

**Organizadores**

Cleber Araújo Cabral

Marcelino Rodrigues da Silva

**Escavações e impressões**

escritos sobre acervos literários  
e memória cultural



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2018

**Diretora da Faculdade de Letras**  
Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora**  
Sueli Maria Coelho

**Comissão editorial**  
Elisa Amorim Vieira  
Fábio Bonfim Duarte  
Luis Alberto Brandão  
Maria Cândida Trindade Costa de Seabra  
Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**  
Glória Campos  
(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

**Normalização**  
Estella Vidotti

**Preparação de originais**  
Giulia Leroy

**Diagramação**  
Bruna Honório

**Revisão de provas**  
Estella Vidotti  
Katrjn Rocha

**ISBN**  
978-85-7758-342-3 (impresso)  
978-85-7758-341-6 (digital)

**Endereço para correspondência**  
LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG  
Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108  
31270-901 – Belo Horizonte/MG  
Tel.: (31) 3409-6072  
*e-mail*: [vivavozufmg@gmail.com](mailto:vivavozufmg@gmail.com)  
*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

## 5 Apresentação

### Aos leitores, as cartas

- 11 **Enternecimento: A carta não enviada**  
Adriana Rodrigues Machado
- 37 **Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro (1964-1983): correspondência revisitada**  
Haydée Ribeiro Coelho
- 51 **Destinatário: posteridade – notas sobre edição de correspondências de escritores**  
Cleber Araújo Cabral

### Imagens do escritor

- 67 **Reflexões para uma poética do arquivo: a experiência de organização do acervo do poeta Adão Ventura**  
Gustavo Tanus
- 77 **Sonorosa dona Lúcia: cartas de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida**  
Ana Amélia Neubern Batista Reis
- 99 **Decifra-me e te devoro: Fernando Sabino, uma paixão em 12 atos**  
Ewerton Martins Ribeiro

## **Ficções dos arquivos**

- 121**    **Labirinto de imagens, derivas**  
Rafael Bastos Alves Mourão
- 131**    **A identidade escritural em *O museu da inocência*, de Orhan Pamuk**  
Nathalia Campos
- 153**    **O arquivo dentro do arquivo**  
Túlio César Vieira Alves

## **Apresentação**

*A memória não é um instrumento para a prospecção do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.*

Walter Benjamin

Este livro é resultado da “Jornada Acervo de Escritores Mineiros – 26 anos de escavações e impressões”, realizada em 21 de Outubro de 2015 na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Criado por esta universidade em 1989, o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) reúne um valioso conjunto de documentos, bibliotecas, objetos pessoais e obras de arte deixados por personagens de destaque em nossa história literária e cultural, como Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Cyro dos Anjos e Fernando Sabino, dentre vários outros. Em suas salas e corredores, que recriam o ambiente de trabalho dos escritores, encontramos cadernos de anotações, correspondência, diários, fotografias, manuscritos de textos publicados e inéditos, retratos pintados por artistas importantes, recortes de jornais e revistas, raridades bibliográficas, edições autografadas e anotadas, prêmios e distinções literárias, coleções e outras curiosidades.

Desde a criação do AEM, esse material vem sendo objeto de um grande número de pesquisas, alimentando a produção científica e cultural de sucessivas gerações de estudantes e de intelectuais mais experientes, com trabalhos relevantes no campo dos estudos literários e áreas afins. Boa parte dessa produção foi realizada por pesquisadores ligados ao Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros (NEAEM), sediado na FALE/UFMG e cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Com o objetivo de celebrar essa trajetória, a “Jornada Acervo de Escritores Mineiros – 26 anos de escavações e impressões” reuniu alguns

desses pesquisadores, para os quais a experiência com os arquivos literários foi especialmente importante, tanto do ponto de vista de sua formação intelectual quanto da ampliação das fronteiras do conhecimento sobre a literatura e a cultura.

A ideia consistia em promover o debate crítico e teórico a respeito das contribuições e possibilidades advindas das “escavações” elaboradas nos diversos materiais que compõem os arquivos de escritores alocados no AEM. Além da diversidade de gerações, o evento buscou também trazer uma visão panorâmica das possibilidades teóricas e metodológicas de utilização desse material, colocando em pauta temas e questões como a correspondência de escritores, tomada como laboratório de escrita e instrumento de diálogo entre diferentes intelectuais, tempos e culturas; a produção de imagens e biografias de escritores, tanto pelo trabalho de críticos e pesquisadores quanto pelo próprio gesto do arquivamento; a construção do cânone e do valor literário, bem como as relações entre a literatura e a nação, a cultura e a política; as recriações ficcionais do arquivo e de nossa relação com os restos, rastros e registros do passado.

Com algumas pequenas alterações, decorrentes das inevitáveis diferenças entre o que planejamos e as discussões que efetivamente se realizaram, a organização do livro reflete a do evento, sendo composta por três seções temáticas, com três textos cada uma. Na primeira seção, intitulada “Aos leitores, as cartas”, reúnem-se trabalhos que têm, como ponto de partida, os diálogos estabelecidos via correspondência entre escritores. Nesses diálogos, podemos vislumbrar os bastidores da vida literária de períodos do passado, os debates sobre algumas questões que ainda permeiam o pensamento da atualidade, além de reflexões acerca das etapas e processos de criação de obras. Assim, a partir do contato com estas conversas legadas pelos escritores a nós, leitores da posteridade, são apresentadas reflexões acerca dos modos de se ler a história e a memória da cultura e da literatura.

Já a segunda seção, “Imagens do escritor”, apresenta trabalhos que contemplam reflexões acerca das figurações do escritor e de sua obra, realizadas a partir da investigação em arquivos literários. Ganham destaque, aí, os cruzamentos entre referências literárias, diálogos culturais e experiências biográficas que incitam novas leituras tanto dos

textos produzidos pelo escritor em foco quanto de sua própria trajetória, tomada como a de um personagem construído por múltiplos discursos. Biografias, biografemas, amizades literárias, viagens e traduções são acionadas, nesses trabalhos, como catalizadores de uma reflexão que se articula segundo um viés contemporâneo, refratário ao simples mimetismo entre vida e obra.

Por fim, a terceira seção, “Ficções dos arquivos”, reúne textos que buscam encenar ficcionalmente o arquivo, de maneira geral, e, em particular, o arquivo literário. Tal processo ocorre mediante a apropriação de determinadas figuras do arquivo – biblioteca, museu, coleção, inventário, álbum, catálogo etc. –, utilizadas como recursos de fabulação narrativa, visando à elaboração de ficções críticas. Cria-se, assim, um espaço por meio do qual é possível refletir sobre temas diversos, como os suportes e os mecanismos do arquivamento, a fetichização do escritor e de sua memória e o caráter fantasmático dos registros, restos e rastros do passado.

Após a realização do evento e a reunião dos textos que compõem este livro, temos a firme convicção de que o trabalho foi bem sucedido e de que foram atingidos os objetivos a que ele se propôs. Entregamos aos leitores um conjunto diversificado e, ao mesmo tempo, coeso e articulado de ensaios, por meio do qual se pode ter uma ideia bastante razoável das pesquisas que têm sido desenvolvidas no AEM, abordando de modo produtivo diferentes temas e questões relevantes para o debate atual na teoria, na crítica e na historiografia literária. Assim, damos continuidade à tarefa sem fim que é a permanente reelaboração do arquivo e da memória cultural de nossa sociedade, com vistas às questões e às demandas do tempo presente.

*Os organizadores*

**Aos leitores, as cartas**

# ***Enternecimento: A carta não enviada***

Adriana Rodrigues Machado

J. W. Goethe (1749-1832), na introdução das suas *Memórias*, cujo subtítulo é “poesia e verdade”, justifica o empreendimento de escrevê-las – segundo o mesmo, “sempre espinhoso” –,<sup>1</sup> citando trechos de uma carta que lhe foi enviada por um amigo. Este, que na ocasião está organizando os doze volumes de suas obras poéticas, faz-lhe um pedido dizendo que deseja compor juntamente com eles uma imagem mais precisa de seu autor. O que o amigo pede é que lhe sejam revelados detalhes que possam esclarecer determinadas composições, circunstâncias que de alguma forma estiveram ligadas àquela matéria poética, e sobretudo lhe interessava estabelecer uma ordem cronológica para os poemas.

Os argumentos usados para convencer o poeta alemão, já na maturidade dos seus 59 anos, como podemos ler no excerto que se segue, foram bastante convincentes, e fizeram com que Goethe se empenhasse na missão da escrita de suas memórias durante o longo período de vinte e três anos. Com alguma interrupção, a tarefa foi concluída um ano antes da sua morte, em 1831.

Antes de mais nada lhe pediremos que condescenda em nos apresentar dentro de uma ordem cronológica as suas poesias, que na nova edição vêm agrupadas de acordo com certas relações íntimas, e que nos revele, num encadeamento definido, as circunstâncias e os sentimentos que lhe inspiraram, os exemplos que agiram sobre você, e finalmente os princípios teóricos que

<sup>1</sup> GOETHE. *Memórias: poesia e verdade*, p. 11.

o orientaram. Se se der a esse trabalho em benefício de alguns amigos, talvez resulte daí algo de útil e agradável para um mundo mais vasto.<sup>2</sup>

A justificativa de Goethe, ao usar a carta do amigo, do mesmo modo bem argumentada, ajuda-nos a pensar nas muitas questões que envolvem o tema da biografia, no caso, da autobiografia, do gênero memorialismo, que aqui tem um objetivo bem específico, ligado à obra poética do autor, à gênese da criação poética propriamente.

A necessidade de Goethe de se explicar para o leitor vai ao encontro da problemática que todo pesquisador e pesquisadora de arquivos literários<sup>3</sup> se depara ao encontrar vestígios da vida pessoal de determinado escritor ou escritora na sua própria obra; e mesmo quando é o próprio autor que os revela por meio de cartas, diários, agendas ou outro suporte material. Muitas vezes o pesquisador é levado, como uma imposição do ofício, a desconfiar daquilo que ali está posto. E se pergunta: seriam todas as lembranças genuínas ou parte delas é obra da imaginação daquele que escreve? “Poesia e verdade”, afinal, são compatíveis?

Nesse ponto, cremos que as palavras de Goethe, a seguir, servirão de apoio para o que ora queremos expor sobre a matéria biográfica que está presente no livro *Enternecimento*, da poeta mineira Henriqueta Lisboa.

Diz Goethe:

Todos esses detalhes [sobre ocasiões e circunstâncias que envolvem a criação de seus poemas] eu desejava introduzir aos poucos, para satisfazer os meus benévolos instigadores; mas esses esforços e essas meditações me arrastavam sempre para mais longe. Com efeito, como eu desejava satisfazer aquela bem ponderada solicitação e tratava de expor com ordem os impulsos interiores, as influências externas e as etapas que eu havia vencido na teoria e na

<sup>2</sup> GOETHE. *Memórias*: poesia e verdade, p. 11-12.

<sup>3</sup> Tomamos o conceito de “arquivo literário” na amplitude que o concebe o pesquisador Reinaldo Marques, especialmente no que diz respeito ao caráter heterogêneo de seus fundos documentais, “que fazem do arquivo literário uma mescla de biblioteca, arquivo e museu, ou a natureza de muitos de seus documentos, como rastros da atividade escritural de um autor de literatura”. (MARQUES. *Arquivos literários*, p. 12.)

prática, vi-me empurrado para fora do estreito círculo de minha vida privada e mergulhado no vasto mundo. Surgiram-me ante os olhos as figuras de cem personagens importantes que haviam exercido sobre mim uma influência mais ou menos próxima ou remota. E, por fim, os imensos movimentos da política geral que deixaram em mim, como em todos os meus contemporâneos, as mais profundas marcas, exigiam particularmente a minha atenção; porque a tarefa principal da biografia é, segundo parece, descrever e mostrar o homem em suas relações com a época, até que ponto o conjunto o contraria ou favorece, que ideias ele forma em resultado disso a respeito do mundo e da humanidade, e – se é artista, poeta, escritor – de que modo as reflete.<sup>4</sup>

Antes de prosseguirmos, lembramos o que diz Käte Hamburger (1896-1992), em *A lógica da criação literária*, a respeito da noção do enunciado como expressão da realidade:

O caráter do enunciado como enunciado verídico não é fundamentado na veracidade do objeto-de-enunciação. Se fosse assim, apresentar-se-iam logo dificuldades e a definição se perderia na inexatidão. Isso já porque a noção de realidade está sujeita a várias interpretações possíveis – físicas, epistemológicas, ontológicas e metafísicas – sendo que a definição por nós alegada e a ser verificada encontraria discordâncias. Sim, esta definição já será falha quando o objeto-de-enunciação for comprovadamente “irreal”, por exemplo, um sonho, uma fantasia, uma mentira. O fato, porém, de ser também tal “enunciado de não-realidade”, ainda e sob quaisquer circunstâncias, um enunciado de realidade decorre de que não é o objeto, mas o sujeito-de-enunciação o fator decisivo. *A enunciação sempre é real, porque o sujeito-de-enunciação é real, porque, com outras palavras, uma enunciação somente pode ser constituída por um sujeito-de-enunciação real, autêntico.*<sup>5</sup>

Desse modo, até mesmo a “mentira” se torna um enunciado “real”, atinge o estatuto de uma enunciação autêntica. Portanto, ao lidarmos com o suporte “carta”, principalmente, precisamos ter em mente esse postulado teórico. E não é demasiado repetir: “A enunciação sempre é real, porque o sujeito-de-enunciação é real”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> GOETHE. *Memórias*: poesia e verdade, p. 12-13.

<sup>5</sup> HAMBURGER. *A lógica da criação literária*, p. 30. (Grifos do autor.)

<sup>6</sup> HAMBURGER. *A lógica da criação literária*, p. 30.

## ***Enterneçamento* (1929)**

Sobre *Enterneçamento*, o livro que lhe rendeu o primeiro prêmio importante, em 1930 – Primeiro Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras –, Henriqueta Lisboa diz que “corresponde a uma fase de juventude idealista e romântica, em que prevalecem as impressões naturais com imagens equivalentes”.<sup>7</sup>

Um exemplo dessas imagens, quando temos em mente determinado aspecto característico do que poderia ser uma fase “idealista e romântica”, encontra-se no poema “Filho da minha terra”, no qual o mote é o Brasil e sua exuberante natureza, num tom marcadamente ufanista, característico do nosso romantismo:

Porque ao nascer, ouviste a cantiga das violas  
e tens os nervos como cordas de aço,  
no ideal de bandeirante, em que o peito acrisolas,  
é o sonho, mais que a luz, que dirige o teu passo.

[...]

Ao céu escampo, assim, quando todo te encerras  
Dentro da natureza, – és mais belo e feliz,  
tu que nos olhos tens o ouro das tuas terras  
e na tez requeimada o sol do meu país!<sup>8</sup>

Porém, ao deslocarmos nosso foco para o motivo dominante da obra, que é o amor romântico – daí a fase ser classificada de “idealista e romântica” –, compreendemos de forma mais abrangente a sua estrutura, e, do mesmo modo, a seguinte declaração feita pela autora durante uma polêmica entrevista que concedeu em maio de 1969: “Minha vida está toda nos meus livros”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> PASTA Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), “Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora”, no AEM/UFMG.

<sup>8</sup> LISBOA. *Enterneçamento*, p. 57-59.

<sup>9</sup> Entrevista concedida a Roberto Drummond e Evandro Santiago, publicada no *Estado de Minas*, Belo Horizonte, em 4 maio 1969. (PAIVA. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*, p. 54.)

*Enterneçamento*, nesse sentido, é paradigmático. Talvez nenhum outro livro traga de forma tão explícita o diálogo que se travou entre seus versos e a experiência vivida. Depois do cotejo da obra, na sua totalidade, com determinadas cartas que estão depositadas no acervo da escritora, tendemos a crer que existem outras razões para que ela tenha preterido *Fogo fátuo* (1925) como sua obra inaugural. Apesar da imaturidade reconhecida pela autora, *Enterneçamento* é o livro que a mesma elege para ser o marco da sua trajetória, ainda que tenham vindo a público, por meio das antologias e até mesmo da obra que tem como título *Obras completas: I poesia geral* –,<sup>10</sup> apenas três dos 38 poemas que compõem o livro.

