oferece o eixo temporal para situar os momentos e as características do processo criativo e da obra acabada e seu destino. Como o tempo não é homogêneo, a heterogeneidade de materiais se localiza em séries temporais que correm em vários sentidos (em paralelo, justaposição, imbricamento) e, dada sua materialidade, proporcionam pontos de tempo nos quais a criação pode ser considerada não só em sucessão, mas em projeções e retrovisões, o que elimina a categoria causa-efeito de sua consideração. (BORDINI, 2005, p. 22).

Referências

- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- BORDINI, M. da G. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 11, p. 15-23, 2005. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3174/3120. Acesso em: 25 abr. 2019.
- BOUVET, N. E. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- CASA de las Américas – Memória: 1959 a 1969. Havana: Casa de las Américas, 2011.
- CASTRO, Ruy. O piano e a orquestra. In: FRANCESCHI, A. F. de (org.). *Cadernos de literatura brasileira*: Carlos Heitor Cony. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. n. 12, p. 14-20.
- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- FERREIRA, J. P. (org.). *Editando o editor*: Énio Silveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2003.
- GOMES, A. de C. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-128, jul. 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2069/1208>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- HEYMANN, L. Q. Indivíduo, memória e résíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-60, jul. 1997. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2041>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- MARQUES, R. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 151-156.

MENDOZA, P. A. de. *Gabo: cartas y recuerdos*. Barcelona: Ediciones B., 2013.

MORAES, M. A. de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, mar. 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015. Acesso em: 25 abr. 2019.

SOUZA, E. M. de. Crítica genética e crítica biográfica. *Patrimônio & Memória*, Assis, v. 4, n. 2, p. 129-138, jun. 2009. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/129/768>. Acesso em: 25 abr. 2019.

SOUZA, E. M. de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, E. M. de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-121.

TANNO, J. L. Os acervos pessoais: memória e identidade na produção e guarda dos registros de si. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 3, n. 1, p. 101-11, 2007.

VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos*: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira. Brasília: Thesaurus, 1998.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 25 de outubro de 2019.



A vida íntima entre as paredes de vidro: uma análise dos diários de Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath

*Intimate Life Inside the Walls of Glass: An Analysis of Journals
by Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath*

Willian André

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campo Mourão, Paraná / Brasil
willianandreh@hotmail.com

Lara Luiza Oliveira Amaral

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil
laraluizaoliveira@gmail.com

Resumo: Partindo de algumas considerações de Leonor Arfuch, Philippe Lejeune e Michel Blanchot sobre a “escrita íntima” relacionada à produção de diários, este artigo tem por objetivo central tecer uma análise comparativa entre os diários de três escritoras: Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath. Colocando essas produções lado a lado, intencionamos mostrar algumas características comuns, tanto com relação à forma – como a recorrência à linguagem lírica –, quanto com relação aos conteúdos: relatos de angústias, tentativas de suicídio, experiências de internamento em hospitais psiquiátricos e o medo da loucura (tema que investigamos com o auxílio de Lisa Appignanesi). Esperamos, com essa proposta, não apenas contribuir para a sistematização dos estudos sobre diários de escritoras que se dedicaram ao ofício da literatura, mas, principalmente, considerando os casos específicos aqui em foco, apontar possíveis especificidades da escrita íntima que lida diretamente com experiências de tratamento psiquiátrico e suicídio.

Palavras-chave: diários; escrita íntima; loucura.

Abstract: Considering some reflections by Leonor Arfuch, Philippe Lejeune and Maurice Blanchot on the “intimate writing” related to the production of diaries, this article aims at building a comparative analysis between the journals by three writers: Maura Lopes Cançado, Alejandra Pizarnik and Sylvia Plath. By placing these productions side by side, we intend to show some common characteristics, related to form – as the recurring lyrical language – as well as to content: accounts of anguish, suicide attempts, hospitalization in psychiatric asylums and the fear of madness (subject we investigate with Lisa Appignanesi’s support). We hope to contribute to a systematization of studies about journals of writers who have dedicated themselves to literature, and, mainly, due to the specific cases we are focusing here, to point possible specificities of the intimate writing that deals directly with experiences of psychiatric treatment and suicide.

Keywords: journals; intimate writing; madness.

1 A primeira entrada

Três mulheres escrevem em seus diários. Estamos na metade do século XX. Elas são jovens, sonham em ser escritoras reconhecidas. Sua escrita é triste, sentem-se cada vez mais angustiadas, flertam com o suicídio. Há tentativas de cometê-lo. O internamento em hospitais psiquiátricos vem como consequência. Elas escrevem sobre médicos e medicamentos. Se ressentem da possibilidade de estarem ficando loucas, temem os diagnósticos. Seus diários são publicados. Estão incompletos. O último caderno não é contemplado no volume. Ele foi perdido, destruído, negado. O desfecho é uma incógnita.

Três mulheres escrevem em seus diários, entre os anos de 1950 e 1970. Uma brasileira, uma argentina e uma estadunidense. Maura Lopes Cançado, escritora brasileira de Minas Gerais, ficou conhecida pelo seu famoso *Diário I: O hospício é deus*, de 1965. No mesmo período, Alejandra Pizarnik, poeta argentina, preenchia folhas e folhas de cadernos íntimos, publicados apenas muito mais tarde, em 2013, sob o título *Diarios*. Distante dali, Sylvia Plath, poeta e romancista, descrevia suas angústias em cadernos que viriam a ser publicados como *Os Diários de Sylvia Plath 1950-1962*, em edição integral, apenas em 2000. Cançado se interna em um hospital psiquiátrico e concentra seu diário no relato

de suas experiências no hospício. Pizarnik transforma seus inúmeros cadernos em um interlocutor para suas dores e angústias. Plath relata sua relação sempre conturbada com a escrita em entradas sem datas.

Angustiadas, as três escrevem com frequência sobre a dor de viver e a solidão – seja pela relação conturbada com os pais, seja por relacionamentos pessoais ruins –, e flertam com a ideia da morte. O suicídio apresenta-se como “solução” possível, e todas o experimentam em algum nível.¹ Consequência das tentativas de suicídio, buscam auxílio médico. Maura Lopes Cançado vive como interna em hospitais psiquiátricos durante grande parte de sua vida. Alejandra Pizarnik se interna por poucos meses, mas mantém uma longa relação de dependência com seu analista. Sylvia Plath, durante a juventude, é internada pela mãe em uma clínica por um curto período, mas, assim como Pizarnik, não se distancia de psicólogos até o fim de sua vida.

Partindo da semelhança entre as três situações iniciais apresentadas, procuraremos, nas próximas páginas, propor alguns diálogos entre os diários das três escritoras, tentando identificar similaridades e distanciamentos da escrita íntima, seja pela forma, seja pelos temas que a percorrem nos volumes aqui estabelecidos como *corpus* de análise.

2 Querido diário

Em *Espaço autobiográfico*, de 2002, Leonor Arfuch apresenta reflexões sobre as origens do “eu” enquanto literatura biográfica: é no século XVIII, com a publicação das *Confissões* de Rousseau, que se iniciam as delimitações e especificidades dos gêneros literários autobiográficos, “na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social” (ARFUCH, 2010, p. 35-36). Desse modo, gêneros que tratavam mais particularmente do eu, tais como autobiografias, diários e correspondências, seriam responsáveis por traçar, “para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de

¹ Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik, de tanto buscar morrer pelas próprias mãos, acertam a dose: Plath asfixia-se com o gás da cozinha em 1963, Pizarnik aumenta o número de comprimidos para dormir e nunca mais acorda em 1972. Cançado, apesar de algumas tentativas, acaba sobrevivendo à morte voluntária.

autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente” (ARFUCH, 2010, p. 36).

O diário guarda uma vida recontada em palavras, seja de forma breve, seja em longos textos. Ainda que cada pessoa discorra sobre suas experiências mais particulares, o gênero apresenta características fundamentais como um todo. A escrita de diários é, em sua grande maioria, feita em solidão. O autor aguarda um momento, muitas vezes sempre um mesmo horário, para escrever suas memórias. A princípio, não há uma expectativa de leitor: os cadernos são escondidos, as folhas destruídas, o arquivo mantém-se secreto no computador. Chamamos de “escrita íntima” justamente por ser um meio de o autor revelar os seus segredos mais perturbadores, suas angústias e medos, para um interlocutor inexistente. A ideia de publicação pode ser uma opção, mas, ainda que alguns optem por ela, deve-se manter em mente que, na maioria dos casos, os diários são publicados postumamente. O presente da escrita é sempre em segredo, muitas vezes sendo o autor seu próprio e único leitor.

Em *O pacto autobiográfico*, de 1975, Philippe Lejeune define o diário como “uma série de vestígios” (LEJEUNE, 2014, p. 299). A ideia de “série” remete ao movimento repetitivo do gênero, sempre a contabilizar os dias e repetir as ações de um mesmo “personagem”. O “vestígio” é o responsável pela fixação do tempo em um momento-origem (cf. LEJEUNE, 2014, p. 301). Na escrita do diário, o tempo está para sempre preso no presente, o que leva Lejeune a elencar uma de suas características fundamentais: a data. Assim, complementa sua definição: “um diário é uma série de vestígios datados”:

A data é essencial. O vestígio é em geral escrito, mas pode ser imagem, objeto, relíquia... Um vestígio datado isolado é antes um memorial do que um diário: o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte. (LEJEUNE, 2014, p. 342).

O simples fato de se recontar uma memória não configura a composição de um diário, como afirma Lejeune. É necessário que os vestígios sigam em sequência, de forma repetitiva, a fim de que o tempo se torne um movimento, e não uma memória estanque de um passado distante. Cada nova data, um novo dia a ser escrito, é chamada de “entrada” ou “registro”: “Uma entrada de diário é o que foi escrito num

certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Em busca de apreender o tempo em movimento, conforme diz Lejeune, a escrita não pode ser alterada. É necessário que se capte o presente em sua mais completa instantaneidade: “Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento” (LEJEUNE, 2014, p. 300).²

A importância das datas para a escrita do diário é problematizada por Maura Lopes Cançado em uma entrada referida como “Domingo” em 1960:

(Um domingo qualquer – não sei a data, mas é domingo. Amanhã, se me lembrar, corrigirei todas as datas erradas do meu diário. Ou eliminarei todas as datas. Não tem importância: “Todos os cabelos são mais ou menos verdes, mais ou menos verdes”, segundo Saint-Beuve. Todas as datas são mais ou menos a mesma coisa. Pode ser até mesmo que estejam certas. Sempre que me lembro, pergunto a dr. A. ou a alguma guarda. É que não encontro a página do diário de ontem. Faça de conta que estou em 17-02-1981). (CANÇADO, 2015, p. 184).

Diferente dos diários de Sylvia Plath, que apenas iniciava longos textos com entradas aleatórias, muitas vezes misturando dias, Maura Lopes Cançado, a cada nova entrada, indica a data de forma numérica alinhada à direita da página. Alejandra Pizarnik, como Cançado, também mantém a datação a cada nova entrada, muitas vezes indicando o dia da semana.

Em *O livro por vir* (1959), Maurice Blanchot salienta que, apesar da liberdade da escrita em diários, “livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida”, este é submetido a uma cláusula “aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Antes de Lejeune, Blanchot já ressaltava a importância da datação de cada vestígio. Isso porque o gênero está relacionado ao cotidiano, é “colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Há um movimento circular e

² Retomaremos, mais adiante, o problema da edição/modificação que os diários podem sofrer em momentos posteriores à sua escrita.

obrigatório, é necessário marcar os dias, descrever os momentos, iniciar o ciclo novamente com os mesmos rituais. Aquilo que se escreve é livre, mas o “como escrever” deve observar as normas das entradas. Assim como uma carta, que se caracteriza pela estrutura costumeira de vocativo, texto e assinatura, os diários prezam pela data e sua relação com o tempo presente, pela escrita do cotidiano bem marcada em calendário.

A escrita livre é, contudo, fragmentada. O diário é formado por diversas entradas: “Essas unidades, separadas umas das outras, têm morfologia própria: cabeçalho, data, um começo, um fim, eventualmente com divisões internas – divisões temáticas, pois uma mesma entrada pode evocar assuntos diferentes, ou retóricas, pois pode ser dividida em parágrafos” (LEJEUNE, 2014, p. 341). Nesse sentido, “Cada entrada é, portanto, um micro-organismo que faz parte de um conjunto descontínuo: entre duas entradas, um espaço vazio” (LEJEUNE, 2014, p. 341). Ao leremos um diário, ficamos à mercê do que o autor deseja contar ou não. Há sempre um “não dito” entre uma entrada e outra. O que aconteceu entre os dias não escritos? O autor pode retomar ou não, nos dias seguintes, aquele período. Os “personagens” muitas vezes não são apresentados: Alejandra Pizarnik fala de seus amores apenas com suas iniciais e não sabemos recontar a história de cada um. Sylvia Plath não mantém diários no ano em que ficara internada no hospital psiquiátrico, remetendo ao período em curtas passagens nos anos seguintes. A liberdade da escrita facilita sua fragmentação, mantendo para o autor um conhecimento que leitor algum alcançará.

Essa mesma liberdade também permite que o autor simplesmente relate seus dias ou inicie longas digressões e “diálogos” sobre angústias ou pesares. Nos diários de Cançado, Plath e Pizarnik, a maior parte das entradas aparecem como “desabafos”, uma forma de expurgar o que lhes afligiu durante os dias – ou durante uma vida. De acordo com Arfuch, a liberdade da escrita do diário promete “maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros de linguagem e do colecionismo” (ARFUCH, 2010, p. 145). A autora continua:

O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada. Diferentemente de outras formas biográficas, escapa inclusive à comprovação empírica: pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à

invenção, fechar-se sobre si próprio ou prefigurar outros textos. Se se pensa a intimidade como subtração ao privado e ao público, o diário podia ser seu ceremonial, a cena reservada da confissão – tal como a fixara seu ancestral protestante (Pepys, Wesley, Swift, Boswell) –, o ritual do segredo zelosamente guardado – a gaveta escondida, a prateleira, a chave. (ARFUCH, 2010, p. 145).

Não há limites, tabus ou preconceitos a cercear a escrita íntima. Selecionamos aqui três diários, de três mulheres que escreveram sobre suas angústias, relatando relacionamentos conturbados com médicos e seus tratamentos, descrevendo seus anseios suicidas. Tais temas, tão particulares, talvez fossem lidos por um outro viés em outro gênero. Contudo, quando presentes em um diário, a leitura ganha novos contornos. Ainda que consistam em temas considerados “tabus” na sociedade atual, a ideia de confissão, algo tão íntimo daquele eu que escreveu aquelas palavras, eleva-os (ou deveria elevá-los, pelo menos) a um patamar para além do cabresto social.

As reflexões de Arfuch nos permitem novamente retomar Blanchot (2005, p. 275): “O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”. Sylvia Plath escreve em uma entrada: “É impossível ‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários” (PLATH, 2017, p. 316, grifos da autora). As três autoras de que tratamos aqui discutem essa eterna busca pelo autoconhecimento em seus diários. Conforme Arfuch, a autorreflexão é uma constante e gera longas entradas de textos, muitas vezes angustiados, sobre suas vidas, sobre quem são, e sobre qual “diagnóstico” seria o “mais adequado”:

Devo escrever sempre no princípio de cada página do meu diário que sou uma psicopata. Talvez essa afirmação venha despertar-me, mostrando a dura realidade que me parece tremular entre esta névoa longa e difícil que envolve meus dias, me obrigando a marchar, dura e sacudida – e sem recuos. (CANÇADO, 2015, p. 75).

Os diários são marcados pelo diagnóstico médico que influencia suas buscas existencialistas. Alejandra Pizarnik escreve: “Me pergunto para que escrevo estas páginas chorosas. Talvez, bem no fundo de mim mesma, eu esteja pensando em meu futuro ou futura psicanalista, e estas folhas sejam o obséquio-documento de mim que lhe preparam”

(PIZARNIK, 2017, p. 346, tradução nossa).³ Ao escrever que precisa repetir ser uma psicopata, Cançado reforça a ideia que lhe fora imposta pelos médicos durante seu período de internamento. Pizarnik questiona se a escrita dos diários não seria apenas mais uma forma de ser analisada por seu psicanalista. Sem entrar no mérito de discutir a validade e precisão dos diagnósticos médicos sobre a possível “doença” das autoras, importa para nós, enquanto estudiosos da linguagem, o modo como tais figuras influenciaram na escrita de seus diários.

Essa questão pode ser pensada com relação tanto ao conteúdo quanto à forma adotada para a escrita desses relatos íntimos. De acordo com Lejeune, ambos os aspectos variam conforme sua função: “todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível” (LEJEUNE, 2014, p. 301-302). Nos diários aqui analisados, é possível identificar o lirismo como marca comum. Quanto mais próximas de momentos de angústia, descrições muitas vezes longas, de memórias antigas ou momentos ruins, as autoras recorrem à linguagem lírica para descrever seus anseios. Além do lirismo, elas muitas vezes brincam com outros métodos de narrar seus dias. Cançado, por exemplo, propõe um jogo metalíngüístico na entrada do dia 4 de dezembro de 1959:

Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nesta cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido muitas vezes, mas sempre a vejo menina, e não sou mais uma menina (não?). (CANÇADO, 2015, p. 88).

Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath, poetas, inserem muitas vezes poemas que estão escrevendo entre determinadas entradas. No geral, os três diários apresentam trechos de poemas e contos, acompanhados, muitas vezes, de discussões sobre o processo de criação. O que se deve considerar é a liberdade da escrita do diário: apesar de as três autoras manterem uma escrita similar, não há regras ou delimitações específicas.

³“Me pregunto para qué escribo estas páginas llorosas. Tal vez, muy en el fondo de mí misma, esté pensando en mi futuro o futura psicoanalista y estas hojas sean el obsequio-documento de mí que le preparo”.

No entanto, ainda que a escrita seja livre, Philippe Lejeune ressalta que “as obsessões temáticas do diário são reforçadas pela regularidade das formas” (LEJEUNE, 2014, p. 343). Mais adiante, ressaltaremos temas que aparecem constantemente nos diários das autoras e como eles influenciam na forma como escrevem, já que “cada diarista se acomoda rapidamente dentro de algumas formas de linguagem que servem de ‘fôrmas’ para todas as entradas, e nunca mais as abandona” (LEJEUNE, 2014, p. 343). Seja incluindo poemas, trechos de textos, ou buscando no lirismo auxílio para sua angústia, as diaristas prendem-se a formas/fôrmas que melhor descrevam aquilo que sentem.

Todos os aspectos aqui relacionados nos levam a esbarrar, por fim, na questão que habita entre “narrativa íntima” e “realidade”. Qual é a realidade descrita dos diários? Para responder tal questionamento, Lejeune considera o diário um filtro: “Seu valor se deve justamente à seletividade e às descontinuidades. Das inúmeras facetas possíveis de um dia, ela só retém uma ou duas, correspondentes ao que é problemático” (LEJEUNE, 2014, p. 341-342). Uma obra de teor autobiográfico é, muitas vezes, analisada através de uma busca pelo “real”, pela “vida” do autor ali descrito. Contudo, sabemos que o que mais vale nesse tipo de narrativa é o modo como o autor transcreve experiências particulares em ficção. Nos diários, a análise não é diferente. A escrita íntima permite que o autor filtre e modele aquilo que deseja ser registrado. Os diários de Maura Lopes Cançado, por exemplo, podem ser usados como um depoimento histórico sobre como eram os tratamentos em hospitais psiquiátricos do período de 1950 no Brasil, mas deve-se ter cuidados e ressalvas, sob pena de se focar demais na questão da “prova da veracidade”. A “verdade” dos relatos é de menor importância aqui. Ainda que o diário dê forma à confissão, a literatura se encarrega de tingir de ficção cada novo texto escrito.

3 Tristes e loucas

A loucura, para além do substantivo declinado no feminino, adota a figura da mulher como sua representante. Desde os primórdios da medicina até os estudos mais atuais, a mulher é vista como mais propensa a tornar-se louca. Lisa Appignanesi, em *Tristes, loucas e más*, de 2007, discute casos de mulheres tidas como loucas, a evolução dos tratamentos e a condição dos sanatórios. A autora menciona o caso ocorrido em 1815, em Bedlam: “as duas personificações masculinas da loucura que ficavam em

frente a Bedlam, atormentadas, bestiais e acorrentadas, foram substituídas por imagens de mulher – uma ‘insanidade jovem, bonita e feminina’’’ (APPIGNANESI, 2011, p. 55). A representação da loucura transformava-se em uma imagem patética, domesticada e feminilizada. A partir de então, a medicina passa a enxergar na mulher loucuras particulares do gênero: diferente dos demais casos, a loucura feminina está, na maioria das vezes, vinculada ao seu corpo, especialmente ao seu sexo.

É da mulher, por exemplo, que nasce a histeria. Acreditava-se que “mulheres grávidas eram vítimas de caprichos selvagens e desejos depravados”, ou que “mulheres que acabaram de dar à luz, que estavam amamentando ou tinham sido abruptamente separadas de seus bebês” (APPIGNANESI, 2011, p. 88) eram mais suscetíveis à loucura, dando origem ao que ficou conhecido como “loucura puerperal”. O diagnóstico do século XIX ainda influencia os estudos atuais da psiquiatria, e mesmo da psicologia. Em *Sol negro: depressão e melancolia* (1987), por exemplo, Julia Kristeva dedica um capítulo para discutir a “depressão feminina”, analisando o caso de três mulheres depressivas. Tais fundamentos não se distanciam da figura da bruxa, tão difundida entre os séculos XIV, XV e XVI. A mulher, desde a figura mítica de Eva, é vista como aquela que carrega em seu corpo o pecado que atormenta os homens. A “louca”, ao invés de ser internada em sanatórios, era queimada viva em fogueiras. Com o advento da ciência positivista, passamos dos demônios aos diagnósticos médicos.

Nos três casos selecionados para este artigo, a loucura é um tópico frequente. Maura Lopes Cançado escreve de dentro das paredes de um hospício, Alejandra Pizarnik teme estar tornando-se esquizofrênica e se interna em um sanatório, mantendo durante toda a vida um vínculo com seu analista, e Sylvia Plath é internada e também recorre a psiquiatras e psicólogos até o momento de sua morte.

3.1 Mulheres “loucas”

Discutir a loucura em Maura Lopes Cançado não é novidade. Teses, dissertações e artigos recorrem ao tema para analisar sua obra. É fato que sua escrita caminha ao lado do medo da insanidade, do convívio com os “loucos”, de uma eterna dúvida entre o que é ser são e o que é não ser:

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade.
Ou: a eternidade é a loucura.
Ser louco para mim é chegar lá.
Onde? – pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato? (CANÇADO, 2015, p. 26).

A dificuldade em diagnosticar, identificar ou mesmo buscar um tratamento (ou cura) para a loucura é a mesma dificuldade que a autora tem em escrever sobre ela. A linguagem mostra-se insuficiente, e ela recorre ao lirismo em busca de uma palavra ou frase que alcance o “abstrato”. Andrew Solomon (2014, p. 16) observa que a depressão “só pode ser descrita com metáforas e alegorias”, e com a loucura não é diferente. A questão final ecoa: teria alguém tocado esse abstrato? Alcançado no lirismo o significado que ficou implícito?

A relação com a loucura inicia em Maura logo na infância. Nas primeiras páginas de seu diário, a autora escreve: “Não creio ter sido uma criança normal, embora não despertasse suspeitas. Encaravam-me como a uma menina caprichosa, mas a verdade é que já era uma candidata aos hospícios onde vim parar” (CANÇADO, 2015, p. 13). E, assim, começa a descrever suas manias e medos: medo de andar sozinha pela casa, de ser enterrada viva, de chuvas e trovões. Ao mesmo tempo, alimentava manias sem razão: medo de algumas pessoas, ou um grande nojo físico, como, por exemplo, uma aversão por narizes: “Costumava tomar minhas refeições no quarto, para não ver narizes – que me pareciam quase sempre repugnantes” (CANÇADO, 2015, p. 14). Tais fatos a levam a crer ser uma “candidata aos hospícios” desde criança.

A ideia de estar louca assombra também Alejandra Pizarnik, que escreve em 25 de julho de 1955: “Sinto-me esquizofrénica. É como se em mim estivesse o indicativo das anomalias psíquicas estudadas. Cada gesto me parece suspeito” (PIZARNIK, 2017, p. 96, tradução nossa).⁴ Ela própria se coloca em observação, criando diagnósticos possíveis para suas atitudes e sentimentos. Seu corpo torna-se um conjunto de anomalias psíquicas, cada ato é suspeito e o receio de estar esquizofrénica a atormenta. Tal atitude pode ser justificada pela presença constante de

⁴“Me siento esquizofrénica. Es como sí en mí estaría [sic] el índice de las anomalías psíquicas estudiadas. Cada gesto me resulta sospechoso”.

consultas psicanalíticas no decorrer de sua vida. A relação da autora com seu médico é sempre conturbada: ao mesmo tempo em que ela discorda de algumas de suas atitudes, sente uma necessidade urgente de sua presença.

Sylvia Plath não escreve diretamente sobre a loucura em seu diário, mas o tema lhe é também particular. Após ser internada em um hospício depois da tentativa de suicídio na juventude, sua vida ficará para sempre marcada pela experiência. O tema aparece em seus textos retomando o espaço dos sanatórios, os eletrochoques e os médicos. Em 1952, um ano antes do episódio que culminaria no internamento, a jovem escreve em seu diário: “serei capaz de afogar meus desejos & aspirações embarracosos, recusar a me encarar, acabarei louca ou neurótica?” (PLATH, 2017, p. 179). Em seus textos, é possível identificar um medo constante do futuro. As entradas de diário muitas vezes recorrem a essa dificuldade em escolher um caminho a seguir, uma profissão, um amante. A angústia diante da escolha a leva a considerar a hipótese de ser, no futuro, “louca ou neurótica”. Assim como Pizarnik, Plath busca autodiagnosticar-se. Com o passar dos anos, essa atitude se intensifica. Em 1958, já casada, a autora lê *Luto e melancolia* de Freud e se autoanalisa:

Li “Luto e Melancolia” de Freud esta manhã, depois que Ted foi para a biblioteca. Uma descrição quase exata de meus sentimentos e motivos para o suicídio: um impulso assassino transferido de minha mãe para mim mesma: a metáfora do “vampiro” usada por Freud, “sugando o ego”: é exatamente o que sinto que me bloqueia a escrita: o espectro de minha mãe. Mascaro minha autodegradação (a transferência do ódio por ela) e a misturo com minhas próprias frustrações reais comigo mesma, até que se torna difícil demais distinguir o que é realmente crítica falsa e um impedimento que possa ser mudado realmente. Como posso me livrar da depressão: recusando-me a crer que ela tem qualquer poder sobre mim, como as bruxas velhas para quem deixamos pratos de leite e mel. Isso não se consegue facilmente. Como fazer? Conversando, adquirindo consciência do que é e estudar o caso já ajuda bastante. (PLATH, 2017, p. 518-519).

A partir da leitura do célebre ensaio de Freud, Sylvia parece ter a certeza de seu diagnóstico: é depressiva, sua mãe é o motivo por trás de sua tentativa de suicídio, as autodegradações mesclam o ódio pela figura

materna e as próprias frustrações. Enquanto Pizarnik se vê como um conjunto de anomalias, Plath se encaixa na teoria psicanalítica freudiana a fim de encontrar uma resposta para suas angústias.

Nos três casos, parece evidente a necessidade demonstrada pelas autoras de definir, dar nome, diagnosticar aquilo que as aflige. Seja através da linguagem, seja pela medicina, seja pela leitura, elas buscam algo que acalente essa eterna dúvida: sou louca? Ao introduzir suas discussões sobre a loucura entre mulheres, Lisa Appignanesi menciona esse medo:

O medo de que nossa mente se tenha tornado estranha para nós, a vergonha de que nossos atos, palavras ou emoções possam escapar ao controle frequentemente se combinam com um desejo de disfarçar ambos os estados a todo custo, ou encontrar uma razão física em sua raiz. Em nossa sociedade terapêutica, podemos considerar igualmente que a visita a um clínico geral ou médico da mente poderá nos fornecer uma pílula que cure. (APPIGNANESI, 2011, p. 14).

A procura por diagnósticos é, na verdade, uma busca pela “pílula que cure”, pelo médico que auxilie, pelo tratamento milagroso, pela libertação da angústia do não saber. A partir do momento em que se discute sobre a possibilidade da loucura, também entra em questão a possibilidade de cura e seus tratamentos: internar-se em um hospício, tomar remédios, fazer terapia. Qual o método milagroso que apagará de uma vez esse medo diante de si próprio? Em todos os três casos aqui considerados, o hospício foi uma das alternativas escolhidas.

Por volta de 1870, iniciou-se um estudo sobre a “doença dos nervos”, gênese da histeria, que afetava em grande maioria mulheres. Conforme Appignanesi, Herbert Spencer, médico da época, estabeleceu que as mulheres que se desvirtuavam da vida doméstica se tornavam mais propensas à doença: “Desde o início dos tempos elas haviam aperfeiçoado a intuição, submissão e as habilidades do engano: daí seu lugar natural e apropriado ser o lar” (APPIGNANESI, 2011, p. 118). Havia uma advertência geral para que mulheres não se ateassem aspirações intelectuais, pois isso contribuiria para uma variedade de distúrbios nervosos: “Afastar-se desse direito de nascença inferior, permitir que as energias fossem drenadas pelo esforço intelectual ou da imaginação levaria ao colapso nervoso” (APPIGNANESI, 2011, p. 116). Conforme foram crescendo as exigências das mulheres (pelo voto, igualdade no

casamento, direito a educação e liberdade), mais forte se tornavam as advertências médicas contra tais atividades. Esse fato histórico culmina no grande número de mulheres internadas em sanatórios.

Appignanesi observa que os manicômios surgiram de um “arranjo informal de pagamento”: “Um médico local, um pastor ou uma viúva podiam hospedar um louco ou dois que não pudessem ficar na casa de parentes por causa do perigo, da vergonha, do transtorno ou medo da publicidade” (APPIGNANESI, 2011, p. 33). Imagina-se a condição desses lugares:

correntes de várias formas de confinamento, brutalidade, roubo por parte de atendentes desprezíveis eram demasiado comuns. Também eram condições sujas e apertadas e condições sanitárias piores, sem mencionar o estupro e os espancamentos pelos atendentes. (APPIGNANESI, 2011, p. 34).

Da imagem dos sanatórios em sua origem, no início do século XVII e XVIII, avançamos no tempo até alcançar o hospício do século XX retratado por Cançado, que, infelizmente, não destoa tanto quanto deveria.

A primeira internação de Maura ocorre aos 18 anos: “Ninguém entendeu o motivo desta internação, a não ser eu mesma: necessitava desesperadamente de amor e proteção. Estava magra, nervosa, não dormia. O sanatório me parecia romântico e belo” (CANÇADO, 2015, p. 67). A partir de então, Cançado passaria grande parte de sua vida internada em diversos hospitais psiquiátricos. A experiência relatada em *O hospício é deus* é do período em que ela ficou internada no Hospital Gustavo Riedel, no Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio de Janeiro, entre os anos de 1959 e 1960. Diferente da sua primeira experiência, em uma clínica particular, a autora relata a situação degradante da internação pública. Em 25 de outubro de 1959, ela escreve em seu diário:

Estou de novo aqui, e isto é — Por que não dizer? Dói. Será por isto que venho? — Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue — e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro — como o que não se pode ainda compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde — paradas bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus. (CANÇADO, 2015, p. 26).

O hospício se torna o abstrato da loucura, metáfora criada pela própria Cançado em trechos anteriores. Mais uma vez, a autora recorre ao lírico para descrever aquilo que não alcança com a linguagem do cotidiano. Hospício é deus porque deus também não se descreve, não se explica, “não se sabe o quê?”. “Estou no Hospício. O desconhecimento me cerca por todos os lados. Percebo uma barreira em minha frente que não me deixa ir além de mim mesma” (CANÇADO, 2015, p. 31). O espaço do sanatório se torna uma metáfora para todo o desconhecimento que a angustia: seja o desconhecer do próprio local, seja, principalmente, o desconhecer de si mesma.

A solidão que a fez procurar o internamento desde os dezoito anos também surge em Pizarnik, que, em um diálogo com seu analista, menciona a possibilidade:

“Lhe faria bem ir ao hospício para ver em que termina a homossexualidade...”

Fingi não entender. Tive muito medo. Assumi que havia se confundido.

Impossível. Logo lembrei de Djuna Burnes e Robin Vote.

“Ah, sim.”

“Quanto a você, não há hospício para você, nenhum hospício a aceitaria. Você está demasiado bem.” (PIZARNIK, 2017, p. 947, tradução nossa).⁵

Já no século XX, a ideia de homossexualidade ainda aparece como tabu, uma “doença” a ser “curada”. Pizarnik mantinha relações com homens e mulheres, na grande maioria mulheres, e isso a angustiava por não saber se era ou não homossexual – e, muitas vezes, por não querer ser chamada de gay. Apesar de o médico mencionar que ela estava muito bem para ser internada, Alejandra é internada em 1971: “Faz quatro meses que estou internada no Pirovano. Há quatro meses, tentei morrer ingerindo pílulas. Há um mês, quis me envenenar com gás” (PIZARNIK, 2017, p. 978, tradução nossa).⁶ Diferente de Cançado, Pizarnik não mantém

⁵ “Le vendría bien ir al hospicio para ver en qué termina la homosexualidad...” / Fingí no entender. Tuve mucho miedo. Traté de que se desdijera. / Imposible. De pronto recordé a Djuna Burnes, a Robin Vote. / “Oh, sí.” / “En cuanto a usted, no hay hospicio para usted, ningún hospicio la aceptaría. Está demasiado bien.”

⁶ “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mes, quise envenenarme con gas.”

o diário no seu período de internamento, nem mesmo menciona outras vezes sua experiência. Contudo, um fato particular é que, pouco tempo depois de ter saído da clínica, ela iria mais uma vez tentar se matar por ingestão de pílulas e, dessa vez, a tentativa não falharia. Como foi sua experiência no hospício? Por que não houve melhora do seu quadro? Permanecem as incógnitas.

Sylvia Plath, assim como Pizarnik, também não mantém diários enquanto está internada. Porém, a experiência de internamento é recorrente em seu diário e demais obras. Ela sente necessidade de escrever a respeito:

E agora estou aqui sentada, reservada e exausta em meu devaneio, algo enferma do coração. Quero escrever uma descrição detalhada do tratamento de choque, curta, densa, explosiva, sem um pingô de sentimentalismo pudico, e quando tiver escrito o bastante mandarei o texto para David Ross. Não haverá pressa, *pois estou desesperadamente vingativa*, por enquanto. Mas deixarei que o material se acumule. Pensei na descrição do tratamento de choque na noite passada: o sono mortífero de sua loucura, e o café da manhã que não veio, os pequenos detalhes, a volta ao tratamento de choque que deu errado: eletrocussão em cena, a inevitável descida ao salão subterrâneo, acordar num mundo novo, sem nome, renascer, mas não de mulher. (PLATH, 2017, p. 247, grifos nossos).

“Estou desesperadamente vingativa”, escreve Plath. No romance *The Bell Jar* (1963), a autora reconta a experiência do internamento em tons ácidos e irônicos, assim como ocorre em demais contos e poemas. Os tratamentos por eletrochoque figuram uma espécie de trauma na autora, sempre recorrendo ao tema de forma ruim, e não como, de fato, um “tratamento”. Ela busca na escrita uma forma de libertar-se desses traumas, de “vingar-se” dessas memórias. Cançado, assim como Plath, também buscava nas palavras refúgio e vingança:

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre estes hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar o sofrimento dos doentes. E eu digo: É MENTIRA. (CANÇADO, 2015, p. 49).

A relação conturbada com o internamento se intensifica quando analisamos a figura do médico. Veremos que, em todos os casos, o médico é, ao mesmo tempo, um grande amigo e também o pior dos inimigos. Em primeiro lugar, há a necessidade de ser ouvida: “Dr. A. deve estar muito prevenido contra mim. Fiz e sofri misérias, aqui dentro. Gostaria de sentir-me mais à vontade perto dele, expor-lhe claramente minhas necessidades. *Ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu*” (CANÇADO, 2015, p. 30, grifos nossos). A necessidade de “ter um amigo” faz Cançado aproximar-se cada vez mais do Dr. A., levando-a, posteriormente, a se apaixonar pelo médico. No “Perfil biográfico” ao final de *Hospício é deus*, escrito pelo jornalista Maurício Meireles, há uma menção a um outro possível caso amoroso com um médico. Na Casa de Saúde de Santa Maria, em Belo Horizonte, Maura teria tido “um caso com o médico dessa clínica. À Justiça, vai garantir que teve um filho dele e entregou a criança para ser criada por uma amiga em Belo Horizonte” (MEIRELES, 2015, p. 213). Tal fato vai para além das páginas do diário, porém é relevante para compreendermos como Cançado via o relacionamento com seus médicos.

A necessidade de uma companhia, um “amigo”, faz com que o relacionamento com os médicos vá para além de um mero tratamento. Alejandra Pizarnik, quando fica sabendo do afastamento de seu analista, fica muito preocupada e angustiada:

Atordoamento e dor intolerável por causa do abandono de Dr. P.R. Abstracción pura: não logro sequer culpá-lo, pois o imagino atordoadão e dolorido como eu. Nesses últimos meses, tive que aprender que P.R. não pode – nunca poderá – me curar. Em vez disso, é certo que contribui para me deprimir. Por outro lado, desde que me conheceu, se empenhou em me impedir de escrever. E conseguiu. Cheguei a um ponto em que escrever se mostra ingênuo, por quanto inútil. (PIZARNIK, 2017, p. 830).⁷

⁷“Anonadamiento y dolor intolerable por causa del abandono del Dr. P.R. Abstracción pura: no logro siquiera culparlo pues lo imagino anonadado y dolorido como yo. En estos últimos meses he tenido que aprender que P.R. no puede – nunca podrá – curarme y, en cambio, es cierto que contribuye a deprimirme. Por otro lado, desde que me conoció se aplicó a impedirme escribir. Y lo ha conseguido. He llegado a un punto en el que escribir resulta ingenuo por inútil.”

Ainda que o médico tenha mencionado sua homossexualidade com preconceito, ou ido contra sua escrita, Pizarnik sente-se mal ao pensar que não terá mais suas consultas. Isso porque o paciente cria uma relação de dependência com a figura do médico, já que o entende como um apaziguamento de suas angústias. Diferente das demais, que sofreram eletrochoques e internamentos difíceis, o tratamento de Pizarnik se baseará em diversos medicamentos e análises. Sempre que se sente angustiada, escreve em seu diário sobre voltar ou não para as análises e sobre os efeitos colaterais dos remédios em excesso.

Em 1956, três anos após sua tentativa de suicídio, Sylvia Plath ainda escreve sobre a relação com o psiquiatra:

Um medo mórbido: que reclame demais. Ao doutor. Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar. (PLATH, 2017, p. 232).

Essas palavras lembram o registro de Cançado: “ninguém no mundo necessita mais de um amigo do que eu”. Há também uma urgência em Plath de ter alguém com quem dividir sua carga, seja reflexo da figura paterna (que, no seu caso, é falecido), materna (com quem mantém uma relação conflituosa) ou um simples ombro amigo. Mais acima, vimos Plath descrever os tratamentos com um sentimento de vingança e, contraditoriamente, aqui ela anseia pela ajuda médica. Cançado quer expor todas as mentiras dos hospícios, mas também quer ser mais aberta com Dr. A. Pizarnik lida com falas preconceituosas de seu psiquiatra, mas sente-se desolada com seu afastamento.

Ainda que essas circunstâncias apontem para uma relação ambivalente, em certas passagens dos três diários é predominante a amargura para com o autoritarismo da figura médica, como neste registro feito por Cançado:

Entretanto, o médico, depois de rotular um indivíduo de irresponsável, inconsciente, exige deste mesmo indivíduo a responsabilidade de seus atos, ao mandar (ou permitir que se faça) castigá-lo. De que falta pode um louco ser acusado? De ser louco? É o que venho observando e sentindo na carne. Dr. A. afirma que as guardas são ignorantes, têm muitos problemas, são

também neuróticas ou loucas. Naturalmente os médicos também têm problemas, são neuróticos. E loucos. Mas não foram ainda isentos de responsabilidades perante a sociedade com a alegação de insanidade. Estes homens de aventais brancos, que decidem quanto à responsabilidade ou não de tantas pessoas, deviam ter o dever de se mostrar conscientes. Não poderiam jamais exigir de alguém aquilo que lhe negam. (CANÇADO, 2015, p. 84).

Os castigos aplicados aos “loucos” são ressaltados constantemente em *O hospício é deus*. Nem sempre os médicos são os responsáveis pelas agressões, mas consentem com tais atitudes dos guardas. A tensão entre sanidade e insanidade retoma a questão que Machado de Assis já discutia em *O Alienista* (1882): ou todos são loucos, ou todos são sãos. A linha que divide um do outro é borrada e até hoje a medicina tem dificuldades para estabelecer seus limites, o que leva Maura a questionar a sanidade dos próprios médicos:

POR QUE O MÉDICO VAI SE PREOCUPAR COM A SENSIBILIDADE DO DOENTE MENTAL? ELES GOZAM DE PERFEITA SAÚDE, PRINCIPALMENTE MENTAL. GOZAM REALMENTE OS MÉDICOS DE PERFEITA SAÚDE MENTAL? É a questão” (CANÇADO, 2015, p. 49, maiúsculas mantidas conforme o registro original).

O mesmo questionamento é retomado por Pizarnik ao escrever em seu diário sobre uma conversa que teve com Julio Cortázar, seu amigo: “Dr. P.R. me aseguró que no estoy loca. Por la noche Julio C. me dijo que el Dr. P.R. está loco. No lo creo, pero hay algo en él que se desmoronó y eso rima con mi desmoronamiento general. ¿Podrá ayudarme? No creo.”