Sem jamais mencionar em entrevistas, senão alusivamente – conforme veremos na sequência –, sabemos hoje pelas cartas que deixou, e que se encontram no seu acervo, que muitos dos poemas de *Enterneçamento* tinham um endereço certo e um destinatário: Tripudio Lomanto, um professor de Educação Física, argentino, filho de pais italianos, residente em Buenos Aires, e que Henriqueta conheceu no Rio de Janeiro, em agosto de 1928. Na leitura das 29 cartas, encontramos comentários relativos aos seguintes poemas de *Enterneçamento*: “Hora eterna”, “Vida interior”, “Guisos [sic] de ouro”, “Serenidade”, “O momento oportuno” e “Canção para entristecer”.<sup>11</sup>

Muito se especulou sobre o amor que Henriqueta Lisboa tivera na juventude, contudo ela nunca o revelara, senão para familiares mais próximos, como podemos inferir diante das correspondências que estão alocadas no seu acervo. Nem mesmo os amigos que frequentavam a sua casa, como José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008), sabiam de tal envolvimento, posto que assim esteja num estudo deste dedicado a poeta: “Acredita-se ter sido o grande escritor paulista [Mário de Andrade] o grande amor platônico de Henriqueta Lisboa que, extremamente discreta, nunca revelou o fato a quem quer que fosse.”<sup>12</sup>

Na família, firmara-se uma espécie de pacto, porque a irmã Alaíde Lisboa tinha conhecimento dessa relação, conforme atesta a cópia de uma

<sup>10</sup> LISBOA. *Obras completas: I poesia geral* (1929-1983).

<sup>11</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG.

<sup>12</sup> DUARTE. *Henriqueta Lisboa: poesia plena*, p. 58.

carta da própria Henriqueta enviada de Lambari, em 1933, tendo aquela como destinatária. A presença desta cópia em seu acervo comprova que Henriqueta desejava que o seu segredo fosse um dia conhecido, pois tal documento é um elo importante, torna-se uma peça fundamental nesse imenso quebra-cabeça que representa o seu arquivo literário. Esse gesto reforça ainda mais a imagem de uma mulher que amou, foi amada, e preservou acima de tudo a sua intimidade, ciente de que expor claramente seus sentimentos seria profaná-los, o mesmo que destruí-los totalmente.

Para usar palavras duras, evidencia-se um traço de caráter que só se explica diante de uma grande decepção, e que contrasta com uma reconhecida fragilidade e delicadeza que emanavam da sua personalidade artística. Junto a uma boa dose de ironia, a expressão revela antes de tudo uma profunda mágoa; e a princípio desconstrói aquela imagem da pura, ingênua e diáfana poeta, que só teria amado platonicamente uma grande personalidade, como Mário de Andrade:

Queres saber o que me disse Lomanto? Aquelas coisas de sempre: "que no podrá jamás olvidarme"... E nem por isto se mata! Surpreendeu-me a sua carta porque a outra ficara sem resposta. Então, as notícias vindas do Paraíso foram celestiais, por afinidade. Não foram?<sup>13</sup>

Ao lermos as cartas de Lomanto, algumas bem longas, chegando a oito páginas, – quando este lhe envia sua "autobiografia" –,<sup>14</sup> encontramos todos os elementos que configuram uma história de amor, porém sem um desfecho feliz. Tripudio Lomanto foi, indubitavelmente, o "desengano do coração" mencionado na carta dirigida a Mário de Andrade, em 30 de março de 1943: "1929-1930 foi tempo de provação para mim, para toda minha família. Desengano do coração, doenças, a queda política de meu pai, mudança de casa no Rio".<sup>15</sup>

Interessante notar que Henriqueta escreve esta carta, em resposta a Mário, no momento em que este comenta que seus "Poemas da Amiga"

<sup>13</sup> ANEXO C: Cartas de Tripudio Lomanto, p. 274-276. (Cópia da carta de Henriqueta Lisboa endereçada à irmã Alayde (*sic*) Lisboa, enviada de Lambary (*sic*) (MG), em 10 de abril de 1933.)

<sup>14</sup> LOMANTO. [Carta] 1 de maio de 1931 [para] LISBOA.

<sup>15</sup> SOUZA. *Correspondência*: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa, p. 249-251. (Carta de 30 mar. 1943.)

foram feitos para ela, ou seja, num contexto em que o assunto acaba se encaminhando para o plano do amor romântico, já que entre os dois existia uma “amizade amorosa”. E a expressão é da própria Henriqueta, uma vez mencionada em carta da amiga Aurélia Rubião (1901-1987), quando esta escreve relatando sobre o impacto da morte de Mário, em 1945: “Coragem, Henriqueta, chegue-se ainda mais a Deus, pois você precisa continuar sua obra, porque foi ela o laço forte que ligou àquela profunda amizade, que você chamou de amizade amorosa.”<sup>16</sup>

Destacamos, a seguir, um trecho de uma carta anterior, datada de 10 de março de 1943, em que o escritor paulista revela o tipo de sentimento que predominava na relação que ambos vivenciaram, bem diversa daquela que Henriqueta estabeleceu com o professor argentino:

Eu sei que nesta comunhão feliz em que nós dois vivemos, nós nos preferiríamos um pouco mais de mãos, não dadas, mas atadas, você se deixando brutalizar pela vida como eu, ou eu me elevando com mais frequência para as “Adivinhas”. Nada impede, Henriqueta, nada impedirá mais aquela atração divinatória, aquela escolha muito pouco livre com que nós nos encontramos. E você me perdoou e eu adorei você – e hoje nós nos amamos com a maior densidade e a maior gratuidade do favor de amigos.<sup>17</sup>

E Mário prossegue, referindo-se agora aos “Poemas da Amiga”, num discurso que elege Henriqueta como símbolo, personificação de todas as “amigas” que ele tivera antes de conhecê-la:

Hoje eu sinto que os meus “Poemas da Amiga” feitos antes de conhecer você, nascidos de experiências com amigas várias, amizades de menor consistência e por vezes intuições de experiências que não existiram, hoje eu sinto que eles são exclusivamente seus e eles foram escritos para você.<sup>18</sup>

Em vista do exposto, argumentamos que compreender a complexa personalidade de Mário de Andrade é compreender o pensamento de Henriqueta Lisboa, especialmente naquilo em que ambos comungaram em termos de uma relação de amizade entre um homem e uma mulher.

<sup>16</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular (Aurélia Rubião), no AEM/UFMG. (Carta de 5 mar. 1945.)

<sup>17</sup> SOUZA. *Correspondência*: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa, p. 248. (Carta de 10 mar. 1943.)

<sup>18</sup> SOUZA. *Correspondência*: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa, p. 248. (Carta de 10 mar. 1943.)

E a respeito de Mário há uma carta importante que revela muito do seu temperamento, principalmente sobre o que ele pensava do casamento e de si mesmo.<sup>19</sup>

Já em final de 1919, o então jovem escritor paulista, em carta endereçada ao amigo Joaquim Álvares Cruz, antevê de certa forma seu destino de homem só. E quem o diz é Aloysio Álvares Cruz, filho do destinatário, ao destacar a relevância de tal missiva: "Historicamente o que importa nessa carta de 1919 é que Mário precognitivamente sabia que não iria se casar."<sup>20</sup>

No texto dirigido ao amigo, o solitário poeta de *Há uma gota de sangue em cada poema*, deixa-nos ver muito de sua interioridade, da instabilidade que prevalecia nos seus relacionamentos mais íntimos:

Acreditas, Cruz, que si não me caso, não é por ser avesso ao casamento. Deus me livre! De ser assim uma dissonância na música da criação... Nem sou assim tam mesquinho que não tenha encontrado amares e outros ainda possa encontrar... Mas os meus amares crepusculejam ao nascer! Esta minha cabeça! Êste meu coração! Virá algum amar que seja aurora e dure o dia da vida? Não sei. Parece-me haver dentro de mim qualquer coisa que me faz sozinho... Mas não quero que me penses triste por ter pensamentos... meio tristes. Sou até muito alegre, sinceramente jovial: nunca na minha vida senti-me tam alegre e tam feliz.<sup>21</sup>

A amizade desinteressada sempre foi a tônica das relações de Mário de Andrade, tema bastante debatido em muitos estudos. A troca afetiva sempre se deu no plano das ideias, na dimensão do espírito, caracterizando o grande intelectual que ele foi. Assim se deu não somente com Henriqueta Lisboa, mas também com Anita Malfatti (1889-1964), Oneyda Alvarenga (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973), para citar as mais

<sup>19</sup> Recentemente, em 18 de junho de 2015, foi liberada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, por determinação da Controladoria Geral da União (CGU), uma carta enviada por Mário de Andrade a Manuel Bandeira que até então estava vetada a pesquisadores. Trata-se da carta datada de 7 de abril de 1928, cujo tema comentado por Mário é sobre sua condição de homossexual. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1644470-em-carta-mario-de-andrade-cita-sua-tao-falada-homossexualidade.shtml>>

<sup>20</sup> CRUZ. Mário de Andrade antes da semana de 22, p. 14.

<sup>21</sup> CRUZ. Mário de Andrade antes da semana de 22, p. 14. (Carta de 8 nov. 1919.)

conhecidas figuras femininas que se corresponderam com o autor da *Lira paulistana*.

Marilda Ionta, que justamente estudou o tema da amizade nas cartas trocadas entre Mário e três das ilustres interlocutoras supracitadas – Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga e Henriqueta Lisboa –, sobre a relação com a poeta mineira, ela diz:

A amizade de Henriqueta com Mário anuncia, ou melhor, deixa como legado os poderes nobres que o distanciamento pode exercer nos vínculos intersubjetivos; a distância que perpassa esse laço amistoso é móvel e fluida. Imagino que dessa experiência de amizade entre os escritores pode ser extraída uma “etopoética” [conceito de Michel Foucault] para relações intersubjetivas, isto é, a transformação de uma verdade em ética, cujo núcleo reside na cortesia, para usar a linguagem laicizada de Mário, e em charitas recorrendo ao vocabulário cristão de Henriqueta.<sup>22</sup>

Henriqueta, por sua vez, diferentemente do autor de *Amar, verbo intransitivo*, sonhou se casar com Lomanto, e as cartas deste atestam que tal possibilidade existia, conforme podemos ler no excerto abaixo destacado:

Me preguntas cuando cruzaré el océano para estar a tu lado. Imagina mi querida Henriqueta los deseos que tengo de reunirme pronto a ti y sabrás que ese día no há de tardar. Antes trataré de solucionar mis cosas, dejar libre el camino, iniciar así en tu compañía una vida que ansío, que sé que será azul como el cielo, verde como la esperanza y blanca como la bondad infinita que irradas sobre mi.<sup>23</sup>

E quando abordado em entrevista o assunto casamento, já na maturidade, Henriqueta assim responde sobre possíveis motivos que a teriam impedido de sacramentá-lo: “Simplesmente por falta de compromisso mútuo à hora certa e na medida exata. Sempre considerei o casamento uma instituição sagrada, a exigir uma base de segurança e devotamento recíproco”.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> IONTA. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, p. 209.

<sup>23</sup> LOMANTO. [Carta] 16 de junho de 1929 [para] LISBOA, p. 3.

<sup>24</sup> STEEN. Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia, p. 7.

Outra declaração importante, a respeito da mesma questão – casamento –, encontra-se na cópia da carta que a poeta enviou para Marie Wallis, em 19 de fevereiro de 1947, quando responde a um questionário sobre sua obra, cujo destino era integrar um estudo intitulado *Modern women poets of Brazil*:<sup>25</sup>

Acho que o amor é um sentimento maravilhoso e grave, pela capacidade que tem de elevar ou de aviltar a humanidade. Um casamento de amor apoiado pela razão é singular privilégio. Sinto, hoje que idealizei demasiadamente a união entre os seres. Tinha que ser assim: sou, no fundo, uma romântica a que a educação e a vontade trouxeram equilíbrio, porém *não conformismo*.<sup>26</sup>

Vê-se nessa “revelação” que a poeta faz, e é exatamente esse o tom que ela imprime quando diz “desejo responder *confidencialmente* às perguntas de sua carta, com sincero interesse em facilitar o estudo que faz de minha poesia”,<sup>27</sup> que ela não “adotou o celibato como forma de vida; não foi mãe biológica”<sup>28</sup> deliberadamente, e sim por contingência, em razão do desencontro que lhe deixou marcas profundas.

Depois de Lomanto foi Mário de Andrade quem ocupou o coração de Henriqueta, porém não da mesma forma. Com o amigo paulista podemos dizer que houve a sublimação, porque a relação amorosa com acento erótico, com promessa de casamento, nunca existiu entre os dois escritores. O que sempre se ouviu foram rumores, suposições, como atesta o seguinte comentário de Fábio Lucas: “Cria-se, à boca pequena, que Mário tivesse demonstrado uma paixão pela tímida poetisa. O certo é que Henriqueta Lisboa jamais poupou elogios à obra e à pessoa de Mário de

<sup>25</sup> O referido estudo trata-se da tese de Marie Wallis (Ph. D.), defendida na University of New Mexico, no mesmo ano, cujo *corpus*, além de Henriqueta Lisboa, contemplava a obra de Maria Eugenia Celso (1886-1963), Gilka Machado (1893-1980), Cecília Meireles e Adalgisa Nery (1905-1980). (WENTWORTH. Ever wonder who received the first Ph. D. at UNM?)

<sup>26</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG. (Grifo nosso.)

<sup>27</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG. (Grifo nosso.)

<sup>28</sup> IONTA. *As cores da amizade*: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade, p. 198.

Andrade. Mas guardou as cartas e os segredos de suas relações com o grande estimulador do Modernismo”.<sup>29</sup>

Num depoimento da poeta Yeda Prates Bernis, que conviveu com Henriqueta Lisboa e que a considerava, além de mestra, uma verdadeira amiga, também há indícios de um amor secreto da poeta de *Prisioneira da noite*, contudo sem menção de um nome ou de qualquer outra referência mais concreta: “[Henriqueta Lisboa] Acreditava no amor único, tendo-o professado com pureza, discrição e até pudor. Guardou-o como quem guarda o maior tesouro da terra, deixando-o transparecer, apenas, em cintilações de sua poesia.”<sup>30</sup>

No ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, Henriqueta faz alusão a *Enternecimento*, referindo-se a um “livro juvenil sobre o amor”, ao início de sua “faina literária”,<sup>31</sup> e as cartas preservadas confirmam a temática, revelando muito mais do que à primeira vista, parece ser somente o foco de *Enternecimento*. As cartas de Tripudio Lomanto contam a história de amor vivida pela poeta mineira, que guardou seu segredo a sete chaves, deixando nos seus poemas toda uma emoção que, para seus comentaristas, só instigaram a imaginação, fazendo com que muitos supusessem se tratar de um amor “inventado”, ficcional ou simplesmente “platônico” *stricto sensu*. Não sabemos se as cartas de Lomanto que se encontram arquivadas foram selecionadas entre outras, se lá estão todas que lhe foram enviadas. Sabe-se que de uma delas Henriqueta suprimiu um trecho, tal como procedeu com uma carta enviada por Mário de Andrade.<sup>32</sup> Contudo, do mesmo modo que sustenta Eneida Maria de Souza em relação à carta de Mário, argumentamos que não temos elementos para julgar as possíveis razões de tais atos, tudo que se poderia dizer a respeito não passariam de meras suposições, sem nenhum proveito para o entendimento da obra.

Entre Henriqueta e Lomanto, como acontecia em toda relação romântica do início do século passado, uma vez construída à distância,

<sup>29</sup> LUCAS. Lembrança de Henriqueta Lisboa, p. 2021.

<sup>30</sup> BERNIS. Depoimento, p. 14.

<sup>31</sup> LISBOA. Poesia: minha profissão de fé, p. 21.

<sup>32</sup> SOUZA. *Correspondência*: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa, p. 227-230. (Carta de 17 out. 1942.)

além de fotografias, foram trocados poemas, livros, notas em jornais, artigos, junto a palavras de amizade e de amor. Porém, em determinado momento, começaram a surgir as cobranças, e a ausência de uma resposta se fez sentir. O sonho, assim, foi pouco a pouco se esvaecendo, em meio a pedidos de desculpas, um perdão sem esquecimento, justificativas não convincentes e um encontro prometido jamais realizado. Este, anos depois foi dramatizado nos versos finais de *Prisioneira da noite*: “Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo... / Mas não cheguei porque sou a prisioneira da noite.”<sup>33</sup>

A relação culminou numa fria formalidade e, por educação e conveniência, nenhum dos dois quis romper totalmente, deixando a cargo do tempo fazê-lo.