⁸ “El Dr. P.R. me aseguró que no estoy loca. Por la noche Julio C. me dijo que el Dr. P.R. está loco. No lo creo, pero hay algo en él que se desmoronó y eso rima con mi desmoronamiento general. ¿Podrá ayudarme? No creo.”

possibilidade de buscar ajuda psiquiátrica: “Com quem posso conversar? Pedir conselhos? Ninguém. Um psiquiatra é o Deus da nossa era. Mas custa dinheiro. E não aceitarei conselhos, mesmo querendo. Vou me matar” (PLATH, 2017, p. 181). Mas, ao contrário do que escreve, pouco tempo depois iniciaria as consultas com um psiquiatra.

3.2 Mulheres angustiadas

Na falta de diagnósticos precisos, talvez o melhor que possamos fazer é considerar a angústia como um “sintoma” comum entre as três autoras aqui estudadas. Em Maura Lopes Cançado, o hospício é metáfora da angústia, um aprisionamento entre paredes frias, convivendo com “a-gente” que não vê a sua própria condição. Pizarnik reescreve a angústia em palavras, preenchendo folhas e folhas de diários, poemas e contos, em busca de algum termo que aniquele a dor. Também poeta, Sylvia Plath recorre à linguagem como abrigo para os seus anseios.

Assim como o ato de fechar-se nas páginas dos diários se torna paradoxalmente abrigo e prisão, outro movimento paradoxal o acompanha, permitindo-nos pensar a escrita como suicídio. Uma das epígrafes do prólogo de *O deus selvagem: um estudo do suicídio*, de A. Alvarez, consiste em palavras de Mikhail Bakunin (*apud* ALVAREZ, 1999, p. 17): “A paixão pela destruição também é uma paixão criativa”. Como sabemos, Alvarez dedica esse prólogo a um estudo da obra e da vida de Plath, sua amiga, e uma de suas percepções é que Sylvia encontrava-se, em seus meses finais, cada vez mais arrebatada por um processo de escrita que, representando sua fase intensamente mais criativa, ao mesmo tempo a mergulhava em angústia e a fazia aproximar-se da autodestruição:

para o próprio artista a arte não é necessariamente terapêutica; ele não se livra automaticamente de suas fantasias ao expressá-las. Ao contrário, por uma espécie de lógica perversa da criação, o ato da expressão formal pode simplesmente tornar o material trazido à tona mais prontamente disponível para o artista. O ato de lidar com essas fantasias em seu trabalho pode muito bem fazer com que ele de repente se perceba vivendo-as. Para o artista, em suma, a natureza muitas vezes imita a arte. (ALVAREZ, 1999, p. 50).

Percepção semelhante preside a teoria desenvolvida por Ana Cecília Carvalho em *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Conforme a

pesquisadora, “A poesia de Sylvia Plath, porém, mostra-nos que o fascínio pela morte ocupa o eu e instala-se no próprio centro da fonte da criação literária” (CARVALHO, 2003, p. 231). Portanto, a compreensão da escrita como suicídio envolve o choque entre essas forças centrífuga e centrípeta, e, ainda que os estudos de Alvarez e Carvalho sejam direcionados mais especificamente a Sylvia Plath e sua obra poética, julgamos acertado estender a mesma interpretação aos escritos diarísticos de Cançado e Pizarnik, além da própria Plath. Os três diários expressam que é preciso escrever para sanar a ferida, mas a escrita deixa sempre uma nova cicatriz.

É a condição solitária que envolve a produção do diário que enseja, como ressaltam Lejeune e Blanchot, seu caráter paradoxal de prisão e refúgio, uma tentativa de encontrar-se com o próprio eu, dar voz às angústias. Maura Lopes Cançado, ainda que cercada por pessoas nos hospitais, sente-se sempre muito sozinha. Pizarnik passa a maior parte dos dias fechada em seu quarto, escrevendo e fumando muito. Sylvia Plath, ainda que com uma vida social relativamente agitada,⁹ sente a solidão diante da multidão. No dia 10 de fevereiro de 1960, Cançado escreve em seu diário:

Estou perdida no meu mundo de depois. Estou só, como o prenúncio do que virá tarde demais. Sinto na carne meu desconhecimento da dor. Ele enlaça-me, fere-me, busca matar-me. E se ainda não morri é porque não encontrou em mim o humano. Avanço, cega e desnecessária – não é este o meu tempo. Fora da vida, do mundo, da existência – apesar de enclausurada. Que sou eu? Não importa. Quem poderia julgar-me? – Neste mundo vazio encontro-me tranquila – angustiada. Obrigada a marchar como os outros, aparentando ser o que não sou, ou perturbo a ordem. (CANÇADO, 2015, p. 171).

O sentimento de não-pertencimento a distancia das pessoas. Sente-se sempre “perdida”, “só”, “fora da vida e do mundo”. Apesar de seus internamentos terem sido voluntários, a cada novo período nos hospitais psiquiátricos, mais sozinha Maura se sentia. Ao dizer “obrigada a marchar como os outros”, podemos inferir que ela está falando tanto

⁹ Sylvia Plath frequentemente menciona em seu diário seus encontros ou o período da faculdade e o estágio com outras meninas. Diferente de Pizarnik, que optava pela solidão em seu quarto, Plath sentia necessidade de ter uma vida social agitada, sempre com novos encontros. Tal fato não anula o sentimento de vazio que a assolava frequentemente.

das demais hospiciadas quanto da vida fora do hospital. Em qualquer um dos lugares em que esteja, ela deve “ser o que não é”, pois seu comportamento perturba a ordem. No mundo fora dos hospitais ela não se encaixa, não encontra refúgio na família ou em amigos, e dentro dos hospitais não há cura. Esse isolamento só faz aumentar a necessidade de “ser amada”: “Sinto tamanha necessidade de alguém que me ouça. Como gostaria de ser amada” (CANÇADO, 2015, p. 63) – o que a leva a se apaixonar pelo médico, o único que a ouve e a aconselha.

Alejandra Pizarnik, ainda que tenha vivido com seus pais grande parte de sua vida, isola-se em seu quarto por dias. A solidão é um tema recorrente em suas entradas de diário: “Agora sei, agora conheço a solidão de minha infância. Como se tivesse nascido do ar, como se tivesse me tornado órfã no dia de meu nascimento. Por isso meus pais me são estranhos. E, todavia, exigem de mim. Eles, que nunca foram nada para mim” (PIZARNIK, 2017, p. 199, tradução nossa).¹⁰ Assim como para Cançado, a família não é uma opção de consolo. A poeta argentina sente-se “nascida do ar”, pois o vínculo entre ela e seus pais é apagado, eles são como dois estranhos para ela. A não identificação com os outros a faz fechar-se em si mesma, e o convívio com o próprio eu é amedrontador: “Assombro. Assombro de ser eu. Assombro de ser uma menina na noite prenhe de augúrios. Assombro diante de meu assombro” (PIZARNIK, 2017, p. 198, tradução nossa).¹¹ A solidão carrega o medo: medo de ser, medo da noite, medo do próprio medo.

Sentir-se só em meio a uma multidão revela um vazio que vem de dentro, e não de fora. Ainda que sempre vista como uma garota popular, Sylvia Plath escrevia constantemente sobre a solidão em seus diários:

Não há outro ser vivo na terra neste momento além de mim.
Poderia percorrer os corredores, os quartos desertos escancarariam
as portas zombeteiros para mim, por todos os lados. Meu Deus,
a vida é solidão, apesar de todos os opiáceos, apesar do falso
brilho das “festas” alegres sem propósito algum, apesar dos

¹⁰ “Ahora sé, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí.”

¹¹ “Asombro. Asombro de ser yo. Asombro de ser una muchacha en la noche preñada de augurios. Asombro ante mi asombro.”

falsos semblantes sorridentes que todos ostentamos. E quando você finalmente encontra uma pessoa com quem sente poder abrir a alma, para chocada com as palavras pronunciadas – são tão ásperas, tão feias, tão desprovidas de significado e tão débeis, por terem ficado presas no pequeno quarto escuro dentro da gente durante tanto tempo. Sim, há alegria, realização e companheirismo – mas a solidão da alma, em sua autoconsciência medonha, é horrível e predominante. (PLATH, 2017, p. 45).

Nos três casos, vemos o sentimento de não-pertencimento assolar as autoras. Cançado, em meio aos colegas e família, ou entre as doentes do hospital, sente-se perdida e só. Pizarnik, com os pais atrás da porta do quarto, não consegue enxergá-los a não ser como estranhos. Plath, apesar dos “brilhos das festas alegres”, clama para Deus que sua vida é solidão. A “solidão da alma”, como escreve Sylvia, retrata o sentir-se vazio, ainda que rodeada de pessoas. O diário é o ouvinte que aceita todas estas palavras, mas não as corresponde. O refúgio é, também, mudo. Suas palavras ecoam sozinhas pelas páginas, sem direito a resposta.

A angústia diante da solidão faz lembrar uma figura utilizada por Sylvia Plath em *A Redoma de Vidro*. A imagem que dá título ao romance é uma metáfora para a angústia diante do vazio sentida pela personagem. A ideia de aprisionamento em paredes de vidro, ou esse sufocamento que permite que as pessoas sejam vistas, mas não alcançadas, é recorrente nos três diários. Maura Lopes Cançado, ao discorrer sobre sua infância, menciona as “paredes de vidro” que a aprisionavam: “Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podiavê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato” (CANÇADO, 2015, p. 24). No romance de Plath, a protagonista Esther Greenwood sente o mundo silenciar ao seu redor quando a redoma de vidro desce. Ela vê os carros correndo pelas ruas de Nova York, as pessoas rindo, mas o mundo torna-se mudo. Há um divórcio entre o ser humano e seu cenário.

A metáfora da redoma já aparecia nos diários de Sylvia muito antes da escrita do romance. No dia 19 de fevereiro de 1959 há uma entrada que diz: “O maior progresso, porém, estaria em sentir que eu me libertava da redoma de vidro” (PLATH, 2017, p. 544). A tentativa de suicídio já aconteceu, o internamento e tratamentos também, mas ela continua a se sentir presa entre as paredes de vidro sufocantes da redoma. Poucas entradas depois, no dia 25 de fevereiro, volta a escrever sobre

a redoma: “O dia é uma acusação. Puro, claro, pronto para ser o dia da criação, brava neve nos telhados, sob o sol, o céu uma azul e límpida redoma de vidro” (PLATH, 2017, p. 544). Alguns meses depois, a imagem reaparece quase como uma continuação da última entrada: “Olho para o mundo quente, telúrico. Para o amontoado de camas de casal, berços de bebê, mesas de jantar, toda a sólida atividade vital desta terra e me sinto distante, presa numa jaula de vidro” (PLATH, 2017, p. 596). Em diálogo com a citação de Cançado feita mais acima, em ambos os casos temos um mundo impossível de ser tocado. A redoma de vidro guarda o ser em solidão: o vidro possibilita que elas vejam as pessoas, os carros, o mundo, mas as impede de tocá-los, de libertar-se.

Não somente na infância Cançado sentiu as paredes de vidro a aprisioná-la. Em 26 de novembro de 1959, internada no hospício, a autora volta a repetir a metáfora para descrever sua angústia:

Alcançando a seção, a tarde chegando implacável. Ando pelos corredores, quietos, à espreita. Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem exposta. E por mais que eu grite ninguém escutará. (CANÇADO, 2015, p. 77).

A sensação não é nova. As paredes de vidro voltaram. Repetindo o trecho quase literalmente, a entrada de 30 de janeiro de 1960 retoma a imagem: “Sinto (e esta sensação não é nova, sempre me acompanhou) como se uma parede de vidro me separasse das pessoas. Possovê-las, mas como estou sempre só, jamais as atingiria, nem seria atingida” (CANÇADO, 2015, p. 157-158). A tarde é implacável para Maura, o dia é uma acusação para Sylvia. O mundo, quente e telúrico, esconde a redoma de vidro que aprisiona as mulheres angustiadas. Alejandra Pizarnik, assim como Maura, não usa a palavra “redoma” para sua metáfora, mas a ideia de aprisionamento é clara e pode ser comparada: “Sensações de interioridade prisioneira. Como se o órgão da percepção fosse de vidro

e estivesse embaçado” (PIZARNIK, 2017, p. 587, tradução nossa).¹² Pizarnik sente-se presa, e aquilo que lhe permite perceber o exterior é detido por um vidro borrado, como se fosse uma “parede de vidro”. Em outro momento, Pizarnik usa “muros” para retratar seu aprisionamento: “Trancado. Muros adentro. Trancada eu somente. Sem ninguém a quem mentir, por quem ser boa, por quem fazer mínimos gestos humanos” (PIZARNIK, 2017, p. 676, tradução nossa).¹³

É importante salientar o uso da metáfora nos três casos. Para descrever um sentimento de solidão para além do simples enunciado “sinto-me só”, as autoras buscam imagens que retratem esse abismo entre o ser e o resto do mundo. O lirismo recria a angústia por meio de imagens, metáforas, pois o simples descrever não é suficiente para conter o sentimento daquele que escreve. Quanto mais a linguagem tenta retratar o íntimo, os abismos do eu, menos encontra meios. É por isso que esses diários, repletos de lirismo, permitem-nos ir para além dos meros encontros biográficos entre vida e obra. A escrita literária (re)colore as páginas vividas, e enxergamos ali a literatura em seu âmago angustiado.

Asfixiadas pelo ar viciado da redoma que as aprisiona, o convívio com a solidão faz com que as autoras questionem sua própria existência. Frequentemente veremos a repetição proposital de termos como “sou”, “existo”, seguidos ou não de interrogações: eu sou? O que as leva a “ser” algo? O que é ser? Até o momento em que os questionamentos as levam a pensar no ápice do desespero: por que continuar a ser?

Internada no hospício, Cançado inicia uma entrada de diário maldizendo o lugar onde se encontra, mas as queixas vão para além do simples fato de *ser* uma hospiciada: “Odeio estar aqui – mas vim. O medo de estar só me levaria a morar com os mortos. Mas não têm estado todos mortos para mim? Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou” (CANÇADO, 2015, p. 55). É impossível esquecer de si mesma, seja dentro ou fora da redoma. A existência é uma dor, um peso a ser constantemente lembrado. A situação de Maura a leva a questionar quem ela de fato é: “Aqui é difícil viver; estou completamente vencida, se me volto para o passado é pior ainda: fui

¹²“Sensaciones de interioridad prisionera. Como si el órgano de la percepción fuera de vidrio y estuviese empañado.”

¹³“Cerrado. Muros adentro. Cerrada yo sola. Sin nadie a quien mentir, por quien ser buena, por quien efectuar mínimos gestos humanos.”

eu? Ou, sou eu? Então caminhei para isto?", e a busca por respostas leva ao autoaniquilamento: "Ontem pareceu-me ter chegado ao fim – pensei honestamente em matar-me. Continuo pensando. Não sei por que ainda não o fiz, já que não encontro outra saída" (CANÇADO, 2015, p. 181).

Avançamos cada vez mais para perto da queda. Quando Cançado quer saber quem é, ou se ainda é o seu passado, o presente não lhe conforta: "Então caminhei para isto?". Isto: ser uma interna em um hospital psiquiátrico, distante da sua família, sem amigos próximos. O suicídio como possível solução. Pensar em tirar a própria vida aparece como consequência da consciência de estar vivo: "sou, sou, sou". Alejandra Pizarnik, que constantemente escrevia sobre essa ânsia suicida, reflete sobre sua existência a partir dos batimentos de seu coração: "Reconhecer que o coração bate excessivamente. Nenhum abandono pode provocar esses sintomas. Desejos de passar a vida averiguando por que meu coração se precipita à garganta, e por que minha garganta é a capital do meu corpo" (PIZARNIK, 2017, p. 418-419, tradução nossa).¹⁴ Existir é uma náusea que atinge todos os órgãos e membros, o corpo guarda um coração que bate: eu sou, eu sou, eu sou. Não é possível silenciá-lo, os batimentos chegam à garganta como um nó, o corpo (ainda) vive.

Em 1953, um ano após sua tentativa de suicídio, Sylvia Plath escreve em seu diário:

Mas sou o que sou, agora; e tantos outros milhões são tão irremediavelmente suas próprias variedades específicas de "eu" que mal suporto pensar nisso. Eu [I]: que letra firme, quanta tranquilidade nos três traços: um vertical, orgulhoso e afirmativo, depois duas linhas horizontais curtas, em rápida e presunçosa sucessão. A caneta rabisca no papel...I...I...I...I...I...I. (PLATH, 2017, p. 49).

O trecho carrega ironia, elemento comum nas escritas da autora. Ela desenha a letra I, que forma a palavra "eu" da língua inglesa, e a adjetiva como "orgulhosa", "afirmativa", "presunçosa". O eu é orgulhoso, afirmativo, e presunçoso em suas sucessões, pois ele continua. Após uma tentativa de suicídio, é difícil não relacionarmos uma entrada sobre *ser*

¹⁴ "Reconocer que el corazón late excesivamente. Ningún abandono puede provocar estos síntomas. Deseos de pasarme la vida averiguando por qué mi corazón se precipita a la garganta y por qué mi garganta es la capital de mi cuerpo."

com a experiência de morte voluntária. A repetição do pronome não é desproposital ou desconexa: há um eu que segue, orgulhoso, pensando ser o melhor por (sobre)viver. Ao final, ela o repete seis vezes: as seis letras do seu nome. Sylvia é a figura presunçosa e orgulhosa que é.

Como vimos, da mulher louca, internada em hospícios, chegamos à mulher angustiada, asfixiada em sua própria redoma. As metáforas de aprisionamento se repetem: enquanto, nos hospícios, elas questionam sua sanidade, na redoma a existência é um pesar. O suicídio, sublinhado em muitos desses trechos, é uma saída a que muitas vezes elas tentaram recorrer. A partir do caminho traçado, encontramos a queda. Em uma narrativa de ficção, o narrador pode continuar a história mesmo após a morte do personagem, mas como finalizam os diários?

4 Fim dos diários

A última entrada no diário de Cançado é datada em 7 de março de 1960. Nesse período, ela está “livre” dos tratamentos, e se mantém no hospício como moradia temporária enquanto não encontra meios de se sustentar sozinha. No mesmo dia, Maura descobre que o Dr. A. saiu de férias e não a avisou. Sentindo-se traída e extremamente sozinha, as últimas palavras do seu diário são: “Gostaria ao menos de justificar sua conduta perante mim mesma. Como é desolador perder a fé nas pessoas a quem amamos. Como é terrível ficar sozinha. E como é desgraçado estar na situação em que estou” (CANÇADO, 2015, p. 201). Ao longo de todo o diário sabemos das angústias de Maura e a última entrada não traz nenhum consolo.

Maura Lopes Cançado não morreu após essa entrada, mas o diário cessa. De acordo com o “perfil biográfico” anexado ao final do diário, Maura teve a ajuda do filho para sustentar-se e continuou a ser internada vez ou outra em clínicas psiquiátricas. Ainda que tenha tentado cometer suicídio algumas vezes, ela falece devido a um enfisema pulmonar em 1972. Meireles, autor da nota biográfica, levanta uma questão importante sobre a publicação dos diários de Cançado: “Esta história é um mistério. Se você não percebeu, *Hospício é Deus* tem *Diário I* como subtítulo. Ninguém sabe qual foi o destino do segundo volume” (MEIRELES, 2015, p. 226). O autor sugere algumas hipóteses:

Uma das lendas mais famosas, espalhadas por décadas, conta que José Álvaro, seu editor, esqueceu os originais em um táxi.

Em 1968, na imprensa, Maura ameaçava que o segundo tomo do livro “daria nome aos bois” e acusava José Álvaro de ter medo de publicá-lo sem cortes. As pessoas que entrevistei para este breve perfil lembram-se do disso me disseram sobre a continuação do livro, comentaram saber que Maura “citaria nomes”, mas nenhuma admite tê-lo lido. Em 1973, José Álvaro elogiaria os originais na *Tribuna da Imprensa*, revelando que na obra Maura acusava Maria Alice Barroso – a mesma amiga que datilografara seu primeiro conto para o *Jornal do Brasil* – de plágio.

Em 1977, ao denunciar sua situação a Margarita Autran, de *O Globo*, ela revela que seus originais desapareceram na Penitenciária Lemos Brito. (MEIRELES, 2015, p. 226-227).

A conclusão é: “o livro sumiu porque incomodava” (MEIRELES, 2015, p. 227). A existência ou não do segundo volume continua a ser um mistério. O fato de não ter sido publicado, independentemente do motivo, nos direciona para mais uma discussão que cerca a escrita íntima. Ainda que diferente do caso de Maura, Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik também tiveram suas publicações alteradas. Há um agravante maior no caso de Plath e Pizarnik: o suicídio. É sabido que ambas mantiveram seus diários até bem perto de se matarem, mas tais registros nunca vieram a público.

Sylvia Plath se matou em fevereiro de 1963. A última edição de seus diários vai até o ano de 1962. Ted Hughes, com quem Plath fora casada, quando publicou os cadernos, lacrou dois deles para serem abertos somente em 11 de fevereiro de 2013. Pouco antes de sua morte, em 1998, Hughes liberou a publicação, que integraria a mais recente edição dos diários de Plath. Contudo, Karen V. Kukil, organizadora do material, faz uma ressalva:

Os diários de capa dura que Plath escreveu durante seus três últimos anos de vida não foram incluídos nesta edição. Um dos diários “desapareceu”, afirma Ted Hughes em seu prefácio aos *Diários de Sylvia Plath* editados por Frances McCullough (Nova York: Dial Press, 1982); ele ainda não foi localizado. O segundo, o “livro de capa castanha” cujos registros iam até três dias antes do suicídio de Plath, foi destruído por Hughes. (KUKIL, 2017, p. 9).

Hughes não alterou apenas os diários. A primeira publicação de *Ariel*, livro deixado pronto por Plath antes de cometer suicídio, sofreu diversas mudanças. Ted excluiu alguns poemas e os trocou por outros. A versão original, planejada por Plath, só veio a ser publicada anos mais tarde. No caso dos diários, torna-se quase inevitável relacionar o desaparecimento do último caderno com a forma como Sylvia morreu. Teria Ted receio do que aquele caderno revelaria? Teria Sylvia deixado ali algum tipo de prenúncio do seu ato final?

O caso se repete com Pizarnik. Ana Becciú, organizadora dos diários da poeta argentina, finaliza o prólogo ressaltando a ausência de alguns meses de 1971 e 1972, sendo 1972 o ano do suicídio de Pizarnik:

Continua sendo necessariamente uma seleção, pois, como disse antes, aceito e assumo o princípio de respeito à intimidade da autora e de sua família, e das pessoas mencionadas que ainda vivem e poderiam se reconhecer. Por esse motivo, o único documento do qual não selecionei entradas é o livreto-agenda (muito desordenado nas anotações e datas) que corresponderia a alguns meses de 1971 e 1972, todas elas de caráter muito pessoal e íntimo: as pessoas ali mencionadas, assim como seus familiares, figuram com nome e sobrenome. (BECCIÚ, 2017, p. 12-13, tradução nossa).¹⁵

A organizadora deixa claro que selecionou o que deveria ou não ser publicado. Por receio da atitude da família e amigos, ou mesmo daqueles que se identificassem com a autora e cometesssem o mesmo ato, Becciú recorta a obra de Pizarnik e nos apresenta apenas aquilo que acredita ser suficiente. Mas o que é “suficiente”, “seguro” para ser publicado?

Na publicação de textos com uma relação autobiográfica há sempre alguns riscos. A consequência da publicação pode colocar família e amigos, pessoas reais mencionadas ali, em posições não

¹⁵“Sigue siendo forzosamente una selección pues, como he dicho antes, acepto y asumo el principio de respeto a la intimidad de la autora y de su familia, y de las personas aludidas que aún viven y podrían reconocerse. Por esta razón, el único documento del que no se ha seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con sus nombres y apellidos.”

agradáveis. Nos casos selecionados para este trabalho, por exemplo, a família é sempre atingida com queixas por parte das autoras. Além disso, Maura, com mais evidência, expõe os problemas sociais de hospícios e tratamentos da época. Pizarnik escreve sobre o uso frequente de pílulas e as análises psiquiátricas nem sempre produtivas. Plath menciona o eletrochoque com um tom “vingativo”. Ainda mais do que no caso de narrativas autobiográficas, o diário não carrega qualquer necessidade de borrar cenários ou personagens da “vida real”, ainda que toda publicação acompanhe a ficção em maior ou menor intensidade.

Ao discutir sobre a publicação de diários e textos mais íntimos de escritores, Leonor Arfuch propõe que um dos fatores para a constante publicação desses textos é a curiosidade do leitor, a necessidade de ver os “bastidores da criação”:

Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação; multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou testemunho do “Informante-chave”. Mas não apenas isso: assistimos a exercícios de “ego-história”, a um auge de autobiografias intelectuais, à narração autorreferente da experiência teórica e à autobiografia como matéria da própria pesquisa, sem contar a paixão pelos diários íntimos de filósofos, poetas, cientistas, intelectuais. (ARFUCH, 2010, p. 60-61).

A busca por traços biográficos assombra o leitor, que encontra no diário consolo para essa necessidade de proximidade com o autor. Além disso, como nos referimos a escritoras diaristas, os diários se tornam o rascunho embrionário de suas obras, muitas vezes guardando entradas sobre seus escritos e processos de criação. Há ainda uma busca pelo comércio da intimidade, o que Arfuch chama de “venda de identidade”:

Essa “traição” de tornar públicas unilateralmente zonas íntimas de uma relação (amorosa, familiar, profissional), trata-se de cartas, memórias ou diários íntimos, parece ter adquirido, na apoteose do mercado, outra nuance igualmente inquietante: o da “venda” pública desses fragmentos de identidade. (ARFUCH, 2010, p. 149).

É importante salientar que tanto Maura Lopes Cançado quanto Alejandra Pizarnik escreviam sobre a possível publicação de seus diários, postumamente ou não. Sylvia Plath não deixa essa intencionalidade clara, mas, como leitora dos diários de Virginia Woolf (que vez ou outra comenta sobre a publicação de seus cadernos), talvez a possibilidade não lhe fosse algo tão distante. Contudo, ainda que assumamos que a publicação desses conteúdos figurava no horizonte das três autoras à medida que elas estavam a escrevê-los, isso não resolve um outro impasse: até que ponto a publicação do diário não se torna uma “invasão”? A venda da intimidade, como salienta Arfuch, se dá justamente porque os diários são retirados do seu contexto solitário e íntimo, e oferecidos ao público. Em um movimento paradoxal, ao mesmo tempo consentido com a publicação, mas receando a exposição excessiva, organizadores, familiares e outros detentores de direitos propõem ajustes e mutilações nos conteúdos a serem divulgados.

Em muitos momentos, lançamos aqui questionamentos que continuaram (e continuarão) em aberto. Os estudos sobre diários, ainda mais em casos tão excepcionais como os das escritoras selecionadas, permanecem em estágios iniciais. O diário da loucura de Cançado, ou a escrita suicida de Plath e Pizarnik, carregam tabus que ainda trazem a necessidade de alterar, obstruir certos excertos. A literatura de caráter íntimo, seja pela sua proximidade com o autor (e, consequentemente, com aquilo que é entendido como “real”), seja pela falta de prestígio no meio acadêmico, ainda sofre das alterações e modificações não vista nos demais gêneros com tanta frequência. Mesmo que as respostas não alcancem os questionamentos levantados, este trabalho teve como objetivo justamente ressaltar as lacunas que a escrita íntima carrega. Entre tais lacunas deparamo-nos com o vazio em comunhão de três escritoras, tão distantes e, ao mesmo tempo, de vivências tão próximas.

Referências

- ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem*: um estudo do suicídio. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- APPIGNANESI, Lisa. *Tristes, loucas e más*. Tradução de Ana Maria Mandim. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vital. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BECCIÚ, Ana. Acerca de esta edición. In: PIZARNIK, Alejandra. *Diarrios*. Espanha: Penguin Random House, 2017. p. 9-13.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANÇADO, Maura Lopes. *O hospício é deus: Diário I*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KUKIL, Karen V. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização de Karen V. Kukil e tradução de Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. p. 9-10.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MEIRELES, Maurício. Perfil biográfico. In: CANÇADO, Maura Lopes. *O hospício é deus: Diário I*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 203-227.

PIZARNIK, Alejandra. *Diarrios*. Espanha: Penguin Random House, 2017.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Organização de Karen V. Kukil e tradução de Celso Nogueira. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Recebido em: 1º de maio de 2019.

Aprovado em: 22 de outubro de 2019.

Literaturas brasileira e indígena nas correspondências de Ángel Rama

Brazilian and Indigenous Literatures in Ángel Rama Correspondences

Ananda Nehmy de Almeida

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
anandanehmy@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é estudar as cartas de Ángel Rama, Antonio Candido e Berta Ribeiro e o livro *Antes o mundo não existia*, dos autores indígenas Firmiano Arantes Lana (Umúsín Panlôn Kumu) e Luiz Gomes Lana (Tolamãñ Kenhíri). Recorre-se à edição dessas cartas e aos estudos epistolográficos realizados pelos organizadores Pablo Rocca e Haydée Ribeiro Coelho. A gênese do conceito de transculturação, de Ángel Rama, e a temática da mitologia indígena desenvolvidas na correspondência serão analisadas a partir da noção de arquivo, de Jacques Derrida, e das teorias do gênero epistolar propostas por Geneviève Harouche-Bouzinac. Espera-se, com este artigo, divulgar não só as correspondências desses intelectuais, mas também o livro indígena e a contribuição do trabalho etnográfico de Berta Ribeiro.

Palavras-chave: epistolografia; Literatura Indígena; transculturação narrativa.

Abstract: The objective of this article is to study the letters of Ángel Rama, Antonio Candido and Berta Ribeiro and the book *Before the world did not exist*, of the indigenous authors Firmiano Arantes Lana (Umúsín Panlôn Kumu) and Luiz Gomes Lana (Tolamãñ Kenhíri). The edition of these letters is used alongside the epigraphical studies done by the organizers Pablo Rocca and Haydée Ribeiro Coelho. The genesis of the concept of transculturation by Ángel Rama and the theme of indigenous mythology developed in the correspondence will be analyzed from the notion of archives by Jacques Derrida and from the theories of the epistolary genre proposed by Geneviève Harouche-Bouzinac. It is hoped, with this article, to disclose not only the correspondences of these intellectuals, but also the indigenous book and the contribution of the ethnographic work of Berta Ribeiro.

Keywords: epistolography; Indigenous Literature; narrative transculturation.

O diálogo epistolar mantido pelo crítico uruguai Ángel Rama com intelectuais brasileiros impulsionou projetos editoriais de expansão da literatura latino-americana distribuída entre os países hispano-americanos e o bloco ibero-americano, aparentemente homogêneo, em meio ao contexto político da década de 1970 com a expansão do regime ditatorial na América Latina. As informações referentes a obras de literatos e teóricos latino-americanos e a acontecimentos de fundo político ou cultural se movem nos discursos epistolar e ensaístico de Ángel Rama. Seja mobilizada em *Transculturação narrativa na América Latina*, entre citações diretas ou indiretas e exemplos, seja fragmentada no discurso epistolar do remetente com múltiplos destinatários, a seleção dos argumentos usada pelo crítico uruguai na sua escrita ensaística compõe um arquivo teórico alimentado por atividades editoriais e diálogos com intelectuais brasileiros que procuram romper com as limitações das modelagens do cânone ancoradas no recorte historiográfico tradicional.

Desenvolvida nas décadas de 1960 a 1980, a teoria de Ángel Rama, influenciada pela crítica cultural e pela antropologia de seu contexto, questiona, assim como a crítica literária contemporânea, os critérios de seleção do cânone. Essa contestação identificada por Eduardo Coutinho (2004, p. 141-143) em Rama e no discurso crítico contemporâneo se opõe às restrições e às uniformizações da literatura nacional impostas pela predominância do idioma canônico. O evolucionismo, caracterizado pela progressão histórica, e o historicismo positivista presentes na historiografia literária tradicional enquadram a literatura nacional numa linearidade cronológica, além de limitá-la às obras pertinentes aos conceitos de literariedade e de nação voltados a fins hegemônicos. Eduardo Coutinho define as características dos centros culturais (cidades-eixo) que influenciam as trocas simbólico-culturais na América Latina retomando *A cidade das letras*, de Ángel Rama. Segundo Rama (2015a), a ocupação, as atividades econômicas e o controle burocrático do espaço latino-americano foram consolidados por grupos letrados enviados pelas metrópoles a diferentes regiões. A heterogeneidade do campo cultural latino-americano dificilmente pode ser explicada num modelo historiográfico linear e cronológico.

Coutinho defende a ruptura com o modelo excludente apresentado pela historiografia literária tradicional cuja metodologia se desenvolve com a seleção cronológica de bens culturais produzidos por grupos letRADos dominantes. Essa ruptura promovida por teorias como “a Desconstrução, a Nova História e os chamados estudos culturais e pós-coloniais”(COUTINHO, 2004, p. 139), permitiria à historiografia literária contemporânea englobar as variantes de idioma, etnia e religião mesmo situadas no campo hegemônico da nação. Trata-se, segundo Coutinho (2004, p. 141), de utilizar critérios espaciais de seleção das obras literárias ou de recorrer a uma cartografia literária que englobe as variantes constituidoras das comunidades imaginadas de Benedict Anderson.

O estudo de Eduardo Coutinho identifica o favorecimento das línguas de matriz colonial, além da francesa e da anglo-saxônica, fortalecido com o positivismo da historiografia tradicional para a qual a literatura latino-americana constituiria a extensão da europeia. Na América Latina, as línguas autóctones nas modalidades oral e escrita e o registro popular constituem exemplos pesquisados pela historiografia literária contemporânea geralmente excluídos das seleções do cânone estabelecidas pela historiografia tradicional. Essa reação da crítica contemporânea aos critérios de seleção literária está também presente na atividade intelectual de Ángel Rama, registrada nos seus ensaios, no trabalho editorial e em suas correspondências. O conceito de transculturação narrativa, a montagem do projeto editorial Biblioteca Ayacucho, marcada pela seleção de escritores latino-americanos, e a pesquisa da autoria e língua indígenas constituem colaborações de Ángel Rama no sentido de promover a revisão do modelo historiográfico tradicional.

A correspondência de Ángel Rama com Antonio Cândido, Darcy e Berta Ribeiro, desenvolvida entre 1960 e 1980, indica a interferência de outras vozes na composição do conceito de transculturação narrativa. O discurso epistolar envolve não só a organização de congressos e projetos editoriais, mas discussões teóricas e envio de artigos e livros. Se a correspondência com Antonio Cândido oferece ao crítico uruguai um a seleção de obras de escritores brasileiros, as cartas trocadas com os Ribeiro o levam a identificar a fragilidade da listagem inicial. Ampliado e publicado em 1982, o ensaio *Transculturação narrativa na América Latina* apresenta, inserido numa listagem de obras dos escritores

transculturadores, o livro *Antes o mundo não existia: a mitologia heróica dos Desâna*, de autoria dos indígenas amazonenses Firmiano Arantes Lana (Umúsín Panlõn Kumu) e Luiz Gomes Lana (Tolamãñ Kenhíri).¹

O ato de selecionar obras para a montagem de projetos editoriais menos excludentes contrapostos à historiografia tradicional segue os princípios de constituição do arquivo. Nesse processo, Ángel Rama, Antonio Cândido e os Ribeiro alimentam os arquivos uns dos outros com o envio de cartas, livros e artigos. O material acumulado desloca-se do âmbito privado para o público, dependendo da vontade dos herdeiros e do apoio de instituições públicas ou privadas responsáveis pela sua preservação. Antonio Cândido repassou as cartas recebidas de Ángel Rama para Amparo Rama, sua filha, por meio do pesquisador Pablo Rocca, que as publicou em 2018. Publicada em 2015, por Haydée Ribeiro Coelho e Pablo Rocca, a correspondência dos Ribeiro enviada ao crítico uruguai se encontra nos arquivos dos familiares de Rama, enquanto a dos antropólogos está sob a responsabilidade do Memorial Darcy Ribeiro, localizado na Universidade de Brasília.

Para Derrida (2001, p. 12-14), a produção de arquivos engloba as noções técnica, ética, política e jurídica acompanhadas dos princípios ontológico, relacionado à história; de consignação, caracterizado pela seleção de material, e nomológico, indicador da ordem e da lei. A criação do arquivo exige a exterioridade de um lugar ou domiciliação, variando entre museus, textos e corpo; a operação topográfica da técnica de consignação ou acumulação dos itens arquivados, além do estabelecimento da instância e do lugar de autoridade de controle do arquivo (o arconte, o *arkheion*), como “um Estado patriárquico ou fratriárquico” (DERRIDA, 2001, p. 12-14). Segundo Reinaldo Marques (2015, p. 25-26), aos princípios dessa ordem contrapõe-se a figura do anarquivista influenciado pela pulsão anarquívica, que desestabiliza

¹ Este artigo segue as convenções gráficas da primeira edição de *Antes o mundo não existia* utilizadas por Berta Ribeiro na escrita de palavras e nomes em desâno ou tukâno, A antropóloga (RIBEIRO, 1980, p. 37) utilizou uma convenção gráfica próxima da internacional recomendada pela linguista Miriam Lemle a fim de evitar o uso de sinais diacríticos que poderiam dificultar a publicação do texto. A segunda edição do livro desâna, revisada e organizada por Dominique Buchillet na década de 1990 (PÂRÖKUMU; KÊHÍRI, 1995), segue a proposta de unificação da língua tukâno, elaborada nos seminários organizados pela linguística Odile Lescure. Os nomes dos autores indígenas, na segunda edição, são Umuši Pârökumu e Tôrämñ Kêhíri.

o arquivo ao promover a sua leitura a contrapelo. As articulações de escritores latino-americanos aos autores indígenas brasileiros realizadas pelo crítico uruguai parecem rever os limites do arquivo literário e da historiografia tradicional a partir da pulsão anarquívica.

Os princípios de formação do arquivo e os questionamentos às formas excludentes de sistematização da literatura nacional fazem parte do discurso epistolar desses intelectuais e da escrita ensaística de Ángel Rama. Em *Transculturação narrativa na América Latina*, as citações (diretas e indiretas), as alusões ao discurso crítico de intelectuais brasileiros, como Antonio Cândido, as paráfrases e a dedicatória aos antropólogos Darcy Ribeiro e John Victor Murra, com estudos voltados aos indígenas latino-americanos, sinalizam para a formação de um arquivo ou memória teórica que, no campo da linguagem, constitui o gênero textual ensaio. O contraste dos discursos epistolar e teórico permite estabelecer hipóteses de leitura do ensaio que indiquem, na escrita fragmentada das cartas, fragmentos de biografias intelectuais mediados pelas figuras dos remetentes e dos destinatários, além do processo de montagem do conceito de transculturação narrativa.

1 A coleção brasileira na correspondência de Ángel Rama e Antonio Cândido

Em *Escritas epistolares*, Geneviève Harouche-Bouzinac (2016, p. 93-95) apresenta várias funções da correspondência das quais destaca a de “antecâmara da criação”. Próxima das categorias da eloquência e dos procedimentos retóricos próprios à oratória, a carta pode conter, segundo Harouche-Bouzinac, pendor argumentativo utilizado em negociações comerciais ou na diplomacia, além de promover a transformação do real, pois apresenta propriedades “performativas”. O ato de argumentar, dependente dos verbos organizar, selecionar, avisar e sugerir, compõe a performance Ángel Rama mobilizada na sua escrita. Inscritos de forma fragmentada nos discursos epistolar e ensaístico, esses verbos constituem “operações de linguagem”, ou biografemas, conceito de Roland Barthes (2005).

A rede teórica do ensaio desenvolvida com a operação de linguagem de argumentar é tecida junto às redes discursiva e retórica do gênero correspondência. O contraste dos textos epistolar e ensaístico torna perceptível ao leitor as formas de dispersar os “fragmentos” do

vivido em meio à seleção dos referenciais teóricos do ensaio constituída com a colaboração recíproca dos missivistas. As seleções de exemplos apresentados na teoria de Ángel Rama sofrem interferência do diálogo epistolar com Antonio Candido e os Ribeiro. Inseridas em contexto histórico marcado pela expansão do autoritarismo na América Latina, as cartas desses intelectuais traçam as rotinas de atividades docentes, contribuem para consolidar pontos de vista teóricos, além de serem acompanhadas de materiais de pesquisa.

Em 1973, o Brasil se encontra na Ditadura Militar, final do governo Médici, e o Chile passa pelo golpe de estado promovido por militares e pelo general Augusto Pinochet contra o governo eleito de Salvador Allende. O diálogo epistolar de Antonio Candido e Ángel Rama mostra como o contexto histórico não só torna inseguro o local onde parentes e amigos do intelectual uruguai vivem, como também gera mudanças no estilo da crítica literária com a finalidade de evitar a rejeição a determinadas temáticas dos artigos. Na carta de 7 de outubro, Ángel Rama (2018c, p. 72) usa a metáfora “ratoeira monstruosa” para se referir à possível armadilha aos residentes no país envolvidos em atividades culturais ou com posições políticas divergentes às dos organizadores do golpe militar chileno. O filho de Marta Traba, esposa de Rama, e o irmão residiam no Chile nesse período:

As notícias do Chile são realmente horrorosas. Quase não se tem energia para falar delas. Do mesmo modo que tenho ali familiares em situações bem adversas, acho que acontece com vocês a mesma coisa com amigos e colegas. É uma ratoeira monstruosa onde trancaram boa parte do que temos de melhor na América. (RAMA, 2018c, p. 72).