O primeiro documento que se encontra entre as cartas, marcando cronologicamente, e também simbolicamente, o início da relação, é um pequeno cartão saudando “cordialmente a la señorita Henriqueta Lisboa em dia en que se cumple um siglo de paz entre los pueblos hermanos brasileño y argentino”,<sup>34</sup> datado de 27 de agosto de 1928<sup>35</sup> e enviado de Buenos Aires. E a última carta, já com uma grafia bem diversa das demais, exibe a data de 8 de abril de 1942, quando o remetente agradece o envio do livro *Prisioneira da noite*, publicado em 1941. Importante sublinhar o simbolismo que sustenta o gesto inicial de Lomanto, porque ele se coloca como representante da nação argentina e ao mesmo tempo investe Henriqueta do mesmo atributo em relação ao território brasileiro, e ambos “assinam” o tratado de paz, estabelecendo as diretrizes do que estava por vir.

Podemos inferir que, a partir dessa relação, Henriqueta começa a exercer mais efetivamente o seu talento de “mediadora cultural”.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> LISBOA. *Lírica*, p. 37-38.

<sup>34</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG.

<sup>35</sup> A data referida comemora o centenário do término da guerra da Cisplatina, quando o Brasil e a Argentina assinam um acordo de paz, no Rio de Janeiro, em 1828. No acordo é declarada a independência da Província da Cisplatina, que passaria, a partir dali, a ser um país independente: a República Oriental do Uruguai.

<sup>36</sup> MARQUES. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural.

Nesse período tem início o seu exercício intercultural, que ela desempenhará ao longo de todo seu percurso literário. Henriqueta primeiramente intermedeia a publicação de um artigo escrito por Lomanto na *Revista Colúmbia*, no Rio de Janeiro, e antes deste já disponibilizara uma matéria na mesma publicação, sobre a visita da delegação de professores argentinos à cidade do Rio de Janeiro. Lomanto, por sua vez, faz o mesmo com o poema "Hora eterna", que é publicado no periódico *El Risueño* de Buenos Aires, em dezembro de 1928.

E haveria ainda muito que explorar dentro dessa temática da alteridade cultural, desse intercâmbio que se estabeleceu por meio de trocas de livros, impressões sobre lugares – como a região de Córdoba –, sobre o tango,<sup>37</sup> também nas particularidades dos costumes locais, e até mesmo nos relatos envolvendo superstições, idiossincrasias de uma família que já nasceu sob o signo do "estrangeiro", porque os Lomanto desembarcaram em solo portenho, tendo partido inicialmente da Itália.

Um exemplo dessa miscigenação cultural está nas primeiras cartas de Lomanto, quando ele responde a uma pergunta de Henriqueta sobre a existência de uma eventual pretendente ao cargo de "novia". Na resposta, Lomanto não perde a oportunidade de seduzi-la com versos de Dante:

En lo que respecta a la pregunta que me formula sobre si tengo novia, he decirle con toda sinceridad y franqueza que todavía no he llegado a conocer la dicha que se experimenta cuando se quiere con amor puro e inmaculado.

No tengo novia.

Mi optimismo me deja entrever que llegaré a querer de verdad, que encontraré ese ideal soñado, que encontraré la mujer que me comprenda, que me ame y que su alma sencilla, delicada y sensible se inunde siempre de bondad infinita.

"Lasciate ogni speranza" dijo el Dante, pero yo no la pierdo. La conservo. El esa La razón por cual yo espero.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Em carta de 7 de dezembro de 1928, Lomanto discorre longamente sobre o tango, e posteriormente esclarece para a destinatária que seu prenome "Tripudio" é sinônimo, justamente, de "dança". Cf. PASTA Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFGM.

<sup>38</sup> LOMANTO. [Carta] 23 de janeiro de 1929 [para] LISBOA.

No poema "Carnaval", de *Enternecimento*, encontramos em meio aos versos ingênuos, a imagem exata daquilo que representou a desilusão sofrida pela poeta, lembrando que, no próprio título, já existe a inscrição de algo de que definitivamente Henriqueta não gostava:<sup>39</sup>

Horas a fio, na embriaguez que me envolveu,  
a olhar sem ver o seu olhar,  
como se aquele amor já fosse o meu,  
fiquei à espera de que viesse o luar.  
Mas quando o luar rompendo o véu da fantasia  
o vulto frágil como um sonho iluminou,  
dei um grito de dor enquanto ele fugia:  
era Arlequim vestido de Pierrot!<sup>40</sup>

Em maio de 1931, o amigo argentino, após reconhecer-se nos versos de *Enternecimento*, escrevera-lhe dizendo:

Es "Enternecimiento" quien me confunde. Es "Enternecimiento" que ha llegado hasta mí para hacerme enjugar lágrimas. Es ahora cuando deseo gritarte que yo no soy "Arlequim vestido de Pierrot". Decirte que es un reproche injusto el que me haces en "Poeira dos dias" y en "O momento oportuno".<sup>41</sup>

Observemos o poema "Poeira dos dias", no qual, em versos longos, nas três estrofes de seis versos, a voz lírica se põe a narrar toda uma desilusão sentida, numa clara tentativa de racionalizá-la:

A ilusão é um pretexto para a vida.  
E, dentre todas as verdades, esta  
é a mais inútil para o coração.  
A alma da gente sempre anda esquecida  
de que, das ilusões passadas, resta  
somente o estigma da desilusão.  
Tudo, os dias compensam... No entretanto,  
quando o teu sonho emerge da penumbra,  
pensas que viverás por ele apenas.  
Chegas a imaginar, tonto de encanto,

<sup>39</sup> Em carta dirigida a Mário de Andrade podemos ler: "Estarei no meio da raça como estrangeira? Já fiz uma pergunta semelhante, há muito tempo, num poema sobre o Carnaval, que tanto me desgosta".

Cf. SOUZA. *Correspondência*: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa, p. 279. (Carta de 20 fev. 1944.)

<sup>40</sup> LISBOA. *Enternecimento*, p. 55-56.

<sup>41</sup> LOMANTO. [Carta] 5 de maio de 1931 [para] LISBOA, p. 2.

que, a não ser a ilusão que te deslumbra,  
nada existe que valha as tuas penas.<sup>42</sup>

Na última estrofe, o tom de ironia ressentida se acentua, e o sujeito lírico, dirigindo-se a um “coração covarde” – graficamente destacado no poema –, justifica o título da composição, porque afinal tudo se converte em ilusão:

Depois que a perdes – pois que cedo ou tarde  
tudo se perde, realizado ou não –  
talvez sorrias de íntimo prazer.  
Porque no fundo – coração covarde –  
nada em ti se transforma, que a ilusão,  
a que te importa, apenas, é viver.<sup>43</sup>

Na mesma carta, após citar dois versos do poema “O momento oportuno” – “Põe-se a dizer loucuras – só de creança [sic] / Diz, por exemplo, que fui sempre o seu amor” –, Lomanto prossegue:

No era locura, ni era de niño lo que manifestaba. Era el verdadero amor sentido por un hombre. Amor por tu inteligencia. / Amor por tu personalidad. / Amor por tu beleza espiritual. / Amor por tu carácter. / Amor por el amor que siento por los tuyos. Amor por tu feminidad. Respecto por tu religion.<sup>44</sup>

Observemos ainda o poema “Canção para entristecer”, cuja referência se encontra na mesma carta. Aqui, o diálogo travado entre o poema e a carta se evidencia mais claramente, tendo em vista o tom provocativo que ele sustenta desde o primeiro verso:

Que fui eu, afinal, na tua vida?  
Fui um raio de sol para tua alma.  
Fui um raio de sol e uma nuvem, também...  
É tão profundo o meu olhar! A voz, tão calma!  
Que fui eu mais?... Alguma coisa indefinida,  
um perfume sutil à claridade baça  
de uma tarde de chuva em que se espera alguém...

<sup>42</sup> LISBOA. *Enternecimento*, p. 71-72.

<sup>43</sup> LISBOA. *Enternecimento*, p. 71-72.

<sup>44</sup> LOMANTO. [Carta] 5 de maio de 1931 [para] LISBOA, p. 2-3.

[...]

– “Felicidade”! Foi teu grito de alvoroço.  
Porém, depois baixando a voz tu me disseste:  
– “És tão linda e tão frágil! Sou tão moço!  
Vieste cedo demais. Para que vieste?...  
Deves ficar entre as estrelas, distanciada,  
que a mais longínqua há de ser a mais amada.”

Como uma lágrima que se dilue,  
vou arrastando o meu destino pela dor.  
Fui teu sonho de amor, mas teu amor não fui.  
Felicidade nunca pode ser amor.<sup>45</sup>

E a resposta à “Canção para entristecer” vem na mesma longa carta de quatro páginas, na qual Lomanto tenta se justificar, depois de fazer o *mea culpa*, nestes termos:

Henriqueta, si hice mal en haber roto el silencio, perdóname. No lo haré más. Sé que eres muy buena, que no podrás negarte a ello. Tus cartas, que hoy están cariñosamente encuadernadas, me han dicho mucho de tu dulzura y de tu bondad.  
Has sido para mí un rayo de sol, nunca una nube como dices en “Canção para entristecer”.  
Has sido mi sueño de amor y mi amor también.<sup>46</sup>

No que diz respeito às fotografias do virtual pretendente, não foram poucas as enviadas junto às cartas,<sup>47</sup> porém nada sabemos do destino que tiveram, pois não foi possível reconhecê-las entre as muitas que compõem o acervo da escritora. Uma delas, podemos inferir, conforme o teor do poema “O retrato” de *Enternecimento*, que Henriqueta a emoldurou e a tinha bem à vista de seus olhos:

Que tenho eu esta tarde? Que tenho eu  
que procuro explicar e não consigo?  
Quis trabalhar, não pude; ler, não pude.  
Abri o piano, o piano emudeceu.  
Uma carta, quem sabe? – “Meu amigo”...  
Qual! Hoje não. A pena hoje está rude.

<sup>45</sup> LISBOA. *Enternecimento*, p. 33-35.

<sup>46</sup> LOMANTO. [Carta] 5 de maio de 1931 [para] LISBOA, p. 4.

<sup>47</sup> PASTA Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudío), no AEM/UFMG. (Carta de 5 de maio de 1931. Verificar, entre outras, a carta de 16 de junho de 1929.)

Olho em torno de mim buscando ensejo  
de me tornar esquiva a esta obsessão.  
Por sobre a mesa, imperturbavelmente,  
o teu retrato, que conheço de sobejo  
e que não muda de expressão  
olha-me bem de frente.

[...]

Examinemo-lo de perto. O olhar, que diz?  
Límpido, ele é. Belo, também. Ardente e moço  
não se pode negar que o seja. E então?  
Aguço o ouvido mais. Dir-se-ia que o ouço:  
– “Minha amiga, não vês que sou feliz?  
Não sentes que é por ti que ardo neste clarão?”

Não te parece que ando embriagado de vida  
unicamente pelo fato  
de haver aprofundado um dia o teu olhar?  
Não percebes que tenho a alma aturdida  
de sonho, embora seja apenas um retrato  
que não perdeu, contudo, o direito de amar?...”

Fala outras coisas mais... Em verdade, é surpresa!  
Sobre o tédio de há pouco, a alma aos poucos se expande.  
Mas o que agora me faz mal  
é imaginar que não encontro mais defesa:  
pois se o retrato tem um prestígio tão grande  
que não será do original?...<sup>48</sup>

Quanto ao conjunto das cartas de Tripudio Lomanto, postulamos que o fato de preservá-lo, tal como fez com a cópia da carta escrita para a irmã Alaíde, caracteriza-se como um consentimento da destinatária quanto à provável revelação do conteúdo das mesmas, configurando-se até mesmo no desejo consciente, diríamos, para que alguém o fizesse na posteridade de seus dias. Podemos pensar que a vontade da autora fosse deixar uma resposta à sua altura, tendo em vista os momentos pelos quais passou quando, de forma até mesmo bastante invasiva, especularam sobre a existência de um possível “amor” na sua vida. A autora deste estudo esteve na residência da escritora mineira Yeda Prates Bernis, em 30 de novembro de 2011, na ocasião em que pesquisava no

<sup>48</sup> LISBOA. *Enterneçamento*, p. 103-105.

AEM, em Belo Horizonte. Entre relatos sobre situações que vivenciou com a poeta, Bernis lembrou o episódio em que Roberto Drummond entrevistou Henriqueta em seu apartamento, em 1969, causando-lhe imenso desgosto o modo grosseiro com que ele abordou sua vida pessoal.

A partir daquele momento, confidenciou Bernis, a poeta de *Azul profundo* passaria a responder somente por escrito às perguntas que lhe fossem dirigidas em entrevistas. Ainda que o texto escrito também pudesse sofrer manipulações, em função do seu formato e destino, ela poderia mostrar a face de sua personalidade artística como melhor lhe conviesse, mantendo-se fiel a seus princípios. Para Henriqueta Lisboa nada era mais importante do que a obra, do que a Poesia, e foi nos seus poemas que ela deixou todas as respostas. Assim como ela desejava, e deixou registrado, afirmando “Quero servir à Poesia, e não me servir da Poesia para determinados interesses”,<sup>49</sup> também esperava daqueles que a interpelavam um tratamento condizente.

Kelen Paiva, em seu trabalho *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*, reproduz trechos desta entrevista publicada no *Estado de Minas* em 4 de maio de 1969, com autoria de Roberto Drummond e Evandro Santiago. A ensaísta destaca uma quase obsessão do entrevistador em marcar a ausência masculina naquele ambiente. Diante de tal abordagem, na qual a sensibilidade, sim, estava ausente, não é difícil entender o sentimento da poeta, principalmente quando inferimos – e é o próprio redator quem destaca – que naquele momento Henriqueta talvez preferisse, entre todas as outras, a companhia dos seus livros.

Ainda que longos, optamos por reproduzir os trechos da entrevista, porque trazem uma chave importante para a compreensão da relação amorosa que a poeta de *Enternecimento* viveu na juventude e, principalmente, em função do que representou enquanto matéria poética.

Atentemos às palavras de Roberto Drummond e Evandro Santiago quando descrevem a cena e o gestual da entrevistada, culminando na enigmática resposta:

<sup>49</sup> PASTA Produção Intelectual do Titular, Série Esboços e Notas (Agenda 1981/1982), no AEM/UFMG.

Ela toca muito as mãos e algum susto anda por seus olhos, talvez por sentir que, pela primeira vez, terá de falar da própria vida. Na poltrona em que está assentada, com seu vestido que esconde os joelhos, parece preocupada. [...] Aqui neste apartamento onde tudo é muito limpo, ela vive só com seus livros. Para conversar tem apenas a empregada. [...] E este cinzeiro aqui nada parece saber do calor de um cigarro. É muito limpo e assim eu penso, jamais foi usado. Nada aqui sugere uma gravata, um paletó deixado na poltrona, um maço de cigarros sem dois cigarros. E a sala em que estamos não está acostumada com muita fumaça. Tanto que a dona Henriqueta pede licença e vai abrir a cortina e a porta de vidro que dão para a sacada. Então uma manhã azul entra dentro da sala. [...]

Chegamos ao fim da “Sequência”. Vejo uma luz nos olhos de dona Henriqueta Lisboa. Aí, então, lanço a pergunta, que ensaiei muitas vezes.

– “Escuta, dona Henriqueta, já houve um amor na vida da senhora?” Há um silêncio. A poetisa Henriqueta Lisboa olha suas serras, lá longe. Ela vai falar.

– Sim, eu tive. Mas houve um desencontro. Tenho um poema inédito em que falo a respeito. “Uma simples tulipa”: – Agora, à distância, parece / não houve ilha em verdor / nem flauta azul à carícia / tudo foi entre nuvens”. E os últimos versos: – “Uma simples tulipa: um respiro / uma vida / uma marca entre duas infinitudes.”<sup>50</sup>

Também em forma de diálogo, há um depoimento da escritora Livia Paulini que vem acrescentar quanto à compreensão do poema “Uma simples tulipa”. Aqui, o diálogo reproduzido se dá entre a narradora e Henriqueta Lisboa, na ocasião em que a primeira busca justamente um esclarecimento sobre dois de seus poemas que ela deseja traduzir para a língua húngara, a saber: “O anjo da paz”, do livro *A face lívida* (1945), e o já referido “Uma simples tulipa”, *d’O alvo humano* (1973).