Na carta de 16 de outubro de 1973, enviada a Caracas, Antonio Candido inicia a conversa com rotinas institucionais ao avisá-lo de que a Comissão de Pós-Graduação o convidaria a apresentar em São Paulo “A geração crítica” em seminário e uma conferência e ao pedir-lhe ainda que faça um noticiário latino-americano semestral. Previne Ángel Rama da possibilidade de censura no Brasil ao artigo do crítico uruguai devido às restrições sem fundamentação teórica promovidas por mecanismos de controle da produção acadêmica. Retoma a tópica da situação política no Chile que afeta o irmão do destinatário:

O artigo que mandou, sobre Cortázar, seria para publicação eventual? Achei-o muito bom, mas há nele uns comentários sobre sexo que talvez suscitem problemas com a orientação puritana do atual regime, cuja censura interfere de preferência nesses casos. Tenho pensado sempre no Chile, com notícias fragmentárias sobre conhecidos. Você conhece tanta gente pela América afora, deve ter muito mais preocupações nesse sentido. Mas espero que Carlos esteja bem. (CANDIDO, 2018a, p. 74).

Em carta enviada em 30 de outubro de 1973, tendo em vista as atividades acadêmicas organizadas junto ao crítico brasileiro, Ángel Rama (2018b, p. 78) aceita apresentar “A geração crítica” e, para o segundo seminário, propõe expor algo novo como o artigo “Os processos de transculturação narrativa na América Latina”, que servirá de base para sua última versão. No desfecho da carta, há o pedido de ajuda na investigação da “selva bibliográfica brasileira, principalmente com os modernos” (RAMA, 2018b, p. 78), sob a justificativa de que o crítico uruguai se interessa em ampliar seu material a respeito de Guimarães Rosa, escritor estudado em *Transculturação narrativa na América Latina*. Além disso, Ángel Rama (2018b, p. 78) dá notícias a Cândido dos asilos de Gustavo Zalamea Traba, na Colômbia, e de Carlos Rama, acolhido pela embaixada da Itália. Entrecortado pela organização de atividades acadêmicas e pelo pedido de referências bibliográficas, o relato de Ángel Rama apresenta também uma análise do momento político que interfere tanto na escrita quanto nas relações afetivas de seu entorno:

Quanto ao Chile, vivemos várias semanas na angústia, pois são legião os amigos ali. Carlos, depois de muitas peripécias, conseguiu se asilar na embaixada da Itália, de onde saiu faz uma semana rumo à Espanha. Não tenho mais notícias além dessa. O filho de Marta, que era estudante no Chile, se asilou na embaixada da Colômbia e também saiu para sua pátria nestes dias. Vários uruguaios amigos saíram por intervenção da embaixada da Suécia, que se portou maravilhosamente com todos. Aqui para a Venezuela vieram vários, mas os mais comprometidos não puderam conseguir salvo-conduto como a Marta Harnecker, que continua na embaixada venezuelana de Santiago. O grupo intelectual que estava concentrado ali era de primeira e tudo se parece com a famosa diáspora intelectual da guerra espanhola, inclusive pelo pânico de vários países para lhes dar asilo, por temor ao “contágio”. A informação dos jornais e revistas norte-

americanos causa espanto: a cobertura que a *Newsweek* fez há duas semanas sobre os assassinatos revive histórias da perseguição nazista, o que parece impossível em nossa América. (RAMA, 2018b, p. 78).

Os acontecimentos ocorridos no Chile ao final da derrubada do governo de Salvador Allende, com as consequentes perseguições promovidas nessa crise política, são comparados à “diáspora intelectual” ocorrida na Guerra Civil Espanhola (1936 a 1939) na qual os espanhóis republicanos, defensores de reformas sociais, opunham-se aos nacionalistas. Com a tomada do poder pelos nacionalistas, mais tarde, associados à ditadura de Franco e aos governos totalitários da Europa, muitos republicanos são perseguidos e imigram. São, contudo, rejeitados pelos países de destino obviamente por questões políticas. Destaca-se como desculpa para a negativa oferecida pelos setores de imigração a ameaça de propagação da gripe espanhola citada na carta. Retomando esse fato para analisar o contexto político da América Latina de 1973, Ángel Rama parece propor que a possibilidade de ocorrer o suposto “contágio” de concepções políticas promovido pelos indivíduos exilados constitui a causa da constante negativa de asilo político na Venezuela, local onde residia. A proibição pela embaixada venezuelana da permanência de Marta Harnecker no país devido às suas posições políticas na época é um dos exemplos citado na carta. Em contato, na França, com a releitura de Marx proposta por Louis Althusser, além de participar anteriormente como militante da Ação Católica Universitária no Chile, Marta Harnecker envolveu-se em projetos de divulgação do projeto socialista de Allende à população chilena.

Os comentários voltados ao contexto político autoritário da América Latina na década de 1970 são entremeados pelo reconhecimento de que os missivistas propõem teorias muito próximas ao revisarem as linhagens literárias nacionais no discurso crítico. Em carta de 8 de novembro de 1973, Ángel Rama (2018d, p. 79) se mostra impressionado após a leitura de “Literatura e subdesenvolvimento” com a semelhança de teorias. No artigo, Antônio Cândido revê as críticas de Mário Vieira de Mello ao desenvolvimentismo na Literatura Brasileira. Para Vieira de Mello (1963), os desenvolvimentistas enfatizam o aspecto do atraso na abordagem da literatura porque abandonam a reflexão histórica e interna do Brasil ao compará-lo a outros países e ao qualificá-lo como país “novo” ou “subdesenvolvido”. Antonio Cândido retoma essas

expressões e as desenvolve com a finalidade de definir a “consciência do subdesenvolvimento” no Brasil e na América Latina.

Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Cândido (1989) aproxima as variações estéticas do regionalismo latino-americano a reflexões políticas e sociais voltadas para a relação entre paisagem e cultura que interferem no imaginário do subcontinente. Seja estabelecida na fase inicial da literatura latino-americana apresentada pelos escritores quinhentistas, nas cartas de Colombo, seja posteriormente recriada pelos românticos, a exemplo da “Canção de Exílio”, de Gonçalves Dias, a imagem de paisagem exótica se encontra presa à concepção de país novo e, por isso, não constitui uma consciência do subdesenvolvimento. Para Cândido (1989), essa consciência se consolida devido à atenção aos problemas sociais locais, no regionalismo ou super-regionalismo, este mais caracterizado pelo universalismo de João Guimarães Rosa. Antonio Cândido (1989) denuncia a falsa causalidade da relação “terra bela – pátria grande” a fim de propor uma perspectiva do texto literário desprovida da euforia de paisagem exótica.

Assim, de acordo com o artigo do crítico brasileiro, o novo ponto de vista agônico em ruptura com a “ilusão compensadora” promovida pelo “gigantismo de base paisagística” baseia-se na consciência do subdesenvolvimento, surgida após a Segunda Guerra Mundial e desdobrada de forma desmistificadora na ficção regionalista. A interferência da cultura de massa na vida cultural das cidades, o público leitor e as dificuldades do mercado literário parecem ampliar, segundo Cândido (1989), a “dependência cultural” de parte da literatura latino-americana, promovida pelo “atraso cultural” e pela problemática da influência das culturas europeias e metropolitanas. O Modernismo de Língua Espanhola, semelhante ao parnasianismo e ao simbolismo brasileiros, ou autores que apresentassem trechos de suas obras em francês, como Joaquim Nabuco, compõem, de forma ambivalente, os exemplos de literatura com traços de dependência cultural citados pelo crítico.

A polêmica do conceito de influência na literatura latino-americana é abordada no ensaio de Antonio Cândido (1989) ora como fator que ressalta o aspecto negativo da dependência, ora como ressalva para a impossibilidade de se compor textos originais. Ao lado de Machado de Assis, Jorge Luis Borges exemplifica, segundo Cândido (1989, p. 153), a “incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um novo modo de conceber

a escrita”. A carta de Rama a Cândido, anterior à versão final do livro *Transculturação narrativa na América Latina*, trata da similaridade de pontos de vista no campo teórico:

Causa-me certo espanto comprovar como caminhamos por trilhas paralelas, que, penso, se devem a perspectivas críticas similares. Inteiramente de acordo com a tese que conduz você progressivamente da mudança, por volta dos anos 30, do país novo ao país subdesenvolvido e a uma avaliação que resgata o regionalismo numa perspectiva que você chama de super-regionalismo. É isso mesmo o que lhe propunha, sob o título do seminário em minha visita a São Paulo, de tal modo que é seu artigo que pode servir de base para o debate, sem que eu acrescente mais nada. (RAMA, 2018d, p. 79).

Posterior à carta, a versão final do texto apresentado em princípio como seminário, cujo título passa a ser *Transculturação narrativa na América Latina*, retoma o caráter universal do regionalismo e a interferência das vanguardas na literatura latino-americana. O conceito transculturação estabelecido inicialmente por Fernando Ortiz (1983) trata das alterações culturais ocorridas por meio do contato intercultural desenvolvido em etapas, como a desculturação interna seguida da assimilação da cultura externa que resulta em um processo de reculturação finalizado a partir de acomodação e recomposição da cultura originária associada à externa. Divergindo das etapas de acomodação e recomposição que desconsideram as inovações geradas pelo contato, Ángel Rama (2008) destaca a importância da “seleção” e a “plasticidade cultural” ou inventividade das sociedades nas quais o processo de transculturação ocorreu mediado por operações de uso da língua, estruturação literária e cosmovisão nas narrativas latino-americanas em choque com seus contextos socioculturais de modernização. Distingue os escritores cosmopolitas e regionais, atento às peculiaridades do segundo grupo nos contextos socioculturais dos países latinos de línguas espanhola e portuguesa, para melhor analisar como cada um deles se relaciona com a vanguarda europeia. A proposta estética da vanguarda critica o discurso lógico-racional usado nas produções culturais anteriores.

Em *Transculturação narrativa na América Latina*, Rama (2008) diferencia grupos de escritores com respostas diferentes para as modificações propostas pelo irracionalismo da vanguarda: os

regionalistas (modernos) ou tradicionais, que produzem plasticidade cultural mantendo e recriando muitos elementos da cultura regional ou autóctone, e os cosmopolitas (urbanos) no realismo fantástico, mais atraídos pela alteração narrativa na cultura externa. Escritores ditos “Regionalistas” no ensaio de Rama, como Guimarães Rosa e José María Arguedas, oferecem respostas “transculturadoras” às estéticas de vanguarda, pois suas narrativas incorporam a linguagem local de forma a, no primeiro caso, apresentar um narrador com a cosmovisão e o léxico do sertanejo, e, no segundo, mesclar a voz do narrador em espanhol à língua de matriz indígena. Há, portanto, várias referências que foram acrescentadas à segunda versão do seminário de Ángel Rama resultantes possivelmente das reflexões geradas pelo diálogo epistolar com Antonio Candido. A carta de Rama também evidencia sua vontade, comum à de Antonio Candido, de revisar a historiografia literária com um grupo interdisciplinar de pesquisadores do subcontinente organizado pelo crítico brasileiro:

Eu tinha razão quando insistia em que devemos formar essa equipe latino-americana, coerente e séria, de estudiosos capazes de trabalhar ao lado de sociólogos e antropólogos, na tarefa de pensar a nossa cultura e a nossa América. Como você é de algum modo o pai de tudo isto, apesar de ter poucos anos mais que eu, é a você que corresponderia pôr em atividade essa equipe e com uma finalidade concreta e imediata: reescrever a História da Literatura Latino-Americana, isso que nunca se fez e que nós estamos obrigados a fazer. Tomara que o Senhor nos dê tempo! (RAMA, 2018d, p. 80).

Em carta enviada no ano seguinte, Ángel Rama (2018a, p. 87) explica seu projeto editorial Biblioteca Ayacucho. O título do projeto homenageia a Batalha de Ayacucho ocorrida em 9 de dezembro de 1824, que “consolidou a independência da América hispânica”. A proposta consiste na montagem de uma biblioteca fechada na Venezuela com provavelmente trezentos volumes. As obras seriam selecionadas nas Américas das línguas espanhola, portuguesa e francesa, a exemplo dos livros de “Rosa, Neruda, Carpentier, Borges, Drummond” (RAMA, 2018a, p. 87). A Antonio Candido caberia selecionar obras de escritores que fizessem parte da série brasileira, além de sugerir nomes dos membros brasileiros da comissão de assessoria variando entre escritores

e historiadores da cultura. Rama pede a opinião do destinatário ao explorar sua vontade de criar uma biblioteca semelhante no Brasil, produzida por editores independentes de forma a evitar a exclusão de autores como o peruano José Carlos Mariatégui sob o pretexto de ser comunista.

Em 8 de outubro de 1974, além de tratar das solicitações do remetente, Antonio Cândido (2018b, p. 90-93) informa a respeito das prisões, dos interrogatórios organizados por setores ligados à antiga Operação Bandeirantes (centro de investigações e informações do exército), e da perseguição de intelectuais ligados ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, fundado em 1969 por professores universitários afastados de suas funções pela Ditadura Militar, do qual fazia parte Fernando Henrique Cardoso, citado na carta: “A situação dele e dos colegas no CEBRAP não é boa. Houve prisões lá, e todos estão sendo interrogados pela polícia de caráter especial” (CANDIDO, 2018b, p. 91). Os acontecimentos citados na missiva servem de cenário que parece promover o ceticismo de Cândido quanto à possibilidade de se realizar a montagem de uma espécie de Biblioteca Ayacucho no Brasil.

A carta distribui os nomes das obras de autores brasileiros em ficção, poesia e pensamento. No campo da ficção, destacam-se Machado de Assis, os modernos Mário de Andrade e Oswald de Andrade, além de Graciliano Ramos, já estudado pelo crítico brasileiro. Embora tenham sido selecionados poetas que fizeram parte de diferentes contextos culturais do Modernismo, Cândido não deixa de citar na sua lista poesias práxis, concreta e neoconcreta. Na série pensamento, são apresentados os nomes de Euclides da Cunha, Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda. Da lista oferecida por Cândido a Rama para desenvolver o projeto Biblioteca Ayacucho, há nomes de escritores cujas obras se tornaram exemplos para a argumentação do ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*. Grande sertão: veredas, do escritor transculturador Guimarães Rosa, configura um exemplo de literatura regionalista marcada pela transculturação narrativa.

O crítico uruguai não se limita a restringir a seleção de obras da Literatura Brasileira para o projeto editorial ao grupo de escritores tradicionalmente reconhecidos pela crítica acadêmica. A carta de Darcy Ribeiro (2015, p. 74-75) enviada a Rama do Rio de Janeiro em 7 de julho de 1976 trata de como as conversações do antropólogo com Antonio Cândido e Mário Brito contribuíram para que fossem incorporados, entre outros livros, dois romances de Lima Barreto. A seleção inicial

de exemplos para a escrita ensaística de Ángel Rama incorpora títulos no decorrer do trabalho em conjunto com outros intelectuais latino-americanos. Será, contudo, na correspondência de Ángel Rama com Berta Ribeiro que se verifica como ocorreu a inclusão da literatura indígena de matriz brasileira entre os exemplos do ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*, de Ángel Rama.

2 A mitologia indígena entre cartas

A publicação da correspondência do crítico uruguai com os antropólogos Darcy e Berta Ribeiro, em 2015, realizada pelos pesquisadores Haydée Ribeiro Coelho e Pablo Rocca, oferece novas leituras para o ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*. Em “A vida em movimento”, prefácio de abertura da edição, Haydée Ribeiro Coelho (2015) trata do percurso dos missivistas na América Latina, motivado por suas atividades culturais ou pelo exílio de Ángel Rama, iniciado em 1981, e dos Ribeiro, que os levou a conhecerem países como Venezuela (1969), Chile (1971) e Peru (1972). O prefácio apresenta o gênero epistolar sob a metáfora da “janela imaginária”, pois permite ao leitor contemporâneo imaginar as situações que fizeram parte do contexto histórico dos missivistas.

Segundo o prefácio, o discurso dos missivistas aborda a possibilidade de superar as limitações da Literatura e de parte das pesquisas dos antropólogos no que se refere à divulgação das narrativas dos povos estudados. Haydée Ribeiro Coelho (2015, p. 29-32) destaca, em meio às correspondências, a carta na qual Rama reconhece características de *Antes o mundo não existia* que atendem ao seu propósito de avaliar textos antropológicos para incluí-los entre exemplos de transculturação narrativa. Tendo em vista as informações do diálogo epistolar, a pesquisadora observa como a “otredad cultural”, conceito estabelecido pelo crítico uruguai, no ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*, de 1982, que trata da “impossibilidade de dizer pelo outro” (COELHO, 2015, p. 31), relaciona-se à questão da literatura de autoria indígena nos contextos moderno e contemporâneo. Ainda segundo a ensaísta, a “otredad” retorna nas discussões de *A cidade das letras*, estudo de Ángel Rama publicado em 1984 nos Estados Unidos, um ano após a sua morte.

Pelas cartas, conforme observa Haydée Ribeiro Coelho (2015, p. 24-33), sabe-se da participação de Darcy Ribeiro na seleção de obras brasileiras que fariam parte da Biblioteca Ayacucho. O trabalho de Berta Ribeiro na editora Paz e Terra mostra a colaboração da antropóloga no contato do crítico uruguai com os prefaciadores das obras brasileiras da Ayacucho. Por seu turno, Ángel Rama, segundo Pablo Rocca (2015, p. 53), contribui para que Berta Ribeiro produza a série editorial hispano-americana da editora Paz e Terra. Essas ações mais próximas de atividades administrativas típicas do mercado editorial, que marcam as características retóricas, persuasivas e a própria performance do discurso epistolar, ajudam a concretizar as coleções de literatura voltadas para a divulgação de autores brasileiros e hispano-americanos.

O projeto editorial da Biblioteca Ayacucho, consolidado pelo contato pessoal ou a distância, movido pelas correspondências do crítico uruguai com os antropólogos Berta e Darcy Ribeiro, além da contribuição de Antonio Candido, também registrada no discurso epistolar, mostra que as tópicas das cartas de Ángel Rama e seus destinatários contribuem para a publicação de títulos literários num mercado cheio de publicações em língua inglesa e francesa. Há uma seleção de livros a ser publicada resultante da própria circunstância que envolve o processo editorial, como a necessidade de se negociar, com escritores ou seus herdeiros, a partir de contratos estabelecidos entre a editora e aqueles que detêm os diretos da obra. A proposta central do projeto Biblioteca Ayacucho seria divulgar a obra de escritores latino-americanos num círculo mais amplo do que o limitado às fronteiras de seus respectivos países. Em *Transculturação narrativa na América Latina*, a essa espécie de contenda entre os latino-americanos e a escrita de matriz colonialista, Ángel Rama acrescenta a própria complexidade do espaço linguístico latino-americano ao citar o trabalho etnográfico de Berta Ribeiro com o povo Desâna. Internamente, as línguas indígenas sofrem com as constantes tentativas de apagá-las, promovidas por determinados governos ou grupos da sociedade civil.

No ensaio, Ángel Rama (2008) reavalia o papel da antropologia de seu contexto ao confrontar a escrita dos autores indígenas Firmiano Arantes Lana (Umúsin Panlôn Kumu) e Luiz Gomes Lana (Tolamân Kenhíri), que pertencem ao povo Desâna, localizado em território brasileiro, ao estudo realizado pelo antropólogo Reichel-Dolmatoff²

² Cf. REICHEL-DOLMATOFF, 1968.

da mitologia indígena dos Desâna, na Colômbia, baseado no relato do informante colombiano Antonio Guzmán. Para o crítico uruguai, a pesquisa de Reichel-Dolmatoff falha por ser baseada em poucas transcrições de depoimentos indígenas gravados e tomados dentro de um discurso coerente pelo antropólogo. Resultado do trabalho etnográfico de Berta Ribeiro com os índios desâna, *Antes o mundo não existia* apresenta, segundo Ángel Rama, a particularidade de ter sido escrito em língua desâna por Tolamãñ Kenhíri e, com a ajuda da antropóloga, traduziu-o para a língua portuguesa. O livro é constituído pelas mitologias do povo desâna, repassadas na modalidade oral pelo narrador Firmiano Arantes Lana (Umúsin Panlõn Kumu), pai de Luiz Gomes Lana (Tolamãñ Kenhíri). O ensaio de Rama comenta o trabalho educativo das missões, que, se por um lado, contribuiu para que Luiz Gomes Lana se torne escritor, por outro, pode reduzir as referências culturais próprias aos indígenas, principalmente a preservação das línguas indígenas. Depende da vontade do indígena manter seus traços culturais no processo de ensino do seu contexto histórico ainda desvinculado da concepção contemporânea de educação bilíngue voltada aos povos indígenas.

Além disso, Ángel Rama cita a principal motivação dos escritores indígenas para publicarem o livro de mitologia. Na apresentação de *Antes o mundo não existia*, Tolamãñ Kenhíri explica que outros índios gravavam os mitos dos desâna pertencentes ao clã Kenhíri, contudo as narrativas se desviavam daquelas contadas por seu pai, o *kumu* ou sacerdote desse povo. Para o crítico uruguai, o trabalho de Berta Ribeiro junto aos índios, tornados autores do livro, mostra a resistência cultural desse grupo, que transita pelo universo moderno da escrita, ao contrário da pesquisa de Reichel-Dolmatoff, cuja narrativa etnográfica transforma seu informante em objeto de estudo. Conclui o crítico a partir dessas observações que a historiografia literária do contexto moderno deixa escapar das suas sistematizações a produção literária movida pelas pesquisas antropológicas e etnográficas.

Localizado no Memorial Darcy Ribeiro, o acervo da antropóloga Berta Ribeiro contém vários objetos, documentos e correspondências relacionados às suas pesquisas, entre elas, a dos desâna. Uma parte das correspondências do fundo de Berta Ribeiro trata dos seus contatos com Tolamãñ Kenhíri entre 1978 a 1996. Dentre elas, destaca-se a correspondência de Berta com Tolamãñ Kenhíri sobre a indicação do *Prêmio Iberoamericano Bartolomeu de Las Casas* pela publicação da

mitologia desâna, além de comentários a respeito da utilização do livro com os desenhos nas escolas de São Gabriel da Cachoeira, cidade próxima ao território do autor indígena.

Os documentos pertencentes ao acervo da pesquisa de povos indígenas mostram como se dá o trabalho etnográfico de Berta Ribeiro, já que é constituído de manuscritos, cartas, relatórios e documentos, como contratos de edição do livro indígena. Em *Transculturação narrativa na América Latina*, a perspectiva antropológica de proporcionar o status de autoria aos desâna permite ao crítico uruguai aproximar o trabalho de campo da antropóloga, evidenciado pelos documentos de seu acervo, à concepção de antropologia como resistência, à aculturação indígena promovida por parte das missões. Os arquivos de Berta Ribeiro mostram o processo do trabalho de campo que resultou na publicação do livro indígena. A sua correspondência com Ángel Rama possibilita ao crítico encontrar o exemplo brasileiro mais próximo à obra de José María Arguedas. O romance *Los ríos profundos* (ARGUEDAS, 1995), caracterizado pela mescla da língua quéchua ao espanhol, e as traduções de textos indígenas do escritor peruano explicam a sua inclusão no meio dos exemplos de transculturação narrativa.

Além de seguir o padrão comum de conter data, vocativo, exórdio, despedida e assinatura, a correspondência de Rama e Berta Ribeiro apresenta tópicas voltadas para aspectos práticos das suas relações sociais que se desenvolvem na performance de envio de livros. Em carta a Ángel Rama, enviada no Rio de Janeiro, datada de 18 de novembro de 1977, Berta Ribeiro (2015c, p. 174-175) utiliza como exórdio a lembrança de que ainda não havia sido publicado o livro de Marta Traba, esposa do crítico uruguai. Outro trecho da carta mostra como ocorreu a negociação com os autores de prólogos para o projeto editorial Biblioteca Ayacucho, a exemplo de Assis Barbosa,³ autor do prólogo de dois romances de Lima Barreto, que confirma com Berta Ribeiro o compromisso de escrevê-lo. Berta Ribeiro se compromete com Ángel Rama a enviar-lhe algum estudo crítico sobre Lima Barreto. A mesma carta apresenta fragmentos que traçam um breve perfil da antropóloga, concentrado em atividades como o retorno ao Rio Negro com o objetivo de finalizar seu trabalho

³ Cf. Estudo dos prefácios da coleção brasileira na Biblioteca Ayacucho em COELHO (2009).

de campo e a curadoria em parceria com Mário Pedrosa para organizar a exposição de arte indígena no Museu Nacional.

Junto à carta enviada do Rio de Janeiro em 10 de dezembro de 1977 (RIBEIRO, 2015a) pela antropóloga a Ángel Rama, encontra-se o livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins. Berta Ribeiro pede ao crítico na carta que lhe envie *Desâna: simbolismo de los indios Tukano del Uaupés*, de Reichel-Dolmatoff. Essa colaboração atende às necessidades de pesquisa bibliográfica da antropóloga, pois, no período, estudava os indígenas do Rio Negro próximos ao grupo pesquisado por Reichel-Dolmatoff. Embora não exista carta de Berta Ribeiro a Rama indicando o momento exato do envio a ele do livro *Antes o mundo não existia*, há uma carta-resposta do crítico uruguai à antropóloga, enviada de Washington, em 1º de maio de 1982, que faz levantar essa hipótese logo na leitura do exórdio: “Você não imagina a satisfação que me deu receber seu livro. Esse fato me parece um acontecimento, nem imagina o interesse com o qual o li” (RAMA, 2015c, p. 180). O princípio da carta já contém o indício da semelhança na forma desses intelectuais perceberem o papel da antropologia no âmbito da produção cultural. A referência ao livro só é esclarecida no trecho da carta no qual Ángel Rama enumera as razões para a satisfação com o seu envio:

- 1, porque conheço bem a obra de Reichel-Dolmatoff e já tinha me interessado muito pelo que se refere aos desâna; 2, porque venho trabalhando sobre a avaliação literária dos textos antropológicos; 3, estava escrevendo um capítulo sobre as literaturas indígenas e seu livro chegou na hora certa. (RAMA, 2015c, p. 180).

A pesquisa de Reichel-Dolmatoff acerca dos desâna já havia despertado o interesse e consequentemente as críticas de Ángel Rama em *Transculturação narrativa na América Latina*. Como o livro *Antes o mundo não existia* apresenta os mitos desâna sob a autoria indígena justamente na fase dos estudos de Rama anteriores à escrita definitiva do capítulo de literatura indígena, a argumentação do crítico se abre à perspectiva etnográfica. Embora o crítico reconheça as limitações do texto indígena frente à música e à dança dramatizada nos ceremoniais, considera que ocorre a preservação de grande parte da mitologia no material impresso, cuja falha essencial atualmente é não ser uma edição bilíngue para preservar também a língua desâna. Além disso, há comentários da introdução de *Antes o mundo não existia*, na qual Berta

Ribeiro explica seu trabalho de campo em meio aos desâna. Para Ángel Rama (2015c, p. 180), a apresentação do livro indica que a antropóloga organizou, assim como ele e sua esposa Marta Traba, uma “vida de trabalho”. Seguem-se informações a respeito das atividades de Rama, que “despacha” artigos, ensaios e livros, e de Marta Traba, que prepara um romance nesse período. No restante da carta, os trechos indicam a disposição de manter a correspondência.

A carta envidada por Berta Ribeiro do Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1982, retoma a carta de Ángel Rama com um exórdio a respeito do trabalho de Marta Traba: “Quando li o livrinho de Marta, senti o reencontro” (RIBEIRO, 2015b, p. 184). A apresentação da carta encena a reciprocidade do interesse pelo trabalho dos amigos e a aceitação das indicações de leituras. É inscrita, no corpo do discurso epistolar, a máscara de destinatário mais adequada a promover a manutenção do diálogo epistolar entre os missivistas. Além de se mostrar satisfeita com os comentários do crítico uruguaio a respeito de *Antes o mundo não existia*, Berta Ribeiro confessa que já o havia enviado a Reichel-Dolmatoff, sem despertar-lhe o interesse, pois o antropólogo não a respondeu. Ela aponta, na carta, as diferenças entre o seu trabalho, que já contava com o livro pronto, e o do antropólogo, elaborado a partir do depoimento do informante sem lhe dar autoria. Ao levantar hipóteses para o desinteresse de Reichel-Dolmatoff, Berta Ribeiro trata, explicitamente, da importância de se propiciar a visão dos próprios indígenas a respeito dos seus mitos ao considerá-los autores da versão escrita, evitando interferências da interpretação de antropólogos, o que seria, na sua percepção, uma vantagem de *Antes o mundo não existia* frente ao trabalho de Reichel-Dolmatoff, pois, “em *Desâna: simbolismo de los Tukâno del Uaupés*, não se sabe até onde vão os dados empíricos ou se são interpretação do autor” (RIBEIRO, 2015b, p. 184).

A publicação de *Transculturação narrativa na América Latina* no México constitui a tópica principal das últimas cartas de Berta Ribeiro e Ángel Rama. O acervo de Berta é suprido por nova contribuição do crítico literário, que lhe envia a tradução de seu ensaio baseado também nos trabalhos da antropóloga. Em carta de Paris, em 22 de maio de 1983, Rama (2015b, p. 186) faz referência tanto à dedicatória a Darcy

Ribeiro, quanto ao fato da argumentação no ensaio utilizar a pesquisa de Berta Ribeiro como exemplo. Além disso, o crítico agradece o envio do livro *O índio na história do Brasil*, de Berta Ribeiro, que, segundo ele, integraria sua “pequena seção de *reference books*” (RAMA, 2015b, p. 186). A carta é finalizada com o pedido de manter a troca de bibliografia sob a justificativa de se sentir mais isolado na França, país que o abrigou após ter a renovação de seu visto de permanência negado nos Estados Unidos durante o governo Ronald Reagan: “Vou ficar muito grato se você me enviar tudo o que fizer e inclusive outras coisas que você acredite que podem me interessar: aqui estou ainda mais distante da América Latina que em Washington” (RAMA, 2015b, p. 186). Essas informações indicam a necessidade de manter vínculos com intelectuais posicionados na América Latina, pois preservam laços afetivos em situações de isolamento, possibilitam trocas de materiais, além de facilitarem as mobilizações de intelectuais envolvidos no meio editorial e posicionados em diferentes regiões, direcionadas à publicação de obras latino-americanas. Em carta-resposta enviada do Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1983, Berta Ribeiro (2015d, p. 188) mostra o interesse em ler *Transculturação narrativa na América Latina* e a sua satisfação com os comentários do crítico.

Cartas manuscritas ou datiloscritas contêm rastros de uma atividade intelectual com visões de mundo próximas no que diz respeito ao tratamento dado à cultura indígena, sua língua, narrativas e costumes. Parte integrante do biografema de Ángel Rama, a operação de argumentar se efetiva também pelas contribuições de outros intelectuais, a exemplo de Berta Ribeiro, que formam a sua biblioteca ou acervo pessoal, reconhecidas no corpo do ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*. No confronto do ensaio de Ángel Rama às correspondências de Antonio Cândido e dos Ribeiro, constata-se que os intelectuais colaboraram para a montagem de seus projetos individuais e coletivos ao alimentarem os arquivos pessoais uns dos outros. As dificuldades de transpor espaços no contexto moderno e de, consequentemente, adquirir livros e trabalhar em grupos com sujeitos de nacionalidades diversas são reduzidas pelas mediações da correspondência.

3 O museu indígena

Em “Arte índia”, Darcy Ribeiro (1986, p. 29-64) mostra como o saber técnico indígena é passado, de geração a geração, pela repetição dos procedimentos de produção de objetos do cotidiano. Seu estudo confronta os critérios de arte dos especialistas na seleção de objetos que compõem as coleções e os museus à estranheza dos indígenas quanto ao ato de colecionar objetos com fins museológicos. Ainda que reconheça o valor dessa estranheza, Darcy Ribeiro define gêneros artísticos indígenas, como as artes líticas (utensílios de cortar), de trançados e tecidos, cerâmica, música e literaturas orais. Berta Ribeiro (1986, p. 11-27) também associa cultura indígena e matéria em “A linguagem simbólica da cultura material”. A antropóloga relaciona a cultura simbólica material apresentada nos adornos corporais ao antropomorfismo, ou seja, as coisas (o artesanato indígena), os animais e a vegetação seriam, antes de tudo, humanizados na cultura e linguagem indígenas. A mitologia desâna retoma esses objetos em narrativas que explicam a origem do mundo.

A apresentação do livro *Antes o mundo não existia* contém o mapa do Rio Negro no qual se distribuem populações indígenas em território brasileiro, na Venezuela e na Colômbia. O mito “Origem do mundo e da humanidade” se inicia com uma figura feminina: “No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Quando não havia nada, brotou uma mulher por si mesma” (KUMU; KENHÍRI, 1980, p. 51). Seu nome é Yebá Béló: a primeira palavra significa terra ou país, e a segunda, “avó”. Nesse mito de criação do mundo, mesmo sem luz, a Avó do Mundo cria “coisas misteriosas”: os enfeites de pena, o banco ritual de quartzo branco, a forquilha de segurar o cigarro, a cuia de *ipadu*, a cuia de farinha de tapioca e seu suporte. Yebá Béló pensa sobre o futuro mundo e os novos seres. Na sua morada de Quartzo Branco, a Avó do Mundo comeu *ipadu*, fumou o cigarro e começou a pensar como deveria ser o mundo. O mito lhe dá a tarefa de “pensar” por imagens a criação, pois, do seu pensamento a respeito do mundo, surgem simultaneamente uma esfera e uma torre. Essas formas compõem a maloca do universo. Além de criar os avôs do mundo ou trovões, deu-lhes quartos na maloca. Tornou o Terceiro Trovão o guardião dos adornos rituais descritos como “coisas mágicas” que se transformariam na futura humanidade. Deu aos trovões a tarefa de criar a luz, os rios e a humanidade, sem êxito. Eles

fizeram os rios e, em seguida, consumiram *gahpi* (bebida alucinógena), o que os impossibilitou a realização de qualquer tarefa.

Insatisfeita, criou seu bisneta, um novo ser misterioso sem corpo, cujo nome era Yebá Ngoamān, o Demiurgo da Terra ou do Mundo. A tradição católica se aproxima desse feito, pois a Avó do Mundo repassa o ato de criar ao demiurgo que toma uma função destinada ao criador no cristianismo. Para ajudar o bisneta nesta tarefa, a Avó do Mundo enfeitiou um bastão com ornamentos masculinos e femininos, cuja ponta tomou o rosto humano de Abe, o sol, um dos heróis da mitologia desâna. Após criar as camadas de terra, o demiurgo encontrou-se, na maloca do universo, com seu Avô que lhe daria os enfeites de penas seguindo a valorização dos objetos característica da cultura material e do antropomorfismo indígenas. Os ornamentos, definidos na cosmogonia como “riquezas” e, dentro da maloca, comparados a objetos de museu, são transformados pelo demiurgo na humanidade. Nesse âmbito, a maloca é a domiciliação onde o Avô do Mundo atua como “arconte” ou guarda dos objetos. Seguindo assim a visão de antropomorfismo indígena, na qual o sentido de humanidade estaria presente em coisas e outros elementos da natureza, o demiurgo cria seu povo a partir desses ornamentos que fazem parte da maloca museu. Entretanto, cria também o padre e o homem branco, sendo que este “deve ser uma pessoa sem medo” para “tirar a riqueza dos outros”.

O mito de criação inverte o processo de descoberta da colônia pela metrópole, pois o demiurgo cria o padre e o homem branco, sabendo, contudo, da violência contida nesses sujeitos. Há presença da transculturação, já que o contato com a cultura externa a transforma a partir da plasticidade e a inventividade do mito. A narrativa rompe a linearidade histórica imposta pelo saber do colonizador ao assimilá-lo na criação indígena. O livro apresenta um mapa, facilmente associado ao conceito de região mais extenso de Ángel Rama, tendo em vista a ocupação indígena na América Latina, e os desenhos de Luiz Lana que ilustram o pensamento por imagens da Avó do Mundo. Da mesma forma, o conflito de culturas se apresenta expresso nas criações do padre e do homem branco, representantes das tentativas de aculturação indígenas cujos objetivos foram revelados pelo demiurgo: oferecer ensinamentos, mas “catequizar”, para o primeiro, e, além de “matar”, roubar riquezas, para o segundo.

É, portanto, perceptível o forte atrativo da mitologia desâna para Ángel Rama, embora não detalhe quais os aspectos de estilo lhe interessam de tal forma a fazê-lo citar brevemente o livro indígena entre seus exemplos de textos aplicáveis ao conceito de transculturação narrativa. Se o diálogo com Antonio Cândido permite a Rama estabelecer estratégias de expansão da literatura brasileira na América Latina movidas pelo projeto editorial Biblioteca Ayacucho, sua correspondência com Darcy e Berta Ribeiro permite rediscutir os limites da própria literatura nacional já no contexto histórico das correspondências. Ángel Rama e seus interlocutores propõem uma concepção de literatura nacional mais ampla, pois reconhecem a existência de variações ao idioma canônico como as oferecidas pelas línguas indígenas presentes no território brasileiro. As ações do intelectual uruguaio em benefício da divulgação da literatura brasileira rastreadas na sua correspondência com Berta Ribeiro consideram também a necessidade de associar, no corpus do ensaio *Transculturação narrativa na América Latina*, a literatura indígena.

Referências

- ARGUEDAS, J. M. *Los ríos profundos*. Madrid: Catedra, 1995.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, A. São Paulo, 16 de outubro de 1973. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018a. p. 73-75.
- CANDIDO, A. São Paulo, 8 de outubro de 1974. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018b. p. 90-95.
- COELHO, H. R. A vida em movimento: a correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P.

- (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015. p. 19-39.
- COELHO, H. R. O Brasil na “Biblioteca Ayacucho”: vertente literária e cultural. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 85-103, 2009.
- COUTINHO, E. Remapeando a América Latina: para uma nova cartografia literária no continente. In: BITTENCOURT, G. N. et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 139-146.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HAROUCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- KUMU, U. P.; KENHÍRI, T. *Antes o mundo não existia: a mitologia heróica dos Desâna*. São Paulo: Cultura, 1980.
- MARQUES, R. Arquivos literários e a reinvenção da Literatura Comparada. In: MARQUES, R. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 18-28.
- MELLO, M. V. de. *Desenvolvimento e cultura: o problema do esteticismo no Brasil*. São Paulo: 1963.
- ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Pensamento Cubano, 1983.
- PĀRŌKUMU, U.; KĒHÍRI, T. *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos desana-kēhíripōrā*. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 1).
- RAMA, Á. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015a.
- RAMA, Á. Caracas, 17 de setembro de 1974. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018a. p. 87-89.

RAMA, Á. Caracas, 30 de outubro de 1973. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018b. p. 76-78.

RAMA, Á. Caracas, 7 de outubro de 1973. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018c. p. 72.

RAMA, Á. Caracas, 8 de novembro de 1973. In: ROCCA, P. (ed.). *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Cândido e Ángel Rama, esboço de um projeto latino-americano (1960-1983)*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: EDUSP, 2018d. p. 79-80.

RAMA, Á. Paris, 22 de maio de 1983. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015b. p. 186.

RAMA, Á. *Transculturación narrativa en la América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RAMA, Á. Washington, 1º de maio de 1982. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015c. p. 180-181.

REICHEL-DOLMATOFF, G. *Desâna: simbolismo de los indios Tukano del Uaupés*. Bogotá: Universidade de los Andes, 1968.

RIBEIRO, B. G. A linguagem simbólica da cultura material. In: RIBEIRO, D. (org.) et al. *Suma etnológica brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, FINEP, 1986. p. 11-27.

RIBEIRO, B. G. Os índios das águas pretas. In: KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolamã. *Antes o mundo não existia: a mitologia heróica dos Desâna*. São Paulo: Cultura, 1980. p. 9-48.

RIBEIRO, B. G. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1977. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015a. p. 176.

RIBEIRO, B. G. Rio de Janeiro, 11 de maio de 1982. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015b. p. 184-185.

RIBEIRO, B. G. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1977. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015c. p. 174-175.

RIBEIRO, B. G. Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1983. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015d. p. 188.

RIBEIRO, D. Arte índia. In: RIBEIRO, D. (org.) et al. *Suma etnológica brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, FINEP, 1986. p. 29-64.

RIBEIRO, D. Rio de Janeiro, 7 de julho de 1976. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015. p. 74-75.

ROCCA, P. Ser (ou tornar-se) latino-americano: sobre o diálogo entre Darcy Ribeiro e Ángel Rama. In: COELHO, H. R. (org.); ROCCA, P. (org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015. p. 40-55.

Recebido em: 29 de abril de 2019.

Aprovado em: 11 de setembro de 2019.



As pacientes e encantadoras personagens femininas de *Dona Anja*: uma análise da descontinuidade nos prototextos de Josué Guimarães

Dona Anja's Patients and Charming Female Characters: An Analysis of Discontinuity in the Prototexts of Josué Guimarães

Luana Maria Andretta

Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, Rio Grande do Sul / Brasil

luanaandretta15@hotmail.com

Miguel Rettenmaier

Universidade de Passo Fundo (UPF), Passo Fundo, Rio Grande do Sul / Brasil

mrettenmaier@hotmail.com

Resumo: A leitura de esboços, rascunhos e versões, ou seja, elementos pré-textuais que podem indicar a gênese de uma obra publicada – também chamados de prototextos – permite ao pesquisador, pelo viés da crítica genética, compreender movimentos criativos ao longo do processo de escritura de uma obra. Esse gesto, muitas vezes, pode explicar a construção de determinado texto e oferecer uma possibilidade de releitura da obra tida como final. A partir dessa perspectiva, o presente artigo visa à análise da descontinuidade da construção da personagem feminina em um dos prototextos do livro *Dona Anja*, de Josué Guimarães, resguardados no Acervo Literário Josué Guimarães, da Universidade de Passo Fundo (ALJOG/UPF), na categoria de manuscritos de produção ativa. Nesta pesquisa, a descontinuidade é compreendida como sendo formada por interrupções de enunciados de uma versão do manuscrito para outra, ou do manuscrito para o livro publicado. A investigação desses traços embasa-se nos conceitos teóricos de Pino e Zular (2007), Biasi (2010) e Willemart (2009), bem como na leitura crítico-comparativa do “livrão” – livro de notas e esboços do escritor gaúcho – e da primeira edição da obra, publicada em 1978. Por meio da observação das rasuras, configuradas em acréscimos ou supressões, pôde-se criar um novo espaço de relações e compreender o perfil e o papel das personagens femininas apresentadas na obra em questão.