Observemos o diálogo:

- Dona Henriqueta – falei –, por que uma tulipa, e não uma rosa?
- Em nosso mundo tropical a tulipa é mais rara. Tem-se que ler o poema com este sentimento.
- “Uma simples tulipa” é uma elegia?
- ... e também um “respiro” de saudade.
- O Anjo da Paz seria um sentimento mais fácil de carregar?

<sup>50</sup> Entrevista concedida a Roberto Drummond e Evandro Santiago, publicada no *Estado de Minas*, Belo Horizonte, em 4 maio 1969. (PAIVA. *Nos bastidores do arquivo literário*: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas, p. 54.)

- Pois foi ele que partiu, embora sabendo que deixaria um vazio entre nós.
- E a tulipa?
- ..."Jamais inteiramente às claras...", "areia, sempre areia".<sup>51</sup>

A seguir, transcrevemos na íntegra o poema "Uma simples tulipa", cuja apresentação, no que diz respeito ao estrato gráfico, com suas estrofes heterogêneas, já denota o dinamismo da memória, plasmada em imagens materiais essencialmente terrestres, moldáveis como a cera, o barro e a areia:

Em musgo tenro se acomoda  
o pendor da memória:  
moldável flexível  
giratório globo jamais  
inteiramente às claras.

Agora

à distância, parece  
não houve ilha em verdor  
nem flauta azul à carícia.  
Tudo foi entre nuvens  
num tempo de liliáceas  
em campo de liliáceas  
transplantadas de mundos transatlânticos.  
A tulipa tremia nos dedos  
do enamorado – e era dádiva.  
Àquele momento as cousas  
se dispersavam pelas auras  
do descuido.

E a tulipa

recolho-a entanto transferida  
à incidência de muitas luas  
bem diversa. Os matizes  
são outros. A cera da memória  
se amolda ao tempo. Acasalam-se  
os relevos: o de ontem  
se mistura ao barro geral, enquanto  
os turíbulos enevoam  
as formas, ai! tão numerosas

<sup>51</sup> PAULINI. Henriqueta, grande ausente, p. 25.

que se fundem às côdeas  
deste tardo museu.  
A serpe atravessou veloz a planície  
entre adeuses de crianças.

Em breve

nada mais restará  
do que uma superfície coberta  
de areia sempre areia  
sem germes sem sulcos  
de que possa nascer

ou renascer

uma simples tulipa:

um respiro  
uma vida  
um marco  
entre duas infinitudes.<sup>52</sup>

Conforme já referido, o poema supracitado é publicado no livro *O alvo humano*, de 1973, portanto após o período de mais de quatro décadas da edição de *Enterneçamento*. Numa análise comparativa, é possível perceber uma evolução quanto ao tratamento do tema, desde o estrato gráfico, já mencionado, até a contenção do estrato lexical, com versos mais enxutos.

Quanto à simbologia das flores, destacamos que, segundo Manfred Lurker (1928-1990), no Oriente, o gesto de oferecer *tulipas* seria o mesmo que dizer: “declaro-te o meu amor”.<sup>53</sup> Em face dessa simbologia, os versos de Henriqueta alcançam um sentido ainda mais profundo, porque à carga simbólica da própria natureza da flor – a efemeridade –, soma-se um sentimento de amor que não perdurou. Porém, paradoxalmente, ele ficou enraizado na memória como “um respiro de saudade”.<sup>54</sup>

Postulamos que no poema “Uma simples tulipa”, especialmente, Henriqueta realiza a sua *Gestalt* em relação a toda uma carga dramática

<sup>52</sup> LISBOA. *O alvo humano*, p. 10-11.

<sup>53</sup> LURKER. *Dicionário de simbologia*, p. 273.

<sup>54</sup> PAULINI. Henriqueta, grande ausente, p. 25.

que foi gerada a partir de uma experiência vivida, bem concreta, testemunhada pelas cartas de Tripudio Lomanto. Na referida composição, a *tulipa* assume a forma de um “objeto simbólico”, imprescindível na articulação de sentido, que, associada ao adjetivo “simples”, atinge a dimensão de uma paradoxalidade absoluta. Ao intitular o poema de “Uma simples tulipa”, a poeta equipara, com naturalidade, a qualidade do “exótico” ao meramente “elementar”, diluindo fronteiras semânticas.

E, aqui, reportemo-nos ao teórico Northrop Frye (1912-1991), quando define a função de *enigma* na lírica. Ao dissertar sobre a lírica enquanto ritmo de associação, no seu célebre ensaio *Anatomia da crítica*, Frye argumenta que *enigma*, o princípio básico da *ópsis*,<sup>55</sup> na lírica:

É caracteristicamente uma liga de sensação e reflexão, o uso de um objeto da experiência sensorial para estimular uma atividade mental em conexão com ele. O enigma era originalmente a matéria cognata da leitura, e o enigma parece intimamente envolvido com todo o processo de reduzir a língua a uma forma visível, um processo que passa por formas paralelas do enigma como o hieróglifo e o ideograma.<sup>56</sup>

Tripudio Lomanto representou para a poeta mineira exatamente o que uma tulipa pode representar quando transplantada para solo brasileiro, o exotismo, a raridade, a singularidade, talvez a inadaptabilidade, ou ainda a beleza de um inesquecível amor que ficou entre nuvens, “entre adeuses de crianças”.<sup>57</sup>

Ainda sobre o primeiro livro, *Enternecimento*, classificado pela autora como uma obra “espontânea”, é importante destacar os três poemas eleitos como representativos dessa fase. Estes três poemas seguem de certa forma uma linha temática mais afinada com o restante das obras, e que têm a temporalidade, a finitude da vida e a efemeridade como tônica. São eles: “Serenidade”, “À tua espera” e “Hora eterna”.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Northrop Frye conceitua a *ópsis* aristotélica como “aspecto espetacular ou visível do drama; aspecto idealmente visível ou pictórico de qualquer outra literatura”. (FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 362.)

<sup>56</sup> FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 276.

<sup>57</sup> LISBOA. *O alvo humano*, p. 11.

<sup>58</sup> LISBOA. *Obras completas: I poesia geral (1929-1983)*, p. 21-23.

*Enternecimento*, quanto à sua apresentação gráfica, traz um dado interessante e que o aproxima de um imaginário epistolográfico. Sem podermos afirmar se foi intencional ou não, cada poema se encontra circundado por uma linha fina, denticulada, sugerindo a imagem de uma folha de carta, ou de um selo. A capa do livro, ilustrada por Demetrio, em tons de azul e preto, mostra um perfil feminino, quase de corpo inteiro, totalmente na sombra. Ao fundo, um lago entre montanhas, iluminado por uma lua cheia, que talvez esteja surgindo num anoitecer. No peitoril, no qual a figura da mulher apoia uma das mãos, delicadamente, podemos ver, entre desenhos em arabesco, um pequeno coração. Depois de percorrermos cada página do livro, cientes da motivação de muitos dos seus versos, não é difícil imaginar a expressão do olhar que se esconde na penumbra, entre enternecidos pensamentos.



Capa do livro  
*Enternecimento*  
(1929). Arte de  
Demetrio.  
Fonte: AEM/UFMG.

Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), atualmente é residente pós-doutoral, com bolsa Pós-doutorado Júnior (PDJ) do CNPq, na UFMG.

## Referências

- ANEXO C: Carta para Alayde. In: MACHADO, Adriana Rodrigues. *Rosa plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa*. 2013. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. p. 274-276.
- BERNIS, Yeda Prates (Org.). Depoimento. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.); SOUZA, Eneida Maria de (Org.); MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 11-15.
- CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.); SOUZA, Eneida Maria de (Org.); MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 118 p.
- CRUZ, Aloysio Álvares. Mário de Andrade antes da semana de 22. *Arca: Revista literária anual*, Porto Alegre, n. 1, p. 11-17, 1993.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa: poesia plena*. São Paulo: Editora do Escritor, 1996. 103 p.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: poesia e verdade*. Tradução de Leonel Vallandro. 2. ed. v. 1. Brasília: Editora UnB, 1986. 344 p.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 258 p.
- IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007. 235 p.
- LISBOA, Henriqueta. [Carta] 10 de abril de 1933, Lambary [para] LISBOA, Alayde. Rio de Janeiro. 4 f. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- LISBOA, Henriqueta. *Enterneçamento*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1929. 132 p.
- LISBOA, Henriqueta. *Lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958. 274 p.
- LISBOA, Henriqueta. *O alvo humano*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973. 65 p.
- LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas: I poesia geral (1929-1983)*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. 563 p.
- LISBOA, Henriqueta. Poesia minha profissão de fé. In: \_\_\_\_\_. *Vivência poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979. p. 11-22.
- LOMANTO, Tripudio. [Carta] 1 de maio de 1929, Buenos Aires [para] LISBOA, Henriqueta. Rio de Janeiro. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- LOMANTO, Tripudio. [Carta] 16 de junho de 1929, Buenos Aires [para] LISBOA, Henriqueta. Rio de Janeiro. 4 f. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- LOMANTO, Tripudio. [Carta] 23 de janeiro de 1929, Los Cocos [para] LISBOA, Henriqueta. Rio de Janeiro. 3 f. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- LOMANTO, Tripudio. [Carta] 5 de maio de 1931, Buenos Aires [para] LISBOA, Henriqueta. Rio de Janeiro. 4 f. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- LUCAS, Fábio. Lembrança de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida

- Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 17-21.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 776 p.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 228 p.
- MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. Disponível em: <[http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/marques\\_hlisboa.htm](http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/marques_hlisboa.htm)>. Acesso em: 7 jun. 2017.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. 2012. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.
- PAULINI, Livia. Henriqueta, grande ausente. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.); SOUZA, Eneida Maria de (Org.); MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 23-28.
- SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis/Edusp, 2010. 400 p.
- STEEN, Edla van. Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.). *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do Suplemento Literário Minas Gerais, 21 jul. 1984. p. 6-7.
- WENTWORTH, Karen. Ever wonder who received the first Ph. D. at UNM? *UNM Newsroom*, New Mexico, 27 mar. 2012. Available at: <<http://news.unm.edu/news/ever-wonder-who-got-the-first-ph-d-at-unm>>. Accessed on: 7 jul. 2017.

# Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro (1964-1983): correspondência revisitada

Haydée Ribeiro Coelho

## Introdução

Este estudo associa-se à publicação do livro *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, organizado pelo professor Pablo Rocca (Universidad de la República, Uruguai) e por mim, em 2015. Tratar de um trabalho já concluído é fácil e difícil ao mesmo tempo. O primeiro aspecto decorre da possibilidade de resumir o que já foi realizado e o segundo implicaria a apresentação de novas abordagens, o que desviaria, em parte, o sentido do convite que me foi feito pelos organizadores da “Jornada Acervo de Escritores Mineiros – 26 anos de escavações e impressões”, realizada no âmbito da Semana da Faculdade de Letras (SEVFALE, 2015). Nesse sentido, pensei em conciliar os dois aspectos, tendo em vista que também participo e participei como pesquisadora do AEM e fiz “escavações”, na busca do diálogo de escritores mineiros e brasileiros com a América Latina.

Sob o ponto de vista pessoal, meu interesse pela correspondência data de 2002, ano que realizei meu Pós-Doutorado no Uruguai. Depois do meu retorno ao Brasil e, mesmo durante meu estágio no Uruguai, elaborei outros trabalhos sobre o exílio de Darcy Ribeiro naquele país. Do Uruguai trouxe comigo algumas cópias das cartas do antropólogo brasileiro e de sua esposa Berta enviadas para o crítico Ángel Rama. Naquele momento, sabia da importância daquela correspondência. No entanto, se não fossem as sucessivas consultas em arquivos tanto no Brasil como no Uruguai realizadas pelo professor Pablo Rocca e por mim, em outros

momentos, não seria possível organizar a correspondência dos três intelectuais tal como se apresenta hoje no livro publicado.

No Brasil, depois de 2002, continuei consultando os arquivos de Darcy Ribeiro<sup>1</sup> e o AEM, o que me levou ao estudo da crítica literária sobre a América Latina no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de 1967 até meados dos anos 1980 e, evidentemente, à continuidade do meu trabalho sobre Darcy Ribeiro, autor que me trouxe várias possibilidades de estudo pelo seu percurso literário e pelas várias faces de sua trajetória intelectual.

Dedicando-me ao projeto de pesquisa financiado pelo CNPq, entre 2010-2014, com o título "Trânsitos intelectuais e interfaces latino-americanas: correspondência, biblioteca, biografia literária, arquivos (exílio e pós-exílio)", a correspondência coorganizada em livro e comentada neste trabalho faz parte desse projeto, juntamente com outros textos que tiveram como elemento teórico norteador o conceito de *espaço biográfico*, termo utilizado por Philippe Lejeune e revisitado, ampliado e modificado pela crítica e ensaísta argentina Leonor Arfuch.<sup>2</sup> Contemplando este aspecto teórico, relacionado ao meu *corpus* analítico, publiquei "Correspondência e outras memórias compartilhadas no 'espaço biográfico'" e "Biblioteca, nação, memória e direito da crítica em Hugo Achugar",<sup>3</sup> entre outros textos.

## Revisitações e outros percursos

*Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro* consta de uma introdução e três partes. A "Introdução" explícita, de forma sucinta, a produção acadêmica dos organizadores

<sup>1</sup> A catalogação do acervo do antropólogo foi concluída em 2003 e o acervo de Berta foi completamente organizado em novembro de 2011. A consulta da correspondência de Darcy Ribeiro, no Brasil, foi realizada inicialmente na "Fundação Darcy Ribeiro", cuja sede é em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Em 2010, com a inauguração do Memorial Darcy Ribeiro, Brasília, os acervos tanto de Berta como de Darcy Ribeiro foram transferidos para esse novo local, situado no *campus* da Universidade de Brasília (UnB).

<sup>2</sup> ARFUCH. O espaço biográfico: mapa do território, p. 35-81.

<sup>3</sup> Remeto aos textos COELHO. Correspondência e outras memórias compartilhadas no "espaço biográfico", p. 215-224 e COELHO. Biblioteca, nação, memória e direito da crítica em Hugo Achugar, p. 223-236.

em relação ao percurso crítico, literário e ensaístico dos três missivistas (Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro), o que justificou a coorganização do livro; constata como a crítica brasileira não deu o devido destaque à participação de Darcy Ribeiro no processo de seleção das obras para a Biblioteca Ayacucho, aspecto revelado pela correspondência. Ainda na “Introdução”, foram ressaltados: a importância da correspondência entre Berta e Ángel Rama, que até então não tinha sido publicada, estudada e comentada, como também aquela entre Rama e Darcy Ribeiro; o destaque à produção autobiográfica dos missivistas envolvidos (testemunho, diário e confissão no caso de Darcy Ribeiro) e o diário no âmbito da escrita de Ángel Rama e Berta Ribeiro; a focalização das missivas como suplemento, no sentido de Jacques Derrida; indicações sobre os arquivos de onde foram recolhidas as cartas (arquivo no Uruguai e arquivos no Brasil) e referência às localidades de origem das missivas. As cartas trocadas entre Ángel Rama e Berta foram escritas em espanhol e as de Darcy Ribeiro para o crítico uruguaio, em português, com exceção de duas delas originadas de Lima (Peru), onde trabalhou a serviço da Organização Internacional do Trabalho (OIT), com sede em Genebra, implantando o Centro de Estudos de Participação Popular.

O título deste trabalho sugere uma cronologia sem interrupções, o que não acontece, pois a troca de cartas entre os missivistas ocorre de forma mais intensa nos anos 1970. O golpe militar no Brasil em 1964 não só mudou a situação política do país, bem como a vida de muitos brasileiros e latino-americanos. A correspondência, publicada no livro, se reporta a esse período conturbado da história latino-americana, colocando em evidência o diálogo entre os intelectuais e as respectivas contribuições para o pensamento teórico, crítico e literário da América Latina.

A primeira parte do livro consta de dois estudos críticos, a saber: “A vida em movimento: a correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro” (texto redigido por mim) e “Ser (ou tornar-se latino-americano): sobre o diálogo entre Darcy Ribeiro e Ángel Rama” (Pablo Rocca). A segunda parte refere-se à correspondência entre Ángel Rama e Darcy Ribeiro e a terceira remete à correspondência entre Ángel Rama e Berta Ribeiro. Nessa exposição, vou focalizar meu estudo e apresentar algumas reflexões sobre ele.