Palavras-chave: critica genética; *Dona Anja*; acervo literário Josué Guimarães.

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.28.4.453-472

Abstract: The reading of sketches, drafts and versions – the pre-textual elements that may indicate the genesis of a published work - also called prototexts - allows the researcher, through the Genetic Criticism perspective, to understand creative movements throughout the writing process of a work. This gesture can often explain the construction of a particular text and offer a possibility of re-reading of the finished work. In this context, this article intends to analyze the discontinuity of the construction of the female character in one of the prototexts of the book *Dona Anja*, of Josué Guimarães, preserved in the Acervo Literário Josué Guimarães, of the Passo Fundo University (ALJOG / UPF), in the category of active production manuscripts. In this research, discontinuity is understood as interruptions of statements from one version of the manuscript to another, or from the manuscript to the published book. The investigation of these traits is based on the theoretical concepts of Pino and Zular (2007), Biasi (2010) and Willemart (2009), as well as on the critical-comparative reading of “Livrão” – book of notes and sketches of the writer – and of the first edition of the work, published in 1978. Through the observation of the erasures, configured in additions or deletions, it was possible to create a new space of relations and to understand the profile and the role of the female characters presented in the work in question.

Keywords: genetic criticism; *Dona Anja*; Acervo Literário Josué Guimarães.

1 Introdução

Ao levar em consideração os esboços, notas e versos de uma obra publicada, começa-se a entendê-la por sua gênese, e a escritura como um processo margeado por idas e vindas, escritas e reescritas, adições e subtrações etc. Esse gesto permite compreender que o texto tido como final possui uma memória de todo seu movimento criativo. Esses documentos que permitem uma visada concreta sobre a subjetividade com a qual o escritor conduziu seu projeto poético ganham uma atualização ao olhar do geneticista e podem atuar como possibilidades de releituras interpretativas que não estão acessíveis aos leitores do texto final.

Com base nesses princípios, o pesquisador genético tem a possibilidade de compreender como um texto foi elaborado; como movimentos de acréscimo ou subtração de ideias se justificam em uma ação que está intrinsecamente relacionada à coerência da obra. Afinal, enquanto processo em permanente construção, o texto literário apresenta continuidades e, obviamente, descontinuidades. Ou seja, nem tudo aquilo

que estava no primeiro projeto de quem escreve se manterá inalterado até a etapa de publicação.

Ciente dessas características, o presente artigo tem por finalidade analisar a descontinuidade da construção da personagem feminina da obra *Dona Anja*, do escritor gaúcho Josué Guimarães. A análise, de caráter comparativo, entre um esquema de caracterização de personagens, pertencente ao Acervo Literário Josué Guimarães, da Universidade de Passo Fundo, e o livro publicado busca compreender o que os acréscimos ou supressões feitos pelo escritor podem explicar sobre o perfil e o papel de tais personagens para a significação geral da obra.

2 Josué Guimarães e a crítica genética: desdobramentos

“Em meio a um ambiente de felizes hipérboles políticas e de delírios econômicos quando ao porvir da Nação, na qual se sufocavam as liberdades individuais, nos anos 70, surge a literatura de Josué Guimarães” (RETTEMAYER, 2009, p. 210). A citação anterior sintetiza o contexto do surgimento da produção de Josué. O autor gaúcho, que também atuou como político e jornalista, ingressou com quase cinquenta anos na literatura e, justamente por ser um cidadão questionador e sujeito histórico compromissado com a verdade, sua obra denuncia variados acontecimentos da ditadura civil-militar brasileira. Sua produção conta com romances, contos, livros infantis e uma peça teatral. Além do forte apelo realista e marcada e lúcida crítica social, traços realistas, humor, sátira, ironia, entre outros elementos, podem ser identificados em seus textos. Foi explicitamente marcado por referências de escritores latinos como Gabriel García Marquez e Vargas Llosa. Com temática sul-americana, o autor fala do homem e seus conflitos.

Resguardado no Acervo Literário Josué Guimarães, da Universidade de Passo Fundo (ALJOG/UPF), desde 2007, o espólio do escritor, formado por notas, esboços, materiais de apoio à pesquisa, a produção passiva e ativa no campo jornalístico, manuscritos literários, versões, parte de sua biblioteca, entre outros elementos, é analisado pela crítica genética. Tal vertente analítica busca, nas singularidades do processo criativo, interpretar variados documentos de processo com o intuito de

Redescobrir a obra por meio da sucessão dos esboços e das redações que a fizeram nascer e a levaram até sua forma definitiva. Com que intenção? A de melhor compreendê-la: conhecer por dentro sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve, observar seus momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o rastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou. (BIASI, 2010, p. 11).

Todo esse movimento tem por intuito refletir sobre o processo criativo do autor, concebendo que das versões manuscritas ao texto publicado não há uma linearidade ou cronologia taxativas, o manuscrito “está sempre em processo”, pois, “em certo momento da escritura”, o escritor esquece “o plano ou esboço pré-definido e rasura” (WILLEMART, 2009, p. 11). Willemart (2009) ainda salienta que as condições iniciais de construção de uma obra não determinam, necessariamente, que o projeto de um texto se mantenha até as páginas finais da última versão. Isso se deve ao fato do pensamento e, consequentemente, da escrita funcionarem de forma ascendente e descendente. Ou seja, o autor avança e retrocede na elaboração do seu produto, por vezes, inconscientemente.

Depois do processo criativo do autor, “eis enfim o manuscrito sobre nossa mesa. Para chegar até nós ele atravessou a espessura de tempos obscuros, e, muitas vezes, mil aventuras. E agora como fazê-lo falar?” (HAY, 2007, p. 299). O questionamento do teórico faz ressurgir a interação salientada no início do subtítulo anterior: aquela entre o manuscrito classificado, no caso, o prototexto, e o crítico genético. Com características singulares, ao levarmos em conta que o manuscrito é a materialidade de um documento e que o objeto da crítica genética é o movimento criativo presente nele, concordamos com Pino e Zular (2007): é a leitura dos manuscritos que constrói o processo de interpretação.

Para Biasi (2010), depois que o dossiê genético é constituído, ele se torna um objeto que será analisado por um viés interpretativo, o qual é variável devido à existência de diversificados pontos de vista sobre o mesmo prototexto. Validar essa ideia é entender que a crítica genética desloca a centralidade, antes pertencente à obra, para a leitura que o crítico estabelece com ela, permitindo que este possa revisitar os

caminhos do escritor sob uma perspectiva pessoal, mas ainda coerente com a literatura analisada.

Nas palavras do autor já citado, a crítica genética lê melhor as obras para suprir faltas e falhas com hipóteses criadas pelo escritor e elimina excessos interpretativos da crítica literária. E isso só pode ser observado com um trabalho de leitura investigativa, pois “[...] ao dar a ver o tecido do texto se formando, o prototexto permite ao crítico descobrir estratégias, táticas, metas, objetivos que o escritor tornará ativos, mas inidentificáveis na forma final da obra” (BIASI, 2010, p. 140).

Retornando a pergunta de Hay (2007), podemos verificar que a resposta dada pelo pesquisador soa bastante simples em sua superfície, fato que não se sustenta em uma análise mais detalhada. Para ele, o trabalho do crítico da gênese inicia na decifração do texto, na compreensão de seus sentidos. Contudo, o teórico alerta que o manuscrito se apresenta como um desafio a essa decifração e compreensão, “[...] pois suas propriedades são ao mesmo tempo perfeitamente solitárias e perfeitamente heterogêneas” (HAY, 2007, p. 148). São solitárias porque o manuscrito reúne as diversas formas de significação, construindo um sistema baseado em um único e mesmo objeto. Heterogêneas devido aos diversos procedimentos utilizados para se analisar o nascimento da obra artística em questão.

Dessa forma, os pesquisadores Pino e Zular (2007) apresentam uma crítica à ideia de processo, baseada especialmente nos estudos de Michel Foucault. Para eles, é preciso superar a noção de processo e implementar a de arqueologia, pois a escrita não seria *um* processo, mas séries breves e justapostas. Essas séries se organizariam a partir de *descontinuidades*. Dessa forma, é por meio da leitura interpretativa que o geneticista pode deparar-se com diversas mudanças, visto que “[...] os movimentos identificados em um conjunto de manuscritos não poderiam ser pensados a partir de tendências (identidade entre enunciados), mas das diferenças entre eles” (PINO; ZULAR, 2007, p. 41). Assim, a descontinuidade funciona ao mesmo tempo como objeto e instrumento da análise genética. Objeto no momento em que o crítico averigua o prototexto à procura de tais rupturas. Instrumento quando, após detectada, servirá como forma de delimitação do enunciado.

É com base nesses pressupostos que o presente artigo toma como *corpus* de análise um dos prototextos do romance *Dona Anja*,

de Josué Guimarães. Prototexto é definido por Biasi (2010) como um documento do processo criativo que permite uma construção crítica por parte do geneticista e sua ordenação em um elemento significativo para a compreensão da elaboração de uma obra. Dessa forma, um prototexto pode ser um plano, um esboço, um rascunho, uma versão manuscrita etc. Vale ressaltar que, ainda segundo o autor (BIASI, 2010, p. 42), “o prototexto é o dossiê genético que se tornou interpretável” para o pesquisador e não está associado à materialidade do documento em si, mas, sim, ao “desdobramento crítico tal como o geneticista pode reconstruí-lo”.

O prototexto selecionado para a análise genética neste estudo foi o “Livrão”, resguardado em meio os itens do ALJOG/UPF dentre aqueles relativos aos manuscritos e notas da produção ativa e Josué Guimarães. Este elemento do dossiê é um caderno pautado, com capa dura, que contém anotações, esboços e esquemas sobre variados elementos narrativos, trechos de produções, ilustração de capas dos próprios livros do autor, feitos por ele, entre outras escritas. Nas páginas 8 e 9 apresenta um esquema de construção e caracterização das personagens femininas e masculinas do romance *Dona Anja*. A obra em questão, publicada em 1978, traz uma caricatura ácida e bem-humorada da votação da Lei do Divórcio, ocorrida em 1977, bem como discute a falsa moral de uma elite política corrompida, que se encontra em um bordel de respeito da cidade, em um contexto de ditadura militar.

Neste momento é feito um recorte do dossiê, por isso serão analisadas apenas as personagens femininas da obra. Ou mais especificamente, a *descontinuidade* na construção das personagens mulheres no romance, num gesto comparativo entre o “Livrão” e a obra publicada em 1978. É essa conceituação de descontinuidade que se permite verificar, na construção das personagens femininas do romance em questão, traços que não se mantêm no texto publicado. Tais traços podem apontar para sentidos mais profundos sobre o papel dessas personagens, bem como ressignificar ou pelo menos ampliar a compreensão da obra como um todo.

3 As pacientes e encantadoras personagens femininas em *Dona Anja*

Dona Anja inicia com a exposição de uma pequena cidade do interior do sul do Rio Grande do Sul e a apresentação, em forma de lembrança, de Angélica, a Dona Anja, mulher de um respeitado coronel da cidade, e objeto de desejo de muitos homens. O fato inusitado que ronda tal mulher é sua lascívia insaciável, que consome o marido dia após dia e acaba levando-o à morte. Com o passar do tempo e o aumento das dívidas, Dona Anja muda-se para uma casa menor e promove a construção de um bordel, atraiendo meninas, as quais eram devidamente selecionadas pelo crivo atento da cafetina.

Assim, o enredo se encaminha para seu foco principal: a votação da emenda do divórcio, proposta pelo Senador Nélson Carneiro, em junho de 1977. Dona Anja promove uma reunião para um grupo de autoridades da cidade em sua respeitada casa. Dessa forma, o prefeito, o delegado, alguns vereadores, um professor, um fazendeiro e seu filho e um médico – o seleto grupo escolhido a dedo pela dona da casa – aguardam o início da votação, rodeados pelas seis pacientes e encantadoras moças que prestam serviços ao local: Eugênia, Chola, Arlete, Lenita, Cenira e Rosaura. Além destes personagens, encontram-se na estória: Elmira, a empregada; Necá, o homossexual que auxilia Dona Anja; e Amâncio, o leão de chácara.

Em meio aos petiscos e ao Vat 69 oferecidos, as autoridades enfrentam-se num embate que extrapola a votação do projeto de lei: os representantes da Arena (tendo como expoente o prefeito) e os do MDB (cujo grande nome é o do vereador Pedrinho Macedo) trocam farpas e críticas, além de metonimizarem, respectivamente, o duelo entre o conservadorismo e o liberalismo no campo político. O prefeito, devoto da família e da moral, que mantém uma amante e frequenta a casa de Dona Anja, é um dos maiores exemplos de um falso moralismo, visto que busca camuflar seu próprio egoísmo e falta de caráter pregando ideais que ele mesmo não segue.

O clímax da narrativa ocorre de forma inusitada: a emenda foi aprovada e, no momento em que fora avisado, o prefeito, que estava no quarto com Eugênia e que havia prometido casamento a outra amante, caso a emenda passasse, acaba por falecer. Receosos com o desfecho trágico, os personagens buscam saídas para que o conceito da respeitável casa de Dona Anja e do prefeito e sua família fiquem intactos.

As nove personagens femininas ativas no enredo – há as esposas das autoridades presentes, que vez ou outra são citadas – são: Dona Anja, a empregada, suas seis meninas e Neca.

Dona Anja é descrita fisicamente, na obra publicada, da seguinte forma: “seu grande corpo jazia inerme na larga cama de grades de latão; as pernas opadas como duas toras de creme de leite e os peitos fartos derramados sobre as carnes fofas”, “rosto suave e de antigos e quase dissolvidos traços de beleza que nem as quinze mil noites de amor nem as quinze mil madrugadas de prazer, de apreensões e delírios haviam desfeito” (GUIMARÃES, 1978, p. 21-22). O corpo avantajado de Dona Anja alinha-a à imagem de uma típica matrona, mulher de respeito, calma, como se a mesma fosse a mãe das moças que ali viviam. Segue uma rigorosa dieta de fartas refeições e guloseimas, que metaforicamente substituem sua antiga ânsia sexual. Mesmo sendo caracterizada, no passado, por sua lascívia, ela preza o decoro dentro de seu bordel. Em inúmeras passagens salienta “em primeiro lugar o respeito” (GUIMARÃES, 1978, p. 35). Em diversas situações, Dona Anja chama a atenção de seus convidados e suas meninas para a postura que deveriam manter em seu estabelecimento.

Eugênia, a preferida do prefeito, de “corpo bem fornido, grandes peitos a estourar as costuras” (GUIMARÃES, 1978, p. 48), apresenta-se como uma moça sensual, sedutora, que permite as carícias, dentro do decote e por baixo do vestido, por parte do prefeito, mesmo sob as ríspidas chamadas de Dona Anja. É ingênua ao questionar a cafetina se a aprovação do divórcio possibilitaria, mais facilmente, o casamento das moças da casa. Em algumas passagens mostra-se interesseira, por exemplo, quando pede que o prefeito rasgue o decote de seu vestido, pois “estava mesmo precisando de um novo, mais moderno, tinha visto um numa vitrina de virar a cabeça de qualquer santa” (GUIMARÃES, 1978, p. 88).

Chola, por sua vez, possuía “o rosto macerado, os maxilares salientes, os olhos puxados, a pele já com indisfarçáveis sinais do tempo” (GUIMARÃES, 1978, p. 41). A mais madura das meninas é o braço direito de Dona Anja na ordem da casa e das moças. É Chola quem deve organizar o salão do bordel para a reunião especial e ditar as ações que as outras prostitutas deveriam fazer, bem como servir o uísque aos convidados e providenciar os petiscos. Recebe a visita do Tenente-Coronel do Regimento de Cavalaria às quartas-feiras de manhã colocando-se, na

maior parte das vezes, em uma posição submissa e animalesca de corcel a ser montado. Chola, por sua experiência e sensibilidade, compreendia quando seus serviços sexuais seriam inúteis, “sabia que o amante ansiava por uma xícara de café fumegante, pois não adiantava de nada despir a camisola especial de rendas e oferecer a beleza de seu corpo à luz do abajur lilás” (GUIMARÃES, 1978, p. 40).

Rosaura, provavelmente a mais interessada no dinheiro que sua profissão rendia, numa cena com o fazendeiro Zeferino, temeu que sua indiferença ao fato de ir para a cama com ele pudesse afastar de si as “contribuições generosas de quem metia a mão no bolso das calças dependuradas numa guarda de cadeira, tirando de lá duas, três, às vezes até cinco notas de cem estalando como pão fresco” (GUIMARÃES, 1978, p. 79). Diante da cena, “fez uma cara de ingênua” (GUIMARÃES, 1978, p. 79) e culpou a novela que, supostamente, a interessava. Neste momento, Zeferino é quem oferece uma descrição física da personagem, ao dizer que “viu num relance os seios arfando como gelatinas rosadas [...] e desfez o rancor diante das duas covinhas da face e de sua mão ardendo em febre que subia por sua perna” (GUIMARÃES, 1978, p. 80).

Cenira, uma índia de Nonoai, é sempre referenciada nos textos por suas habilidades sexuais de teor místico. Caracterizada por ter “sangue índio tingindo a pele de escuro e encorpando as maçãs do rosto” (GUIMARÃES, 1978, p. 48) e “cabelos negros e grossos, escorridos” (GUIMARÃES, 1978, p. 96), a moça parece tímida e arredia, quase deslocada quando comparada à personalidade das outras prostitutas. Depois de ir para a cama com o insaciável Atalibinha, o filho de Zeferino, Cenira é questionada por este sobre a performance do filho do fazendeiro e, ao responder, “mantinha os olhos baixos, envergonhada. Disse com voz quase imperceptível: – Nunca vi ninguém igual ao Atalibinha!” (GUIMARÃES, 1978, p. 96). Em outras cenas, Cenira some no mar de autoridades e meninas, mantendo-se quieta e cabisbaixa.

Lenita, já avisada por Dona Anja, no início da noite: “tira um pouco dessa pintura, Lenita, a cara parece igreja velha recém rebocada” (GUIMARÃES, 1978, p. 47), é a preferida do médico e descrita por ter “joelho roliço” (GUIMARÃES, 1978, p. 87). Em um trecho, junto ao médico, “Lenita enrodilhou-se no colo do médico e queixou-se de estar sentindo muitas dores nas costas, principalmente de madrugada. Quis saber o que podia ser, tinha muito medo de reumatismo, que era doença de família” (GUIMARÃES, 1978, p. 89).

Arlete também é avisada por Dona Anja: “Estica esse vestido nas costas, Arlete, ou os peitos terminam caindo no copo do cliente” (GUIMARÃES, 1978, p. 47). Aparece em algumas cenas com os convidados. Permanece mais tempo com o vereador Pedrinho, mas acaba indo para a cama com Atalibinha. Pouco de suas características são explicitadas na obra.

Elmira, perita “nas artes de forno e fogão” (GUIMARÃES, 1978, p. 71), aparece fugazmente na narrativa. Trata as meninas com zelo, sempre preocupada com a integridade das mesmas. Aparece no salão para servir os comes e bebes. Neca, “o jovem da casa” (GUIMARÃES, 1978, p. 33), de cabelos encaracolados, é praticamente o filho de Dona Anja. Este a auxilia e paparica durante todo o dia. Sente ciúmes quando alguém tenta servir Dona Anja e a chama de “mãezinha”.

A diversidade das personagens femininas da obra pode significar diferentes tipos humanos femininos, em um elemento essencial: são pessoas colocadas sob uma condição de subserviência, ainda que não absolutamente passivas quanto à própria condição.

4 Frente ao prototexto: ressignificando as personagens femininas

Ao analisar o prototexto utilizado como recorte desta pesquisa – o “Livrão” –, pode-se observar um conjunto de elementos que possivelmente lançam uma nova luz sobre as personagens femininas da obra, bem como seus papéis sociais enquanto mulheres e prostitutas.

Em relação à Dona Anja, encontra-se a seguinte caracterização:

FIGURA 1 – Fragmento de prototexto

D. Anja - mulher de 60 anos, gorda, 120 kg, habilidosa, sagaz, persuasiva, a maior parte do dia passa sentada numa grande cadeira de balanço construída em Gramado, especialmente para ela. Come sempre biscoitos, bombons, frutas e fala nos "áureos tempos". Dispõe dos serviços permanentes de um homem sexual, o Neca, que implica permanentemente com as mulheres.

Texto da imagem: D. Anja – mulher de 60 anos, gorda, 120 kg, habilidosa, sagaz, persuasiva, a maior parte do dia passa sentada em uma grande cadeira de balanço construída em Gramado, especialmente para ela. Come sempre biscoitos, bombons, frutas, e fala nos “áureos tempos”. Dispõe dos serviços permanentes de um homem sexual, o Neca, que implica permanentemente com as mulheres.