Tendo escrito "A vida em movimento: a correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro", fiz uma espécie de mapeamento de questões teóricas e temática presentes nas missivas, para que o leitor conhecesse suas linhas gerais, o que resultou na organização do meu trabalho em seções: "Contextualizando a correspondência"; "Correspondência e exílio"; "A 'Biblioteca Ayacucho' na correspondência"; "Um diálogo sobre livros, edições e mercado editorial"; "Diálogos da transculturação na correspondência" e "A vida, outras veredas, a doença e a morte".

No primeiro item, situei inicialmente os missivistas brasileiros no Uruguai, explicitando as razões do exílio político de Darcy, acompanhado por sua esposa Berta, também antropóloga; descrevi a trajetória intelectual de ambos antes de chegarem ao Uruguai e focalizei o percurso do escritor e crítico Ángel Rama. De maneira sucinta, pode-se evidenciar que o exílio do escritor brasileiro foi bastante profícuo, conforme dados cronológicos apresentados em artigo publicado na revista *Via Atlântica*.<sup>4</sup> A cronologia dos três autores (consultada em diferentes fontes); outros textos que escrevi sobre o exílio de Darcy no Uruguai, incluindo o livro que organizei, com base em entrevistas com intelectuais uruguaios, com amigos de Berta e Darcy e com o crítico e escritor argentino Noé Jitrik, subsidiaram também a elaboração da primeira seção do meu estudo.

Além disso, a consulta, na Fundação Darcy Ribeiro, da correspondência entre seu instituidor e o filósofo Arturo Ardao, diretor da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educacion, me permitiu conhecer o relato do antropólogo brasileiro sobre suas várias realizações no âmbito acadêmico como professor contratado pela universidade uruguaia, para ministrar Antropologia, nos anos de exílio no Uruguai.

As questões políticas e históricas, ligadas às ditaduras no Brasil e em países hispano-americanos, os exílios, a censura exercida no Brasil em relação à imprensa são alguns dos assuntos que perpassam de modo significativo a correspondência reunida. Nesse sentido, no que se refere ao exílio, é impossível não falar da situação de desenraizamento de Darcy Ribeiro e de Ángel Rama e das menções de Berta a esse banimento.

<sup>4</sup> COELHO. A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Ángel Rama.

A primeira correspondência (cartão),<sup>5</sup> publicada no livro organizado, data de 1964 e foi enviada pelo escritor brasileiro e endereçada a Ángel Rama e à poeta Ida Vitale, então esposa do crítico uruguaio. Nela ocorre a associação entre noite e exílio, mas igualmente remete ao “amanhecer”. Nos textos de Darcy Ribeiro, o exílio aparece em *Testemunho*, *Confissões em Eros e Thanatos* e, ainda, no recente livro organizado *Tempos de turbilhão: relatos do golpe de 64*.<sup>6</sup>

Da Venezuela, Rama envia a Berta uma carta datada de 2 de março de 1973, demonstrando, sob uma perspectiva de futuro, que voltaria a Montevidéu em meados de 1973, o que não ocorre, pois também se torna um exilado. A imagem de Caracas como uma “cidade pavorosa”, explicitada na carta, reaparece em seu *Diário: 1974-1983*, publicado *post mortem* em 2001. Sob a perspectiva do diarista, o confronto entre Caracas e Montevidéu é inevitável.<sup>7</sup>

A propósito da situação do exilado e da política nas Américas, Eduardo Galeano, em *Cadernos de Opinião*, observa o desterro dos escritores chilenos, argentinos e uruguaio “obrigados ao exílio nestes últimos anos” (meados da década de 1970). No mesmo texto, refere-se a escritores mortos na Argentina e no Uruguai como “o poeta Paco Urondo, morto a tiros; os cronistas Haroldo Conti e Rodolfo Walsh, desaparecidos nas brumas dos sequestros; o dramaturgo Maurício Rosencof, arrebatado pela tortura e apodrecendo por trás das grades”.<sup>8</sup> Também se reporta a um artigo de Ángel Rama sobre a “fecundidade do exílio de alguns intelectuais brasileiros, após o golpe de estado de 1964”.<sup>9</sup> Esse comentário

<sup>5</sup> COELHO; ROCCA. *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, p. 22.

<sup>6</sup> Nesse livro, os textos relativos ao exílio foram retirados de *Testemunho* e *Confissões*, conforme se constata na bibliografia final da publicação mencionada.

<sup>7</sup> “Montevideo está muerta pero es una ciudad, tiene calles, aceras, transportes, colectivos, cines ordenados, gente que se comunica apesar de las dificultades, valores intelectuales firmes, sentimiento de responsabilidad, de trabajo y empeño. Es pobre y todo cuesta conseguirlo, pero eso ha llevado a creer en la capacidad y en el trabajo.” (RAMA. *Diário: 1974-1983*, p. 79.)

<sup>8</sup> GALEANO. O exílio entre a nostalgia e a criação, p. 43.

<sup>9</sup> GALEANO. O exílio entre a nostalgia e a criação, p. 45.

do escritor uruguaio pode ser complementado pela leitura da carta que Ángel envia a Darcy, a partir de Washington. Ao dirigir-se ao escritor brasileiro, diz: "Em um artigo para os americanos, sobre exílios, mostro você como o principal exemplo de integração que conheci nestas décadas, com o qual quase identifico indiretamente os ditadores."<sup>10</sup>

A correspondência gera uma temporalidade, marcada por lacunas no tempo, mas também por ausências que o leitor das cartas ou o estudioso busca investigar. Assim, na missiva de 7 de julho de 1976, Darcy diz a Rama: "Tanta demora se deve a tantas razões que seriam necessárias demasiadas páginas para explicar."<sup>11</sup> Considerando que a carta de 12 de março de 1976 (de Darcy Ribeiro para Ángel Rama) precede a de 7 de julho do mesmo ano, cabe indagar os fatos ocorridos aos quais se refere Darcy. Dentre as razões estaria o périplo realizado pelo autor de *Maíra* nas Américas, como se pode verificar no texto "Fé de Ofício", preparado por Mércio Pereira Gomes e divulgado no livro *Testemunho*.<sup>12</sup>

Acredito também que Darcy, na expressão *demasiadas páginas*, de alguma forma, referia-se à viagem compulsória de exilado político na América Latina, nos idos de 1960 e 1970, e a muitos outros fatos que marcaram sua vida como seu encarceramento,<sup>13</sup> no mesmo ano em que retornou do Uruguai, e o câncer no pulmão que lhe permitiu voltar ao Brasil, possibilitando-lhe se fixar no Rio de Janeiro.

Ao reler a carta de Berta, enviada ao eminente antropólogo Claude Lévi-Strauss,<sup>14</sup> pode-se comprovar que Darcy Ribeiro retorna do Uruguai para o Brasil precisamente em 30 de setembro de 1968, "após duas encoajadoras decisões da Corte Suprema em seu favor". No entanto, no mesmo ano, conforme Berta, "foi preso no dia 13 de dezembro quando

<sup>10</sup> COELHO; ROCCA. *Diálogos latino-americanos*: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro, p. 99.

<sup>11</sup> COELHO; ROCCA. *Diálogos latino-americanos*: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro, p. 74.

<sup>12</sup> GOMES. Fé de Ofício, p. 221-262.

<sup>13</sup> A respeito da prisão, veja-se o relato do antropólogo em RIBEIRO. *Confissões*, p. 374-404.

<sup>14</sup> RIBEIRO. [Carta] 7 de março de 1969 [para] LÉVI-STRAUSS.

da edição do Ato Institucional n. 5".<sup>15</sup> Esses fatos não registrados nas cartas trocadas com o amigo uruguaio possivelmente gerariam "demasiadas páginas".

Durante o período da prisão do marido, Berta trabalhou intensamente escrevendo cartas e cartas, incluindo a destinada a Lévi-Strauss, mencionada anteriormente. Dentre outras solicitações que Berta fez ao antropólogo, chama-nos a atenção o pedido de solidariedade que poderia ser feito por meio de "uma manifestação de seus colegas antropólogos em favor de sua libertação".<sup>16</sup> Em recente consulta, realizada no Memorial Darcy Ribeiro, reencontramos uma nota publicada no jornal *Le Monde* que tinha como título: "Le professeur Darcy Ribeiro est incarcéré depuis trois mois dans une forteresse de Rio".<sup>17</sup>

A notícia, no jornal, não vem assinada por Lévi-Strauss nem aparece arquivada no Memorial, juntamente com a carta de Berta dirigida ao etnólogo. No entanto, as informações reveladas no texto do importante diário guardam semelhanças com aquelas presentes na carta enviada ao autor de *Tristes trópicos*. Sob o ponto de vista assinalado, as cartas enviadas por Berta a vários intelectuais para a libertação do marido não

<sup>15</sup> RIBEIRO. [Carta] 7 de março 1969 [para] LÉVI-STRAUSS, p. 1.

<sup>16</sup> RIBEIRO. [Carta] 7 de março 1969 [para] LÉVI-STRAUSS, p. 1.

<sup>17</sup> "O professor Darcy Ribeiro foi encarcerado há três meses em uma fortaleza do Rio." (Tradução minha.) "O professor Darcy Ribeiro, etnólogo de renome e ministro da educação e da cultura do governo João Goulart está há três meses preso na Fortaleza de Santa Cruz, no Rio de Janeiro. O encarceramento do senhor Darcy Ribeiro já provocou protestos da parte de intelectuais e de universitários de vários países. Encarregado em 1955 por Juscelino Kubitschek de presidir a construção da Universidade de Brasília, da qual se tornou o primeiro reitor, deixou essa função para se tornar ministro da Educação e Cultura. Ele foi então o promotor do primeiro plano nacional de educação, que previa a luta contra o analfabetismo e uma democratização do ensino médio e superior. Foi em seguida encarregado da coordenação geral das atividades do poder executivo, como Chefe da Casa Civil do governo Goulart, posto que ele ocupou até março de 1964. Tendo sido anuladas as condenações pronunciadas contra ele por um Tribunal Federal Superior, o senhor Darcy Ribeiro, exilado no Uruguai durante quatro anos e meio, voltou ao Brasil em setembro de 1968. No entanto, foi preso em dezembro do ano passado, depois da declaração do Ato Institucional n. 5." (*Le Monde*, 5 abr. 1969. A data que consta no documento está manuscrita.)

constituem “uma conversa ao pé do ouvido, mas um meio eficiente de pressão e esclarecimento a serviço de uma causa maior”.<sup>18</sup>

Para a elaboração das considerações sobre a Biblioteca Ayacucho na correspondência, remeto ao artigo escrito por mim (“O Brasil na ‘Biblioteca Ayacucho’: vertente literária e cultural”) e à missiva de 7 de julho de 1976, de Darcy Ribeiro para Ángel Rama (então diretor literário da Biblioteca Ayacucho). Na correspondência a que me referi, o leitor vai encontrar a lista de autores brasileiros, textos e possíveis prefaciadores para as respectivas obras, com a finalidade de integrar o Brasil na coleção venezuelana. Trato também das várias participações de Rama e Darcy Ribeiro na Biblioteca. Atento, ainda, para a inclusão, na Biblioteca Ayacucho, nos anos 1990, do livro *A fundação do Brasil: testemunhos – 1500-1700*, coorganizado por Darcy Ribeiro e Carlos de Araújo Moreira Neto.

Dentre muitos outros aspectos, assinei que Berta não só acompanha com interesse a publicação dos livros pela Ayacucho, como também dela participa, pelo diálogo com Rama e pelos favores que presta ao crítico uruguaio. Em relação aos livros brasileiros, Rama, em carta, diz a Berta que utilizava os *slides* de Raul Lima – fotógrafo brasileiro indicado por Berta – para fazer as capas das publicações das obras brasileiras selecionadas.

Depois de acompanhar Darcy Ribeiro nos vários exílios, Berta dele se separa, em 1974. A partir de 1975, conforme a cronologia consultada, a antropóloga assume a função de assistente de direção da Editora Paz e Terra entre 1975 e 1977. Na carta de 12 de maio de 1975, explica ao crítico uruguaio que a Editora publicava *Opinião, Argumento* (só três números, o quarto foi apreendido pela censura) e agora *Cadernos de Opinião* – parecido a *Papeles*, ou melhor dito, ao *Nouvel Observateur*. Em outra missiva, na mesma data (12 de maio de 1975), Berta propõe a publicação em *Argumento* ou *Cadernos de Opinião* dos ensaios de Rama sobre Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

A respeito da repressão à imprensa, é importante lembrar a morte do jornalista Vladimir Herzog, da TV Cultura de São Paulo, em 1975, numa

<sup>18</sup> SANTOS. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas, p. 51.

dependência do DOI-CODI, de São Paulo. Na Biblioteca do Memorial Darcy Ribeiro, encontram-se alguns números de *Cadernos de Opinião*. No n. 2, foram publicados dois artigos: um de Marta Traba (“Um lugar com limites”) e o outro, de Ángel Rama (“A transculturação na narrativa latino-americana”) sob o título geral de “A cultura da resistência”. Justamente essa publicação foi recolhida e censurada, conforme comenta Berta em carta dirigida a Marta e Ángel.<sup>19</sup>

Em anexo a uma das cartas, com a data de 12 de maio de 1975, Berta expõe para Rama a Coleção Literatura e Teoria da Literatura, dirigida por Antonio Candido e Antonio Callado, sobre romances latino-americanos. Sob a perspectiva assinalada, é interessante confrontar o papel do crítico uruguaio (Diretor Literário da Biblioteca Ayacucho e divulgador de textos brasileiros e hispano-americanos) com a função de assistente de direção exercida por Berta na Editora Paz e Terra. Não é por acaso que a antropóloga, em carta de 9 de outubro de 1976, se dirige ao crítico uruguaio afirmando:

Com certeza, você merece uma medalha pela divulgação de obras de brasileiros para o público hispano-hablante. Poderia me mandar a relação dos livros que vai editar? É mera curiosidade, mas também há interesse editorial. Eu também mereceria uma dessas medalhas porque, além do seu livro, o da Marta, o do José Agustín e o do Rulfo devemos editar: *Yo el Supremo*, [Los] *Ríos profundos*, [Las] *Lanzas Coloradas*, *Historia colonial de América Latina*, de Sergio Bagú, e um livro de Oswaldo Sunkel. Já publicamos o livro de Varsavsky, do qual lhe mandei a resenha, o *Laberinto de la Soledad*, *Vagamundo* [de Eduardo Galeano], tudo porque estou na Paz e Terra.<sup>20</sup>

No ensaio que integra o livro organizado, ressaltei a colaboração dos antropólogos brasileiros para a teoria de Rama sobre a transculturação narrativa. Nas missivas do crítico uruguaio, endereçadas a Berta, evidenciei o destaque dado por ele à colaboração inédita da autora de *Diário*

<sup>19</sup> A carta é do começo de agosto de 1975. Os documentos de apreensão dos *Cadernos de opinião*, v. 2 foram publicados nos *Cadernos de Opinião*, v. 12. Os motivos da apreensão alegados pelo diretor do Departamento da Polícia Federal, em carta, datada de 28 de julho de 1975 e dirigida a Armando Falcão, então ministro da Justiça, mostram a clara perseguição do regime à imprensa.

<sup>20</sup> COELHO; ROCCA. *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, p. 139.

do Xingu para a Antropologia e, conseqüentemente, para o campo teórico e discursivo sobre a transculturação sob a perspectiva da cultura. Nesse sentido, chamo atenção sobretudo para as cartas de Rama, datadas de 1 de maio de 1982 e 22 de maio de 1983. Em relação à importância de Darcy para a teoria de Rama sobre a transculturação, revisei alguns textos críticos, incluindo aquele escrito pela professora Dilma Castelo Branco Diniz e por mim sobre o regionalismo. Nesse artigo, buscamos visitar as conexões entre o regionalismo e a transculturação.

A carta que fecha o livro (Rio de Janeiro, 19 de julho de 1983) é da autoria de Berta. A antropóloga, dirigindo-se a Ángel e Marta (segunda esposa do crítico uruguaio), faz uma espécie de balanço do vivido. Sem querer categorizar, creio que as missivas de Berta se revestem de um forte caráter autobiográfico e de testemunho que não excluem evidentemente o diálogo latino-americano e intelectual. Apesar de todos os revezes do exílio e de sua separação de Darcy Ribeiro, se mostra confiante em relação ao que construiu intelectualmente, como se pode depreender de suas palavras finais, retiradas da carta destacada: "Foi duro recomeçar tudo de novo, mas teve suas compensações".<sup>21</sup> Sob outro ângulo, 1983, ano da última carta entre Rama e Berta, é marcado de forma trágica. O crítico uruguaio faleceu em 26 de novembro de 1983, em acidente aéreo em Mejorada del Campo, na Espanha, "quando se dirigia a Bogotá com sua esposa para participar do 'Primeiro Encontro da Cultura Hispanica' para o qual tinha sido convidado pessoalmente pelo presidente da Colômbia".<sup>22</sup>

Ao apresentar a correspondência do livro organizado, não pretendi de forma alguma dar conta de todos os aspectos tratados na correspondência. Procurei sim dar destaque à trajetória intelectual dos misivistas, ressaltando o que era convergente no diálogo latino-americano pelo compartilhamento de convicções políticas semelhantes, tendo em

<sup>21</sup> COELHO; ROCCA. *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*, p. 188.

<sup>22</sup> "cuando se dirigia a Bogotá com su esposa para participaren el 'Primer encuentro de la Cultura Hispanica', al que había invitado personalmente por el presidente de Colômbia". (RAMA. *La Crítica de la Cultura en América Latina*, p. 395. Tradução minha.)

vista evidentemente as diferenças de percursos dos autores no âmbito da literatura, da cultura e da crítica.

A publicação de uma correspondência se, por um lado, reitera aspectos já conhecidos sobre os missivistas, por outro, abre outras possibilidades de estudo sobre um autor, ao elucidar caminhos percorridos e que foram silenciados pela crítica. Mostra, ainda, a interface do biográfico com a História, com a política e com a cultura de forma geral e permite um diálogo com textos dos próprios missivistas e com outras cartas, como foi evidenciado. No âmbito do diálogo latino-americano, a construção de uma biblioteca e a organização de coleções apontam para um ideal de integração latino-americana realizado pela escrita.

No âmbito dos trabalhos existentes sobre correspondência, quero reiterar que, de fato, a correspondência constitui “um meio de pesquisa” importante que “ilumina fatos e acontecimentos, desrecaça impressões, deixa entrever sentimentos, revela experiências e idiosincrasias [...] apresentando ‘um conteúdo ilimitado’”<sup>23</sup> e “participa da natureza de outros gêneros periféricos como o diário, a autobiografia e o memorialismo”.<sup>24</sup>

A correspondência publicada, objeto de comentário deste texto, constitui uma das modalidades possíveis para o estudo do diálogo entre o Brasil e a América Hispânica, suscitando novas abordagens e relacionamentos com outros estudos existentes nessa linha, como o livro organizado pela professora Livia Reis (*Uma suíte carioca: Alfonso Reyes e o Brasil*) sobre o poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano que viveu no Brasil nos anos 1930. Em relação às cartas trocadas [por Alfonso Reyes] com brasileiros, explicita que “perpassa as décadas de 1930, 1940, 1950 e a última carta de Ribeiro Couto, é de 1961”. É interessante observar que, se as cartas de Alfonso Reyes foram escritas em decorrência de uma representação política fora das fronteiras nacionais, como extensão do território mexicano, as cartas de Ángel, de Berta e de Darcy surgiram em condições de banimento, de viagens compulsórias. Trata-se então de confrontar as viagens diplomáticas com as viagens compulsórias, ambas ocorridas além dos territórios nacionais. O exílio foi de fato um elemento

<sup>23</sup> SANTOS. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas, p. 15.

<sup>24</sup> SANTOS. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas, p. 15.

de aproximação, nos anos 1970, entre os intelectuais brasileiros e hispano-americanos, mas não pode de nenhuma forma ser tomado como justificativa para os regimes ditatoriais, conforme já assinalado por Ángel Rama em uma de suas missivas e em seus textos sobre o exílio.

Professora aposentada da FALE/UFMG.

## Referências

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território. In: \_\_\_\_\_. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. p. 35-81.

CADERNOS *de Opinião*. v. 2. Rio de Janeiro: Inúbia, 1975.

COELHO, Haydée Ribeiro. Biblioteca, nação, memória e direito da crítica em Hugo Achugar. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Org.). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João Del Rei: UFSJ, 2014. p. 223-236.

COELHO, Haydée Ribeiro. Correspondência e outras memórias compartilhadas no "espaço biográfico". In: GONZÁLEZ, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (Org.). *Entre traços e rasuras: intervenções da memória na escrita das Américas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 215-224.

COELHO, Haydée Ribeiro; ROCCA, Pablo (Org.). *Diálogos latino-americanos: correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Global, 2015.

COELHO, Haydée Ribeiro. A cultura na perspectiva de Darcy Ribeiro e Ángel Rama. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 8, p. 165-183, dez. 2005.

GALEANO, Eduardo. O exílio entre a nostalgia e a criação. In: CADERNOS *de Opinião*. v. 12. Rio de Janeiro: Inúbia, 1979.

GOMES, Mércio Pereira. Fé de Ofício. In: RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1990. p. 221-262.

LE PROFESSEUR Darcy Ribeiro est incarcéré depuis trois mois dans une forteresse de Rio. *Le Monde*, Paris, 5 avr. 1969. (Arquivo Fundação Darcy Ribeiro.)

RAMA, Ángel. *Diário: 1974-1983*. Montevideo: Trilce, 2001.

RAMA, Ángel. *La Crítica de la Cultura en América Latina*. Selección, prólogos Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez; cronología y bibliografía Fundación Internacional Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

REIS, Livia (Org.). *Uma suíte carioca*: Alfonso Reyes e o Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RIBEIRO, Berta. [Carta] 7 de março 1969, Rio de Janeiro [para] LÉVI-STRAUSS, Claude. Rio de Janeiro. (Arquivo Fundação Darcy Ribeiro.)

RIBEIRO, Darcy. [Carta] 10 de junho de 1968, Montevideo [para] ARDAO, Arturo. Montevideo. (Arquivo Fundação Darcy Ribeiro.)

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 374-404.

RIBEIRO, Darcy. *Tempos de turbilhão*: relatos do golpe de 64. São Paulo: Global, 2014.

RIBEIRO, Darcy. *Testemunho*. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Anablume, 1998.

# Destinatário: posteridade – notas sobre edição de correspondências de escritores

Cleber Araújo Cabral

*Livros [...] são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas.*

Peter Sloterdijk

*vou escrever cartas sobre cartas  
cartas sobre cartas nas quais irrompe às vezes  
uma história de exílio  
uma parábola antiga*

Ana Martins Marques

*Talvez, daqui por diante, passe a utilizar o recurso das cartas-  
circulares.*

Fernando Sabino

Belo Horizonte, 21 de outubro de 2015.

Caro colega,

Toda pesquisa consiste, de certa maneira, em um protocolo de intenções hermenêuticas que traduz uma proposta de leitura. Daí que, em eco ou ressonância às epígrafes acima, este trabalho se apresenta como uma carta sobre cartas dirigida a circular entre amigos e (des) conhecidos, um tipo de ensaio que se vale da carta não só como forma, mas enquanto procedimento compositivo e construtivo. Explico-me. No ensaio “Sobre el procedimiento epistolar”, o escritor argentino Juan José Saer discorre brevemente acerca da experiência epistolar na história da filosofia e da literatura. Na opinião do autor de *La pesquisa*:

*El epistolar no es un género. Es más bien un procedimiento. Novela de género epistolar está mal dicho: hay una novela narrada en forma de correspondencia para lograr de ese modo una organización peculiar de los acontecimientos. La filosofía también se ha valido del procedimiento epistolar: Séneca, Pascal, Schiller, entre otros, han filosofado sobre moral, religión, estética, en forma de cartas.<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> SAER. Sobre el procedimiento epistolar, p. 233. (Grifos de minha autoria.)

Como mostra Saer, a elaboração ou o uso da carta (ou do epistolar) não se constituiriam como um gênero, mas como um procedimento ou uma técnica expressiva de organização dos acontecimentos – empregada na composição de textos que atravessam a história da escrita literária e dos pensamentos filosófico e teológico. Posicionamento não muito distante é o do filósofo alemão Peter Sloterdijk, que ao iniciar sua resposta à *Carta sobre o humanismo*, de Heidegger, aponta para o recurso ao epistolar como artifício empregado na disseminação do discurso humanista na filosofia ocidental. De certa maneira, o crítico literário argentino Daniel Link remete à mesma questão, ao sugerir uma leitura da experiência do pensar e da história da filosofia (à qual, acrescenta-se, a experiência do escrever e a história da literatura) “como um longo intercâmbio epistolar”.<sup>2</sup> Trazendo essa reflexão para o contexto brasileiro, vê-se que tais gestos não se distanciam muito do protagonizado por Mário de Andrade, que recorreu à carta para divulgar suas ideias estéticas e políticas, contribuindo para o estabelecimento, entre nós, do que podemos chamar de uma cultura do pensamento postal. A partir dessas ideias, parece-me uma boa opção performatizar(-me) (n)o processo expressivo que constitui objeto desta investigação como meio de apresentá-lo reflexivamente. Mas quem dirá se a proposta é interessante ou não, ao fim, será você, caro leitor.

Tendo essas premissas por horizonte, este trabalho foi elaborado como um amálgama de três técnicas da escrita epistolar: a carta-aberta (pois destinada a expor ideias e questões sobre um assunto que, assim espero, seja de interesse daquele que ler este texto), a carta de intenções (visto ser uma mensagem que firma uma proposta para o ato de editar cartas alheias) e a carta de leitor (já que é o relato de uma experiência de exploração ou leitura de textos). Outro elemento que relaciona esta conversa ao gênero carta é minha busca em construir, com você que me lê, pacto semelhante ao que se estabelece entre os interlocutores nas correspondências – o desejo de partilhar alguns de meus pensamentos e de provocar reciprocidade naquele que me lê.

<sup>2</sup> LINK. *Como se lê e outras intervenções críticas*, p. 12.

Explicitados os termos que nortearam a elaboração deste trabalho, início nossa conversa apresentando três questões que me inquietam há alguns anos: como ler (ou como dar a ler), hoje, uma carta que não foi enviada a nós, mas destinada a outra pessoa, de outro tempo? Haveria um método próprio ao estudo de correspondências editadas ou inéditas? Qual procedimento crítico seria mais adequado para analisar e para interpretar essas cartas enquanto discursos, fontes históricas, teóricas ou testemunhais? Essas parecem ser algumas indagações que perpassam e fundamentam as várias edições e pesquisas sobre correspondências de artistas, de escritores, de intelectuais e de políticos que compõem o campo (em expansão) dos estudos epistolográficos brasileiros, atualmente.

Você já deve ter percebido que temos muito que conversar. Contudo, deixarei outros assuntos de lado para tentar ir direto ao ponto que nos interessa: expor algumas notas acerca do trabalho de edição de correspondências de escritores. No caso, trato do trabalho que desenvolvi como pesquisa de doutorado,<sup>3</sup> que consistiu na edição anotada, seguida de apontamentos, da correspondência de Murilo Rubião (1916-1991) com Mário de Andrade (1893-1945), Fernando Sabino (1923-2004) e Otto Lara Resende (1922-1992). Como hipótese principal, propus que o arquivo e a correspondência de Rubião fossem lidos como romances de (trans)formação nos quais são construídas<sup>4</sup> e narradas as trajetórias do escritor e da obra.<sup>5</sup> Como hipótese secundária, sugeri que, dessa aproximação,

<sup>3</sup> CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende.

<sup>4</sup> O aspecto de construção intencional implica na descontinuidade da subjetivação natural, ou sinceridade, por parte do titular que elabora sua vida para ser lida postumamente, como um posfácio. Essa intervenção deliberada na seleção, classificação e ordenamento dos fatos ocasiona uma desnaturalização da ideia do arquivo como narração sincera de uma vida. Em glosa ao compositor Cazusa, sim, “mentiras sinceras nos interessam”.

<sup>5</sup> Essa proposta de ler os arquivos de escritores e seus conjuntos documentais como um romance foi formulada a partir da leitura do texto de Marcos Antonio de Moraes (*Afinidades eletivas*, p. 13) que, por sua vez, baseou-se em uma carta enviada por Manuel Bandeira a Mário de Andrade. O poeta de *Libertinagem* comenta com Mário que, ao ler seu arquivo pessoal de correspondências, “tudo tão

é possível elaborar ficções<sup>6</sup> que fomentem outras leituras das linhas de força do conto rubiano.

\*\*\*

Conforme se lê na *Enciclopédia INTERCOM de Comunicação*, “edição é todo o processo de produção de uma obra, desde o recebimento do texto original (ou manuscrito) até a impressão, passando por diversas etapas e decisões gráficas e redacionais”,<sup>7</sup> gerando produtos em suportes de natureza impressa ou digital. Transposta para o campo específico dos estudos de cartas, a prática de edição consiste em “reunir e ordenar, em um percurso cronológico, todas as cartas recuperadas de um correspondente, transcritas sempre que possível de acordo com princípios editoriais rigorosos”,<sup>8</sup> com vistas a (re)construir, para os leitores de certo (ou incerto) contexto, a história de diálogos ocorridos no passado.

O primeiro passo, para um trabalho de organização editorial de cartas para posterior publicação (considerando-se, claro, a anuência dos herdeiros do escritor), consiste na localização e na recuperação de manuscritos de cartas divulgadas em livros e periódicos, assim como de escritos epistolares inéditos, conservados em arquivos particulares e públicos. Eu poderia aqui descrever minhas venturas e desventuras no resgate dessa documentação, mas deixarei isso para outra ocasião. Usando da liberdade que a carta propicia, optei por sumarizar esta parte, informando apenas que após quatro anos de percursos por mundos de

rico em substância humana”, teve “a impressão de ter lido um romance do tipo do *Contraponto* de [Aldous] Huxley ou do *Manhattan transfer* do [John] dos Passos” (MORAES, *Afinidades eletivas*, p. 555-556). A partir dessa sugestão, parece-me pertinente associar o trabalho com cartas à composição romanesca, visto que ambas configuram-se como espaços de ficcionalizações polifônicas, dotadas de personagens, situações, confrontos e ambiências históricas.

<sup>6</sup> Uso o termo *ficção* na acepção proposta por Jacques Rancière, a saber, ficção como intervenções que visem a reordenar e rearranjar os signos empregados pelo escritor, seus interlocutores e a crítica dedicada a seus escritos pra criar/ficcionalizar um saber narrativo. Para mais informações, ver RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, p. 52-62.

<sup>7</sup> RIBEIRO. Edição, p. 438.

<sup>8</sup> MORAES. *Questões de método: edição de 'correspondência reunida' de escritores*, p. 2.

cartas, o *corpus* de minha “carta ao mundo” (a tese) chegou ao montante de 160 documentos que abarcam os anos de 1939 a 1991.

Ainda na luta vã de cartografar em poucas páginas minha odisseia epistolar, digo que o conjunto Mário e Murilo é composto por 22 cartas, que recompõem o diálogo ocorrido no período de 1939 a 1945. Em 1995 foi feita a edição de *Mário e o pirotécnico aprendiz: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*, que apresentava um conjunto de 13 missivas – nove cartas de Mário e apenas quatro de Murilo. Como esta edição apresenta vários lapsos temporais, consultei o Catálogo Eletrônico do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) a fim de verificar se existiria alguma carta de Murilo que porventura não houvesse sido incorporada ao livro e que pudesse ser relevante para a pesquisa. Para minha (nossa, em verdade) felicidade, havia sete cartas que se “extraviaram” da edição mencionada.<sup>9</sup> Animado por essa descoberta, fiz novas escavações no arquivo de Murilo. Outra vez, mais uma surpresa: em meio aos 127 documentos que compõem a Subsérie Associação Brasileira de Escritores, existia um telegrama enviado de São Paulo, datado de 18 de janeiro de 1945, por um remetente de nome Mário. Ao cruzar as datas da última carta enviada por Murilo (15 de janeiro de 1945) e as anotações no verso desta com a data do telegrama, constatei que se tratava de Mário de Andrade. Assim, com a localização dessas cartas foi possível suplementar o conjunto editado em 1995, que de 13 cartas, passa a 22 missivas – 10 cartas de Mário e 12 de Murilo. Dessa maneira, propicia-se, enfim, condições de se “ouvir” a voz de Murilo, que até o momento era “moço quase ausente” nesse diálogo epistolar.