Fonte: ALJOG/UPF

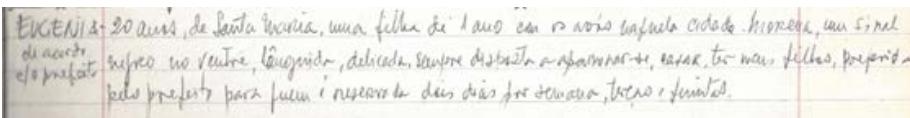
A descontinuidade não se apresenta na descrição física ou nos hábitos da personagem, mas em detalhes que estão atrelados ao passado da cafetina. O primeiro deles é o fato de, na obra publicada, a cadeira de balanço ser um móvel de família, especificamente da mãe do marido morto de Dona Anja: “a cadeira de balanço que fora da mãe de seu marido era a sua concha de paz, o seu casulo, fortaleza e berço” (GUIMARÃES, 1978, p. 28) e não apenas um móvel comprado sob medida.

Procurando criar um espaço de relações, supõe-se que esta mudança possa se sustentar diante do fato de a cadeira materializar-se como um elo do presente com o passado, que se perpetua e forneceria a ela um conforto tipicamente prazeroso: aquele que une a dor da perda do marido ao gozo dos encontros com ele e com seus amantes. Assim, a cadeira, peça dos antigos tempos, evoca as noites de prazer e paixão, com nostalgia e saudosismo e atua como um objeto concreto que recorda a morte do marido com tristeza.

A isso se relaciona também a descontinuidade observada na expressão “áureos tempos”. Dona Anja não faz uso desta expressão, mas, vez ou outra, utiliza, em seu lugar, “trágicos dias” (GUIMARÃES, 1978, p. 22). Mesmo lembrando-se das aventuras lascivas que teve, a cena da morte do marido ecoa como um fantasma negativo nas lembranças da personagem, impedindo-a de remeter-se ao passado de forma positiva, como a expressão encontrada no prototexto poderia sugerir. É interessante observar que “áureos tempos” é utilizada por outro personagem, ao lembrar-se do passado. Zeferino Duarte recorda-se dos áureos tempos do American Boate, um cabaré, enquanto se gaba de suas performances sexuais da juventude.

Sobre Eugênia tem-se a seguinte descrição:

FIGURA 2 – Fragmento de prototexto



EUGÉNIA – 20 anos, de Santa Maria, uma filha de 1 ano com os avós naquela cidade. Morena, um sinal preto no ventre, lânguida, delicada, sempre disposta a apaixonar-se, casar, ter mais filhos, preferida pelo prefeito para quem é reservada dois dias por semana, terças e quintas.

Texto da imagem: EUGÊNIA – 20 anos, de Santa Maria, uma filha de 1 ano com os avós naquela cidade. Morena, um sinal preto no ventre, lânguida, delicada, sempre disposta a apaixonar-se, casar, ter mais filhos, preferida pelo prefeito para quem é reservada dois dias por semana, terças e quintas.

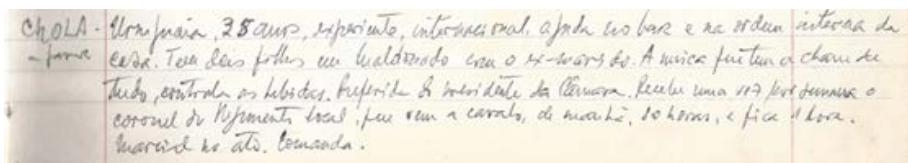
Fonte: ALJOG/UPF

Várias características da personagem são mantidas. Contudo, seu passado e a família que possuía nunca são mencionados. Mesmo não sendo de grande relevância para as cenas em que a personagem aparece e consciente do questionamento que a personagem faz a Dona Anja sobre o casamento, Eugênia não expressa sua identidade enquanto mulher e mãe. E essa descontinuidade ressurgirá em praticamente todas as próximas personagens femininas, pois conhecer as raízes e a história das prostitutas da casa seria inútil aos personagens masculinos da narrativa. Para eles, saber o nome da moça que se sentava em seus colos ou aquela que levavam ao quarto, além de checarem os bem fornidos corpos, seria o suficiente.

Outro fato que não se mantém na obra final é o dia em que Eugênia é guardada para o prefeito. No prototexto aparece “terças e quintas”, enquanto na narrativa, Zeferino se entristece ao lembrar que, nas quartas, a moça está reservada para o Dr. Chico: “hoje não é quarta-feira? Pois que o nosso caro prefeito se divirta com o pudim dele [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 51). Tal descontinuidade pode justificar-se pelo fato de o escritor julgar conveniente que a moça estivesse ao lado da autoridade, justamente, no dia da votação e, em seguida, se encaminhasse com ele para o quarto, construindo o final trágico do romance.

Sobre Chola, o prototexto traz:

FIGURA 3 – Fragmento de prototexto



CHOLA - Uruguaia, 35 anos, experiente, internacional, ajuda no lar e na ordem interna da casa. Tem dois filhos em Maldonado com o ex-marido. A única que tem a chave de tudo, controla os hábitos. Preferida do presidente da Câmara. Recebe uma vez por semana o coronel de Regimento local, que vem a cavalo, de manhã, 10 horas, e fica 1 hora. Marcial no ato. Comanda.

Texto da imagem: CHOLA – uruguaia, 35 anos, experiente, internacional, ajuda no lar e na ordem interna da casa. Tem dois filhos em Maldonado com o ex-marido. A única que tem a chave de tudo, controla os hábitos. Preferida do presidente da Câmara. Recebe uma vez por semana o coronel de Regimento local, que vem a cavalo, de manhã, 10 horas, e fica 1 hora. Marcial no ato. Comanda.

Fonte: ALJOG/UPF

A rasura inicial, ou seja, a correção feita na idade da personagem – que se supõe ser de 28 anos para 35 – procura reforçar que a personagem

era vivida e experiente. A primeira descontinuidade referente a ela se iguala à de Eugênia: o apagamento de sua biografia, de sua família, reforçando, novamente, a objetificação de tais personagens.

Em seguida, ao observar, no prototexto, as expressões “marcial no ato” e “comanda”, deduz-se que Chola, na obra final, se desenvolverá como uma mulher bem posicionada quanto a sua sexualidade, tornando-se aquela que dita as regras da “batalha” para o tenente-coronel. Entretanto, a Chola que se pronuncia, no texto publicado, inverte essas características. Mesmo dizendo que a personagem “aprendera bastante sobre artes marciais”, Josué volta às analogias sexuais que destituem o empoderamento conferido pelo esquema:

E mais ainda sobre posições. Posição de sentido, na qual ficava insone, pressaga, atenta para descobrir os intuios do coronel. Apresentar armas! Ela de pé, agressiva, olhar direto nos olhos dele e ele passando revisa nos seios ríjos, o ventre abaulado, as coxas carnudas, os joelhos roliços e macios [...]. (GUIMARÃES, 1978, p. 38-39).

Mais uma vez a descontinuidade na construção de uma personagem feminina se alinha à imagem da mulher como objeto sexual do homem. É a figura masculina que se torna marcial no ato sexual, referido pela expressão “amante marcial” (GUIMARÃES, 1978, p. 30). Mais à frente há os seguintes trechos: “Chola submetia-se passiva à cadência marcial” e “submetia-se dócil às diversas andaduras” (GUIMARÃES, 1978, p. 37). Tais sentenças são exemplos que demonstram uma descontinuidade na descrição dada pelo prototexto. Chola não comanda o ato sexual, ela se submete à figura masculina. A objetificação da personagem é levada ao extremo no momento em que ela é comparada a um animal: “ele tentava colocar a sela na sua montaria” e “ficava Chola como o cavalo que fora preso pelas rédeas no pátio [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 39-40).

Em relação a Cenira:

FIGURA 4 – Fragmento de prototexto

CENIRA - 22 anos, sangue índio. Desconfiada, agressiva, voluntariosa, desaforada, sempre controlada por Dona Anja. Boa de cama. Segredos índios, lendas e mistérios. Toma banho de lua e conta que já recebeu vinte homens numa noite só, numa casa de Monjuriana. Queima ervas no seu quarto.

Texto da imagem: CENIRA – 22 anos, sangue índio. Desconfiada, agressiva, voluntariosa, desaforada, sempre controlada por Dona Anja. Boa de cama. Segredos índios, lendas e mistérios. Toma banho de lua e conta que já recebeu vinte homens numa noite só, numa casa de Monjuriana (?). Queima ervas no seu quarto.

Fonte: ALJOG/UPF

Cenira é a única personagem entre as prostitutas que tem um pouco de seu passado mantido na obra final. Zeferino comenta sobre os segredos sexuais que a moça guarda e que os mesmos devem ter origem em sua cultura indígena. Contudo, vale ressaltar que essa continuidade surge em um contexto sexual. Em outra cena, Necá afirma que ela vem de Nonoai e a chama de “bugrinha”. Pode-se perceber nas atitudes dos dois personagens a possível manutenção de um estereótipo feminino que surgiu no momento em que os colonizadores chegaram ao Brasil e, de certa forma, um possível tipo de preconceito pelas raízes de Cenira.

A descontinuidade da personagem se configura na representação de sua personalidade. Como já dito, ela se apresenta, na obra, de forma tímida, arredia. Demonstra-se, na maior parte das cenas, quieta e não é controlada por Dona Anja, muito menos demonstra agressividade ou desaforo. Mais uma vez a personagem feminina que poderia posicionar-se de forma mais incisiva na narrativa torna-se submissa e dócil.

A descrição conferida a Rosaura, no prototexto:

FIGURA 5 – Fragmento de prototexto

ROSAURA - mulata clara, grandes olhos, 23 anos, natural de Pelotas. Forte e mercenária, ameaçando sempre em viajar, ir para o Rio, entrar numa escola de samba, vai escolher para o Sargentelli de quem sempre pede o endereço particular. Nas grandes noites faz a dança do ventre.

Texto da imagem: ROSAURA: mulata clara, grandes olhos, 23 anos, natural de Pelotas. Forte e mercenária, ameaçando sempre em viajar, ir para o Rio, entrar em uma escola de samba, vai escolher para o Sargentelli de quem sempre pede o endereço particular. Nas grandes noites faz a dança do ventre.

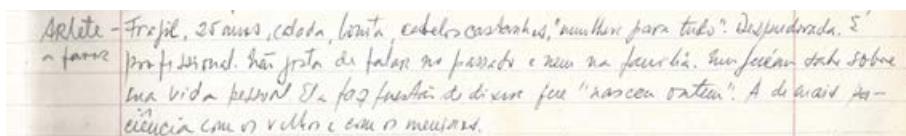
Fonte: ALJOG/UPF

A descontinuidade desta personagem já foi vista: sua história, identidade e desejos são preteridos em detrimento das características mais significativas como uma prostituta. Além disso, nas cenas em que aparece, Rosaura não ameaça abandonar a casa de Dona Anja ou seguir o sonho de ser sambista, traçado no prototexto. Até mesmo a dança do ventre, característica que poderia vir a ser interessante para o contexto de objetificação feminina, não surge no texto final.

A moça apresenta-se, em um trecho do livro já mencionado, junto a Zeferino, como uma das mais interessadas no dinheiro que a profissão poderia lhe render, aproximando-se muito mais da descrição dada à Arlete, no “Livrão”, que será apresentada em seguida, do que o seu esquema.

Sobre a personagem acima mencionada, tem-se:

FIGURA 6 – Fragmento de prototexto



Texto da imagem: Arlete – frágil, 25 anos, calada, bonita, cabelos castanhos, “mulher para tudo”. Despudorada. É profissional. Não gosta de falar no passado e nem na família. Mas porém fala sobre sua vida pessoal. Ela faz questão de dizer que “nasceu ontem”. A de maior paciência com os velhos e com os meninos.

Fonte: ALJOG/UPF

Arlete e Lenita são as meninas menos caracterizadas ou exploradas ao longo da narrativa e, portanto, não apresentam vários dos pontos citados no prototexto. Mesmo trocando carícias com alguns clientes, talvez, se possa afirmar que Arlete não era a mais despudorada das prostitutas da casa. Em uma cena com o vereador do MDB, Pedrinho “tinha uma das mãos acariciando o joelho da menina Arlete” (GUIMARÃES, 1978, p. 107). Contudo, ao final, o homem acaba cedendo sua moça para Atalibinha.

FIGURA 7 – Fragmento de prototexto

LENITA - de Porto Alegre, 25 anos. Cheia de corpo, quase gorda, grandes seios e cadeiras. Tem sangue alemão. Tem uma cicatriz de bala, por um tiro do marido que a largou. Três homens por noite e nada além. Quer conservar-se e trabalhar no ramo até os 50 anos. Vive com cremes e pomadas. Não gosta de perversões que desgastam a mulher. Gosta de doces. Economiza.

Texto da imagem: LENITA – de Porto Alegre, 25 anos. Cheia de corpo, quase gorda, grandes seios e cadeiras. Tem sangue alemão. Tem uma cicatriz de bala, por um tiro do marido que a largou. Três homens por noite e nada além. Quer conservar-se e trabalhar no ramo até os 50 anos. Vive com cremes e pomadas. Não gosta de perversões que desgastam a mulher. Gosta de doces. Economiza.

Fonte: ALJOG/UPF

Lenita passa parte da noite junto ao médico da casa executando carícias exageradas para um salão com convidados ilustres e sob o olhar de Dona Anja, fato que poderia se contrapor ao trecho “não gosta de perversões que desgastam a mulher”, encontrado no prototexto. Como as demais personagens, não tem identidade e história reveladas aos leitores.

Com o médico, Lenita mostra-se uma moça manhosa e que tenta seduzir: “Lenita perguntou com voz chorosa se ele não ia tratar de curar a sua gatinha, miou e ronronou, passou-lhe as unhas nos braços, no rosto, no peito e o médico pediu então que ela esperasse um pouco mais” (GUIMARÃES, 1978, p. 90).

FIGURA 8 – Fragmento de prototexto

ELMIRA - preta cozinheira, uma sombra, trata bem as meninas, tem duas filhas (10 e 12 anos) que moram com ela num quartinho dos fundos, aulas no colégio público, e que ajudou em alguns serviços internos.

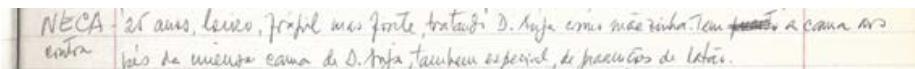
Texto da imagem: ELMIRA – preta cozinheira, uma sombra, trata bem as meninas, tem duas filhas (10 e 12 anos) que moram com ela num quartinho dos fundos, aulas no colégio público, e que ajudou em alguns serviços internos.

Fonte: ALJOG/UPF

Elmira tem passagens muito pontuais na narrativa: a personagem aparece na sala ou para servir coquetéis e bebidas ou para pedir que alguém tenha coragem suficiente para ver se cada uma das moças que estão no quarto com Atalibinha permanece viva. O trecho seguinte confirma: “A negra Elmira entrou assustada na sala, cruz credo, esse

rapaz ainda termina matando uma das nossas meninas e ninguém corre lá, ninguém socorre. Trazia nas mãos uma grande bandeja de madeira com uma garrafa de uísque" (GUIMARÃES, 1978, p. 64). Outra personagem sem história e identidade.

FIGURA 9 – Fragmento de prototexto



NECA - 25 anos, loiro, frágil mas forte, trata D. Anja como mãezinha. Tem ~~pés~~ a cama aos pés da cama de D. Anja, também especial, de guarnições de latão.

Texto da imagem: NECA – 25 anos, loiro, frágil mas forte, trata D. Anja como mãezinha. Tem a cama aos pés da cama de D. Anja, também especial, de guarnições de latão.

Fonte: ALJOG/UPF

Neca é a única personagem que, de certa forma, se mantém do prototexto à obra final sem subtrações em sua caracterização. Foi alinhada por Josué às personagens femininas da obra, muito provavelmente porque o escritor, mesmo na época em que foi escrita a obra, conseguia refletir sobre questões de identidade de gênero. É a única personagem que exprime um desejo íntimo que não toca em questões sexuais: o de ser bailarina.

Por fim, o último elemento de grande relevância encontrado no prototexto é a indicação do posicionamento das personagens, abaixo de cada nome, em relação à aprovação do divórcio. Necá é contra. Dona Anja, Arlete, Lenita, Rosaura e Chola são a favor. Para Eugênia há a expressão “de acordo com o prefeito”. Abaixo do nome de Cenira está escrito “nada” e em Elmira não se encontra nenhum posicionamento creditado pelo escritor.

É interessante notar que todas as personagens declaradas, por Josué, a favor da aprovação do divórcio, na verdade, não exprimem seus posicionamentos ao longo da narrativa. Dona Anja, normalmente, se comporta como mediadora dos extremos políticos, peça neutra no salão do bordel. Afinal, tomar partido para um dos lados – Arena ou MDB – poderia ser um prejuízo para sua casa e uma desfeita aos “amigos”. De qualquer forma, mesmo que antagônicos quanto à local política partidária, todos os integrantes das noites da casa de Dona Anja nada mais são do que representantes de um poder que não visa transformações fundamentais, já que estão comprometidos com as próprias intenções e interesses.

Neca, talvez, por medo de que a aprovação significasse, de algum modo, um movimento negativo para sua maezinha, coloca-se contra. Contudo, não expõe seu pensamento de forma explícita ao longo do texto.

Eugênia é a única que sugere um posicionamento a favor do divórcio, na obra, quando questiona Dona Anja sobre a possibilidade de casar se a emenda passar. Ou seja, o posicionamento, no prototexto, que seria conforme o do prefeito – contra – sofre descontinuidade, muito provavelmente para reforçar a ingenuidade e romantismo da moça.

O “nada” abaixo de Cenira se concretiza pelo fato de ela não explicitar sua opinião em momento algum. Acredita-se que o termo possa estar atrelado à cultura da personagem ou a uma ação de crítica, feita por Josué, ao metonimizar na índia toda a falta de espaço, dentro do jogo social, que os indígenas sofrem no país.

Esse fato pode estar ligado também a Elmira: única personagem feminina que não recebeu um posicionamento. Esse fato pode estar atrelado a questões étnicas como as de Cenira e por, talvez, a empregada ser analfabeta e, consequentemente, não ter o “poder de voto”.

5 Conclusão

De modo geral, a análise da construção das personagens femininas no romance *Dona Anja* aponta para personagens que não possuem uma função social de peso na obra e não são detentoras de uma voz política relevante ou, simplesmente, donas de discursos significativos, os quais são raros na narrativa. Com exceção de Dona Anja e de Chola, as personagens femininas não são alvo de aprofundamentos psicológicos e construções de identidades que revelem suas raízes e seus desejos – sem ligação com a sexualidade –, fato que se contrapõe às descrições encontradas no prototexto e que as coloca muito mais com a natureza de um determinado tipo social feminino.

A presença das personagens femininas, na narrativa, é constante, porém revela-se como um acessório: as pacientes e encantadoras meninas atuam quase como personagens secundárias, numa importância que se alinha aos petiscos servidos para as autoridades. Todo esse movimento pode reforçar os estereótipos que tocam em um determinismo histórico e ideológico sobre o papel das mulheres, ainda mais prostitutas ou empregadas negras, e situadas em um período de repressão política: a ditadura.

Não evoluindo na narrativa, tais personagens e o apagamento de suas descrições sobre suas origens, sonhos e, por vezes, temperamento do “Livrão” para o texto final reforçam o foco na objetificação de tais mulheres. Ademais, associado a isso está o fato de as mesmas serem submissas em suas relações, como no caso de Chola, que era descrita, no prototexto, como quem comandava o sexo, mas, na obra final, tornase o corcel domado pelo tenente-coronel; ou Eugênia, comparada a um pudim pelo fazendeiro Zeferino.

Ilustrações daqueles que não possuem voz nem vez no jogo político e daqueles que os discursos não interessam a quem detém o poder, as personagens femininas, suas características físicas e psicológicas, seu vestuário, gestos, vocabulário e ações ecoam na literatura de Josué como sinal de alerta e reflexão. O escritor, enquanto produzia sua obra, poderia ter optado pela construção mais vaga e superficial dessas personagens para confirmar códigos e visões de mundo exteriores à literatura e criticar grupos sociais específicos. Afinal, seria muito mais inusitado caso as personagens femininas subvertessem os papéis que lhes são esperados e apresentassem às autoridades seus pontos de vista sobre a votação e seus ideais íntimos.

A descontinuidade da construção das personagens femininas em *Dona Anja*, portanto, alerta para a existência de um embate sutil entre duas esferas: a que detém o poder e uma voz política significativa e que, supostamente, interessa à sociedade, e aquela que não detém seu próprio discurso, sua própria voz e que é, consequentemente, controlada pela primeira.

Referências

- BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- GUIMARÃES, Josué. *Dona Anja*. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever*: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RETTEMAYER, Miguel. Josué Guimarães: escrever, ler, amar e transgredir. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa. *Redes & Capulanas: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas*. Porto Alegre: Editora da UniRitter, 2009. p. 207-223.

WILLEMART, Philippe. Escritura e crítica genética. In: WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 3-89.

Recebido em: 16 de abril de 2019.

Aprovado em: 1º de novembro de 2019.