Já a correspondência reunida de Lara Resende e Rubião é composta por 95 cartas, todas (até o presente) inéditas, que se estendem

<sup>9</sup> As cartas de Rubião localizadas no IEB-USP integravam, na ocasião em que *Mário e o pirotécnico aprendiz* era preparado, parte da Série Correspondência Passiva. Mário de Andrade, em testamento, deixou expresso que o acesso a esse conjunto de cartas, que se encontrava lacrado, apenas poderia ocorrer decorrido o período de 50 anos após sua morte, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945. Quando o livro foi publicado, em 1995, ano em que a interdição imposta por Mário havia expirado, estas oito cartas ainda se encontravam em processamento técnico (descrição e inventário analítico), motivo pelo qual não figuraram no referido livro.

de 1943 a 1991, sendo 43 do primeiro, alocadas no AEM/UFMG, e 52 do segundo, sob guarda da Coordenação de Literatura do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. No tocante às cartas de Sabino para Rubião, alocadas no arquivo deste último, trata-se de um montante de 44 mensagens, também inéditas, que abrangem os anos de 1942 a 1983. Quanto ao destino das cartas de Murilo a Sabino, este permanece, até o momento, no campo da especulação, pois apesar dos esforços empreendidos junto a herdeiros e a instituições de guarda e pesquisa de arquivos de escritores, ainda não obtive êxito em encontrá-las. No entanto, não desisti de localizar essas hipotéticas “cartas fantasmas”.<sup>10</sup>

\*\*\*

Reunidos os manuscritos que compõem o *corpus* das edições, tem início a etapa que, a meu ver, aproxima o trabalho do editor ao do tradutor: a delimitação dos critérios para o estabelecimento do texto a ser editado. Eu poderia explicitar agora as escolhas que me orientaram (que não foram poucas), mas deixo isso para adiante, pois meu foco, neste momento, incide em evidenciar alguns aspectos da relação entre as tarefas da edição e da tradução a partir do trabalho com cartas. Também não irei explorar as múltiplas acepções do termo  *tarefa* presentes no texto de Walter Benjamin.<sup>11</sup> O ponto que me interessa é que o editor, tal como o tradutor, atua como mediador que faz passar a mensagem das correspondências de sua vida prévia (desenvolvida no contexto em que foram produzidas e no qual circularam) a outros momentos históricos e suportes tecnológicos. Assim, o trabalho do editor, ao organizar volumes de

<sup>10</sup> Termo proposto pelo estudioso do discurso epistolar José-Luis Diaz para se referir às cartas perdidas “que não possuem senão uma existência hipotética, mas cuja presença virtual se deduz, certamente, através de outras cartas que fundamentam sua existência”. (DIAZ. Qual genética para as correspondências?, p. 129.)

<sup>11</sup> Em *Torres de Babel*, Jacques Derrida discorre acerca das possibilidades semânticas do termo  *tarefa* no ensaio de Benjamin, que se vincula às ideias de missão (à qual se está destinado), de trabalho, de problema, de dever, de dívida e de responsabilidade. Estas relações ressoam em noções presentes nas reflexões do filósofo franco-argelino, tais como herança, luto e sobrevivência. Aos interessados nos diálogos entre os dois pensadores, recomendo a leitura do ensaio de Evando Nascimento. (NASCIMENTO. Benjamin e Derrida: limiares, traduções, p. 223-239.)

correspondências, consiste em tarefa análoga à proposta por Benjamin – pois editar conjuntos epistolares é um ato de leitura que propicia a vida continuada (ou sobrevida), no presente, de experiências de escrita e de pensamento do passado.

Cabe lembrar também que a ideia de sobrevida da obra (da linguagem e do pensamento, não do nome do autor da obra) se encontra relacionada à de tradução, sendo ambas retomadas por Derrida em *Torres de Babel* e *Espectros de Marx*. Para Benjamin, a tradução consiste não só em mediar duas culturas linguísticas distantes temporal ou espacialmente, mas em prolongar a vida de uma obra, fazendo-a reaparecer, como espectro, em outro contexto histórico. Ao transcrever uma carta ou outro tipo de documento (ou traduzir para um interlocutor e contexto histórico-sociocultural distinto daqueles para os quais a carta foi produzida), garante-se, ao original, outra vida, transformada. No caso das correspondências, para além de sua vida primeira – como memória arquivada de um diálogo privado dirigido a um destinatário específico –, a tarefa da edição propicia sua recriação em uma “vida virtual”, seja nas páginas de um volume impresso ou na imaterialidade dos formatos digitais, como tem sido feito, na França, com as correspondências de Gustave Flaubert,<sup>12</sup> Guy de Maupassant,<sup>13</sup> Van Gogh<sup>14</sup> ou, no Brasil, com o projeto Correio IMS.<sup>15</sup>

Assim, da escuta desses *corpora* documentais, possibilita-se que os rumores das vozes daqueles que não mais possuem corpos retornem, fazendo com que sejam “ouvistos” em nossa memória.

A partir de uma concepção que considera as cartas (mas também a cultura como sendo um arquivo) como “um vestígio material do rumor

<sup>12</sup> <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>

<sup>13</sup> <http://maupassant.free.fr/corresp1.html>

<sup>14</sup> <http://vangoghletters.org/vg/>

<sup>15</sup> Trata-se de projeto conduzido pela Coordenadoria de Literatura do Instituto Moreira Salles, que possui por objetivo tornar acessíveis, em ambiente virtual, cartas de escritores brasileiros e personalidades relacionadas ao Brasil. Para mais informações, consultar o site do projeto: <<http://www.correioims.com.br/sobre/>>.

dos mortos”,<sup>16</sup> torna-se possível empreender uma leitura espectral<sup>17</sup> – gesto de escutar esses *corpora* documentais, a fim de evocar os rumores das vozes daqueles que não mais possuem corpos, fazendo com que retornem e sejam “ouvistos” no presente.

\*\*\*

Ainda sobre as relações entre o corresponder e o traduzir, é interessante lembrar que o pesquisador que se coloca a tarefa de editar cartas, por sua vez, encontra-se diante de condição semelhante à do tradutor: ser fiel ou infiel ao texto original.

Se a infidelidade se caracteriza por não expor integralmente o teor do original (como o caso da edição feita por Manuel Bandeira das cartas que recebeu de Mário de Andrade),<sup>18</sup> a fidelidade se traduz no esforço de transmitir exatamente o texto das cartas. Mas nem sempre isso é possível, face certo coeficiente de opacidade (ou de intraduzibilidade) que configura a alusiva interlocução epistolar. Essa natureza fragmentária e lacunar das correspondências inviabiliza o restabelecimento “total” do contexto no qual ocorreu o diálogo a distância. Tal fato impõe uma série de dificuldades hermenêuticas, tais como restaurar a ambiência histórica, ou mesmo elucidar alguma circunstância, obra ou personalidade

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 35.

<sup>17</sup> Conceito que desenvolvi na tese. (CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende.) Por leitura espectral proponho um gesto de leitura que consiste na apreensão de projeções de ideias ou de leituras fantasmáticas, de vestígios da experiência de escrita e de (re)leitura da tradição literária, presentes nas entrelinhas do arquivo ou das cartas. Esse procedimento de leitura se relaciona a outro conceito elaborado na tese, o de poética dos rastros – um rastreamento de indícios ou traços de elementos (menções a autores, obras, reflexões sobre estética ou procedimentos ficcionais) observados em documentos.

<sup>18</sup> Manuel Bandeira, ao publicar, em 1967, as missivas que recebeu do amigo no livro *Cartas a Manuel Bandeira*, suprime trechos de algumas mensagens, apagando e substituindo nomes próprios. Nesses casos, percebe-se que as censuras (ou infidelidades editoriais) tratam de escolhas de ordem moral, que visavam preservar o caráter de intimidade das cartas, a fim de evitar a exposição das pessoas mencionadas.

mencionada; desvelar as intenções, os interesses e os silêncios daqueles que se manifestam nesse ato de reciprocidade denominado *cordis respondere*.

Diante dessas situações, chego a outra questão que nos interessa: o trabalho da anotação. A elaboração de notas, a fim de “contextualizar o enunciado elíptico das cartas”,<sup>19</sup> consiste em um complexo problema teórico-metodológico, pois coloca em pauta a questão de como os critérios (escolhas interpretativas e redacionais adotadas pelo editor) orientam as condições a partir das quais o leitor vai construir sua leitura da correspondência.

Ao consultarmos algumas edições de correspondências disponíveis hoje, no Brasil, é possível perguntar (como diz a pesquisadora Colette Becker) se se tratam de edições de cartas ou de notas – pois há casos nos quais as informações das notas são mais extensas do que o texto da missiva, cujas referências tentam explicitar. Diante dos impasses levantados por vários pesquisadores, optei pela proposta formulada por Becker em seu trabalho de organização da correspondência reunida de Émile Zola. Essa consiste na elaboração de “notas de acompanhamento”<sup>20</sup> que auxiliem o leitor a seguir o diálogo e a capturar a ambiência na qual esse ocorreu. Estas narrativas suplementares<sup>21</sup> – que reúnem crítica,

<sup>19</sup> MORAES. Questões de método: edição de ‘correspondência reunida’ de escritores, p. 7. Para mais informações acerca dos debates em torno do procedimento de edição de correspondências e de elaboração de notas, recomendo a leitura de BECKER (O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola)) e MORAES (Afinidades eletivas, e Questões de método: edição de ‘correspondência reunida’ de escritores).

<sup>20</sup> BECKER. O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola), p. 151.

<sup>21</sup> Penso na noção de suplemento, elaborada por Jacques Derrida, que consiste na expansão da cadeia de significações, de modo a propiciar o deslocamento e a produtividade de sentidos possíveis para um termo ou texto, que não é visto como unidade ou totalidade autônoma, portador de sentido fixado, estável ou único – mas resultado sempre momentâneo, cambiante, impreciso. No caso da anotação das cartas, trata-se de engendrar um comentário que propicie ao leitor um aparato de leitura que atue como gerador de interpretações acerca de acontecimentos, de circunstâncias ou de obras mencionadas pelos interlocutores.

comentário e tradução – reformulam o original,<sup>22</sup> recuperando a tradição das leituras de modo a propiciar a recriação interpretativa do texto “transcriado” para novos contextos. Assim, catalisadoras e irradiadoras, as notas se inscrevem, no corpo das correspondências, como ponto de contato tangencial que estabelece a simultaneidade entre presente, passado e futuro, limiares nos quais se deslocam e se tensionam, espacial e temporalmente, tanto o editor-tradutor quanto o leitor e as cartas com as quais esses conversam.

Murilo Rubião, em uma carta enviada a Otto Lara Resende em 5 de agosto de 1948, dissimula seu projeto de endereçar sua obra e seu arquivo ao futuro, dizendo ao amigo que “esta carta não se destina à posteridade”.<sup>23</sup> Mas, anos depois, o próprio Rubião desmascara seu intento ao mencionar, em outra carta endereçada a Otto, que uma entrevista de Paulo Mendes Campos<sup>24</sup> confere a ambos “uma pequena chance de entrarmos na posteridade”.<sup>25</sup> Em sua resposta, Otto diz ao amigo:

Quanto ao recorte do “Correio da Manhã”, devolvo-o a você. Recebi um igual do Rio, mandado pelo meu irmão. Contemplei longamente a fotografia, lembrei-me das circunstâncias, do dia em que a tiramos, lembra-se? [...] Grande retrato! Fiquei pensando como surgiu a ideia de fazê-lo, me ocorreu que só você poderia ter tido ideia tão sensata e rica e, ao mesmo tempo, poderia ter levado a turma a concretizar essa ideia, que hoje nos permite voltar, à vista

<sup>22</sup> Faça menção à leitura de Márcio Seligmann-Silva do projeto benjaminiano de reelaboração da crítica de obras literárias como gênero. De acordo com Silva (SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin – romantismo e crítica poética, p. 205), ao postular as correspondências entre as práticas do crítico e do tradutor, Benjamin reuniu “crítica, comentário e tradução na sua leitura das obras literárias – e na sua leitura da história e do mundo”. Para mais detalhes, ver SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*: Walter Benjamin – romantismo e crítica poética, p. 199-205.

<sup>23</sup> CABRAL. *Mares interiores*: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende, p. 43.

<sup>24</sup> Menção à reportagem de Renard Perez “Escritores Brasileiros Contemporâneos – n. 52 – Paulo Mendes Campos”, publicada no *Correio da Manhã*, em que consta uma fotografia, feita em um estúdio de Belo Horizonte, no ano de 1948, quando aparecem reunidos em um “retrato de geração” Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Murilo Rubião e Emílio Moura.

<sup>25</sup> CABRAL. *Mares interiores*: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende, p. 114. (Carta de Murilo Rubião a Otto Lara Resende, em 30 de julho de 1957.)

de um documento, os olhos para aquele tempo, ainda ontem e já tão distante! Muito obrigado, pois. É como você diz: *a entrevista do Paulusca é uma chance de posteridade...*<sup>26</sup>

Mais por terem elaborado suas obras do que por colecionarem suas vidas, formando seus arquivos, Rubião e Otto conseguiram a almejada chance de se inscreverem no por vir da história literária. Talvez agora, com a edição de suas cartas, estas mensagens tenham chance de se endereçarem ao “tempo de compreender”:<sup>27</sup> a posteridade – não (só) a nossa, mas aquela ainda por acontecer.

## ***Post scriptum***

*Até mesmo as cartas extensas não dizem metade do que deixou de ser escrito.*

*Carlos Drummond de Andrade*

Para encerrar estas (já) longas notas, lanço mão de uma última carta na manga: uma parábola encontrada em um manuscrito localizado no arquivo de Murilo Rubião.

O DOCUMENTO

(Parábola)

Levou a vida toda decifrando um documento. Palavra por palavra. Cinquenta anos em cima do documento. Um dia, alguém [xxxxxxxxxxxxx] lhe diz: – Sabes que levaste a vida toda em cima deste papel, que estás velho e morrerás dentro em pouco. O ancião olha o rosto no espelho, acaricia os cabelos brancos. Pega no documento, sacode-o[,] e volta a decifrá-lo.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> CABRAL. *Mares interiores*: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende, p. 118-119. (Carta de Otto Lara Resende a Murilo Rubião, em 17 de setembro de 1957. Grifo meu.)

<sup>27</sup> Referência à noção psicanalítica de *a posteriori* (ou *après-coup*), segundo a qual os acontecimentos adquirem significação para o sujeito apenas em um contexto posterior, de maneira que o sujeito “constitui seu passado reconstruindo-o em função de um futuro ou de um projeto” (ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de psicanálise*, p. 32). Tal concepção favorece pensar tanto o gesto de elaboração e conservação de arquivos, por parte de escritores, como construção deliberada de uma memória projetada para operar no futuro.

<sup>28</sup> Os trechos entre colchetes visam transcrever rasuras, tal como presentes nos manuscritos. (RUBIÃO, Murilo. “O documento (parábola).”.)

Neste texto curto, há três aspectos que despertam (minha) atenção e sobre os quais gostaria de comentar brevemente. Primeiro, o texto ilegível, que o personagem não consegue compreender ou “fazer falar” – pesadelo materializado de todo pesquisador (principalmente o que lida com arquivos, literários ou não). Segundo, um leitor não identificado (de que tipo de leitor se trata? seria um escritor? um pesquisador? um detetive?) que dedica sua vida a decifrar algo que escapa à sua (nossa?) compreensão. Terceiro, o tipo de leitura que este leitor empreende, que é designada como um procedimento de decifração – termo um tanto fugidio, pois remete tanto à escrita como à interpretação. Mas podemos observar algumas questões: não sabemos se o ancião sabe ler; não é mencionado em que língua o documento é escrito (ou mesmo se é um texto); a origem do documento não é revelada (não sabemos se é público ou privado, se antigo ou recente); tampouco sabemos detalhes acerca de suas características (se literário, sagrado ou prosaico), assim como a finalidade que faz o ancião se dedicar com afinco à tarefa de decifrá-lo.

Não foi ao acaso que recorri a esta narrativa, que tematiza a escrita sobre o gesto de leitura, mas por considerar que nela se desenvolve uma questão (aparentemente) simples, mas que perpassa tanto a crítica, a interpretação, o comentário e mesmo a tradução: como ler? Nessa pergunta temos sintetizado o problema enfrentado seja pelo “leitor comum”, seja pelo “leitor especializado” (os pesquisadores em seus trabalhos com arquivos de escritores), ou por aqueles que se aventuram no trabalho de editar – correspondências ou quaisquer outros tipos de textos. E é com este personagem, que persevera obstinado em sua experiência de leitura infinda, que deixo em aberto nossa conversa, na certeza de que esta carta-ensaio (ou ensaio de carta) pode ser o início de uma série de diálogos. “Aqui me despeço. Aguardo ansioso suas notícias. Que elas sejam muitas, alegres ou tristes, felizes ou infelizes, líricas ou prosaicas, autênticas ou inventadas”.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> CABRAL. *Aos leitores, as cartas*: edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende, p. 257. (Carta de Fernando Sabino a Murilo Rubião, em 22 de julho de 1947.)

Cordialmente,  
o autor.

Doutor em Estudos Literários – Teoria da Literatura e Literatura Comparada  
(UFMG).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Prosa seleta*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- BECKER, Colette. O discurso de escolta: as notas e seus problemas (o exemplo da correspondência de Zola). Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 144-156, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/339/621>>. Acesso em: 10 jun.2017.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Organização de Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CABRAL, Cleber Araújo. *Mares interiores: correspondência de Murilo Rubião & Otto Lara Resende*. Belo Horizonte: Autêntica; Editora UFMG, 2016. 221 p.
- CABRAL, Cleber Araújo. *Aos leitores, as cartas*: edição anotada da correspondência de Murilo Rubião com Fernando Sabino, Mário de Andrade e Otto Lara Resende. 2016. 360 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DIAZ, José-Luis. Qual genética para as correspondências? Tradução de Cláudio Hiro e Maria Sílvia Ianni Barsalini. *Manuscrita*: revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007. (Associação de Pesquisadores de Crítica Genética/Humanitas.)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó, SC: Argos, 2002. 272 p.
- MORAES, Marcos Antonio de (Organização, introdução e notas); SOUZA, Eneida Maria de (Prefácio). *Mário e o pirotécnico aprendiz*: cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião. São Paulo: IEB/Editora Giordano; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- MORAES, Marcos Antonio de. Afinidades eletivas. In: \_\_\_\_\_. *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB/USP, 2001. p. 13-33. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1.)
- MORAES, Marcos Antonio de. Questões de método: edição de 'correspondência reunida' de escritores. In: III Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2014, Maringá. *Anais do III Colóquio internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Maringá: Universidade

Estadual de Maringá, 2014. p. 1-10.

NASCIMENTO, Evando. Benjamin e Derrida: limiares, traduções. In: OTTE, Georg; SELDMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 223-239.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34; EXO experimental org., 2005.

RIBEIRO, Ana Elisa. Edição. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO (Org.). *Enciclopédia INTERCOM de Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2010. p. 438.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RUBIÃO, Murilo. "O documento (parábola)." [s.d.]. Fonte: Acervo Murilo Rubião. Série Produção intelectual do titular. Pasta Anotações antigas para contos improváveis. Acervo de Escritores Mineiros – Centro de Estudos Literários e Culturais. Belo Horizonte, UFMG.

SAER, Juan José. Sobre el procedimiento epistolar. In: SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. p. 233-237.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin – romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

## **Imagens do escritor**

# Reflexões para uma poética do arquivo: a experiência de organização do acervo do poeta Adão Ventura

Gustavo Tanus

No ano de 2009, o AEM, vinculado ao Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC) da FALE/UFMG, recebeu uma parte do acervo de Adão Ventura. Um fundo que dispõe de aproximadamente 500 documentos, que já se encontram tratados e organizados em seus arranjos definitivos, e está disponibilizado para consultas e pesquisas no terceiro andar da Biblioteca Central. Em 2014, no ano do decenário do falecimento do poeta, foi doado outro fundo, mais volumoso, que está em processo de tratamento arquivístico,<sup>1</sup> com a confecção do inventário e a classificação da coleção bibliográfica e documental, a fim de que possa constituir, juntamente com a primeira parte, o acervo do poeta a ser disponibilizado ao público. Fazem parte desse acervo itens bibliográficos; diversos documentos, objetos pessoais e fotografias; correspondências, ativas e passivas, oficiais e pessoais; *clipping* de notícias de jornais sobre literatura, questões raciais, racismo e preconceito; e rascunhos de poemas e originais dos livros já publicados, além de materiais inéditos.<sup>2</sup>

Conforme Marques, os arquivos pessoais – constituídos por meio de práticas de produção, organização e armazenamento de documentos, objetos, livros, recortes de jornais, cartas, fotos, manuscritos, entre

<sup>1</sup> O processo de tratamento arquivístico, com a produção do inventário e a classificação de seus livros e documentos, conta com o trabalho semanal voluntário do proponente deste projeto, que está sendo realizado sob a coordenação da equipe do AEM.

<sup>2</sup> O montante é aproximadamente o dobro em relação aos itens da primeira doação.

outros formatos e suportes – compõem uma imagem do escritor, por vezes diferente, ou ao menos complementar àquela forjada pela obra literária e sua crítica. Desse modo, “arquivar a própria vida possibilita forjar uma imagem íntima de si mesmo, como contraponto à imagem social”,<sup>3</sup> e é, nesse sentido, segundo Artières,<sup>4</sup> uma prática de construção de si mesmo e também de resistência.

O arquivo pessoal de um escritor, ao deslocar-se do âmbito privado para o público, transforma-se em arquivo literário,<sup>5</sup> o qual pode ser analisado, em relação com o *corpus* literário (dos textos propriamente ditos) e com o material crítico e biográfico sobre o autor, na intenção de que possa ser reconhecido como um “lugar de memória”.<sup>6</sup> Ademais, o arquivo de escritor tem sido visto como laboratório, local onde ele realiza suas pesquisas e leituras, que podem culminar numa obra impressa. Essa impressão tipográfica é, segundo Derrida, “uma inscrição que deixa marca na superfície ou na espessura de um suporte”,<sup>7</sup> e que *imprimirá* o autor como ator na historiografia literária.

A utilização dessas fontes primárias armazenadas nos arquivos literários, juntamente com as demandas contemporâneas por diálogos interdisciplinares, tem possibilitado novos caminhos para os Estudos Literários, isto é, a possibilidade de diluição dos limites do texto constituído, do texto editado e publicado, e de estabelecimento de relações textuais desse texto com os documentos arquivados pelo escritor. Assim, uma permissão é concedida ao pesquisador, que, ao adentrar o arquivo, encontra diversos objetos pertencentes ao escritor, que podem constituir-se como matéria-prima para desenvolvimento de pesquisas dentro do campo das Letras, mais especificamente dentro dos Estudos Literários.

O poeta que pretendemos estudar, Adão Ventura Ferreira dos Reis – neto de homens escravizados que trabalharam em fazenda e mina –, nasceu no dia 5 de julho de 1939, em Santo Antônio do Itambé, antigo

<sup>3</sup> MARQUES. Memória literária arquivada, p. 147.

<sup>4</sup> ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 11.

<sup>5</sup> MARQUES. Arquivos literários e reinvenção da literatura comparada.

<sup>6</sup> NORA. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares.

<sup>7</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 41.

distrito do Serro, no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Bacharel em Direito pela UFMG em 1971, Adão trabalhou na redação do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, lecionou Literatura Brasileira Contemporânea e participou do Congresso Internacional de Escritores nos Estados Unidos em um momento fecundo, de lutas pelos direitos civis dos afro-americanos. Pode-se considerar que essas experiências foram importantes para a maturação de sua poesia, que atingiu seu ápice na assunção da afro-ancestralidade.

Na década de 1990, o poeta atuou como juiz classista, pesquisador e foi o segundo presidente da Fundação Palmares, instituição na qual trabalhou para a consolidação de sua missão e de seus valores. Recebeu, durante a vida, diversas honorarias, prêmios e homenagens pela relevância de sua obra, composta por seis livros de poesia. Essa obra inicia-se por uma prosa poética considerada de verve surrealista, hermética e pouco legível, com os primeiros livros *Abrir-se um abutre ou mesmo depois dele deduzir o azul* (1970) e *As musculaturas do arco do triunfo* (1976); passa por uma poesia aproximada da cultura popular das festas religiosas do Vale do Jequitinhonha, em *Jequitinhonha: poesias do Vale* (1980); alcança a assunção (na poesia) da cor da pele, em *A cor da pele* (1980) e *Texturaafro* (1992); até chegar a seu último livro autoral, *Litanias de cão* (2002). A obra do poeta registra também a experiência de escrita de um livro de literatura infantil, intitulado *Pó-de-mico de macaco de circo* (1985). Além da obra individual, ele participou de diversas antologias, nacionais e internacionais. Faleceu em 2004, aos 64 anos, de complicações devidas a um câncer de estômago.

Não obstante a importância que tem como poeta e como escritor afro-brasileiro inserido em um contexto de luta por visibilidade do negro dentro de uma sociedade ainda preconceituosa e que, todavia, acredita na democracia racial, Adão Ventura tem sido olvidado pela crítica e pela academia. Como apresentação dos primeiros estudos realizados sobre o poeta, no período em que atuei como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) no projeto *Literafro*, do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA), elenquei, em uma revisão de literatura, os trabalhos existentes sobre a obra de Adão Ventura: as leituras de renomados escritores como Affonso Romano de Sant'Anna, em *As musculaturas do*

*arco do triunfo* (1976); as de Rui Mourão, Fábio Lucas e Silviano Santiago, em *A cor da pele* (1980); os fragmentos de críticas sobre o poeta, em *Texturaafro* (1992); e a nota de apresentação de Ferreira Gullar, em *Litanias de cão* (2002). De maior fôlego e com outra proposta, restam ainda os escassos trabalhos cuja motivação é o estudo acadêmico, como os de Benedita Gouveia Damasceno (1988), Maria José Somerlate Barbosa (1997), Jussara Santos (2001) e Édimo de Almeida Pereira (2004 e 2010).

Benedita Gouveia Damasceno estudou a poesia negra brasileira em relação às propostas poéticas do movimento Negritude, protagonizado por escritores e intelectuais negros francófonos. A autora estabelece pontos de contato entre as proposições deste movimento e o Modernismo brasileiro, considerado como um momento de ruptura do domínio da cultura branca, e aponta a existência de uma estética negra, voltada para a reabilitação e a valorização da cultura afro-brasileira. Nesse estudo, Adão Ventura é apresentado como um dos novos autores afro-brasileiros, com uma poesia que analisa de modo “frio” e “cru” “os estereótipos e preconceitos atribuídos ao negro”,<sup>8</sup> por meio de “técnicas da poesia moderna: poemas curtos, onde cada palavra guarda vários significados; aproveitamento estético de formas de expressão populares; processo enumerativo, fotográfico, deslocando as palavras para o eixo da metonímia e dando uma visão quase cubista ao quadro narrado”.<sup>9</sup> Nesse trabalho, Adão Ventura é parte de um “paideuma” de novas expressões da poesia negra brasileira.

Em seu artigo “Adão Ventura e o (con)texto afro-brasileiro”, Maria José Somerlate Barbosa (1997) faz uma leitura interessante, em que vê os dois primeiros livros de Adão Ventura como prosas poéticas com “sobrecarga metafórica” de verve surrealista e simbólica. É interessante o diálogo com o contexto brasileiro do golpe militar e da perda da garantia das liberdades individuais, bem como com o conjunto das circunstâncias históricas de emergência das reivindicações raciais que, até então, tinham sido proibidas, no bojo das interdições sociais e políticas impostas pela ditadura.

<sup>8</sup> DAMASCENO. *Poesia negra no modernismo brasileiro*, p. 117.

<sup>9</sup> DAMASCENO. *Poesia negra no modernismo brasileiro*, p. 117.

A poeta, pesquisadora e professora Jussara Santos estudou, em seu mestrado, a construção da identidade e da alteridade em três poetas negros, sendo que um deles era Adão Ventura. Por meio de uma leitura de "libertação" do homem negro dos lugares fixos nos quais ele fora forçosamente alocado, da pele negra e das cicatrizes "como mote para a efetivação da palavra",<sup>10</sup> a pesquisadora buscou obras poéticas cuja temática fosse construída pelo eu lírico de um negro "que-se-quer-negro".<sup>11</sup> Por isso, restringiu sua análise ao livro *A cor da pele*, considerado como a marca de assunção da cor pelo poeta.

Por sua vez, Édimo de Almeida Pereira, em sua dissertação, defendida em 2004 e publicada em 2010, interpretou a poesia de Ventura a partir da fragmentação e do descentramento do sujeito, próprios da pós-modernidade: "uma das marcas do sujeito contemporâneo é buscar novos caminhos que o capacitem para a compreensão da realidade que o envolve".<sup>12</sup> Essa análise é mais sistemática e transversal, porque considera a obra completa de Adão Ventura, reconhecendo nela a riqueza dos aspectos temáticos e estéticos. Nesse sentido, o autor busca "outras vertentes", outros caminhos, para além das questões étnico-raciais, mapeando "os questionamentos do poeta em relação a outros temas [...] como as relações de gênero, [...] a religiosidade, a memória, a cultura popular e a relação do homem com sua terra de origem".<sup>13</sup>

Essas produções, que são de extrema importância para a construção do conhecimento sobre o poeta e sua obra no cenário de pesquisas de pós-graduação, ainda se mostram pouco numerosas quando comparadas àquelas escritas sobre outros autores. Dessa forma, não nos afastando totalmente dos textos literários propriamente ditos, a proposta de análise do arquivo do poeta Adão Ventura pode ser considerada como inédita, tendo em vista que nenhuma das pesquisas citadas se ateve à documentação pessoal, institucionalizada sob a forma de um arquivo literário. Tal

<sup>10</sup> SANTOS. *Afrodições: identidade e alteridade na construção poética de três escritores negros brasileiros*, p. 35.

<sup>11</sup> BERND. *Introdução à literatura negra*.

<sup>12</sup> PEREIRA. *Metamorfoses do abutre: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura*, p. 10.

<sup>13</sup> PEREIRA. *Metamorfoses do abutre: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura*, p. 97.

como considerou Eneida Maria de Souza, as pesquisas produzidas a partir do arquivo do escritor “têm a qualidade de serem inéditas e originais, uma vez que o objetivo de estudo é construído no decorrer do arranjo dos arquivos, da surpresa vivenciada a cada passo do trabalho”.<sup>14</sup>

A figura do homem das letras começou a se modificar com a profissionalização do escritor, que passou a arquivar “provas” e “evidências” que pudessem constar de sua defesa.<sup>15</sup> Essa prática articula, conforme disse Marques, um movimento duplo: “de um lado, [o escritor] arquivava documentos e papéis, constituindo seu arquivo pessoal e de trabalho; de outro, ao fazê-lo, ele também se arquivava”,<sup>16</sup> forjando imagem, ou melhor, imagens de si, pela preservação das memórias relacionadas à sua formação intelectual, às relações afetivas e ao seu ofício. Pretendo, portanto, em minha pesquisa, desenvolver um estudo acerca das imagens desse escritor afro-brasileiro, a partir de seu arquivo literário, ou seja, analisar as imagens que podem ser construídas a partir de seu acervo, buscando contrapô-las às imagens que circulam na crítica e na historiografia literária. Quais são as imagens que surgem a partir do manuseio dessa diversidade documental, desses restos? Quais são as imagens construídas pela crítica e pela historiografia da obra de Adão Ventura?

Minha participação na constituição do inventário descritivo do acervo do poeta torna-se fundamental para a leitura discursiva dos documentos. Acredito que esse levantamento crítico e biográfico preliminar direciona a pesquisa para a urgência de inquirir os motivos da relativa invisibilidade do poeta Adão Ventura dentro do campo literário, em relação às suas ações para constituir-se como autor.

Conforme Marques, o deslocamento do escritor para a cena pública “atua como força motivadora para a formação dos arquivos”.<sup>17</sup> Não é difícil, tratando-se dos arquivos de escritores, perceber uma obsessão pela coleção e pelo próprio arquivo, pela biblioteca, pelo objeto museológico. Adão Ventura não é diferente: acumulou documentos e constituiu, em

<sup>14</sup> SOUZA. Crítica genética e crítica biográfica, p. 26.

<sup>15</sup> ARTIÈRES. Arquivar a própria vida.

<sup>16</sup> MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 73.

<sup>17</sup> MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 63.

vida, um arquivo composto de biblioteca, diversos documentos e objetos pessoais, fotografias, correspondências ativas e passivas, oficiais e pessoais, e clipagens de notícias de jornais. O poeta possui uma “mania do arquivo no sangue”,<sup>18</sup> embora bastante atenuada em relação, por exemplo, à compulsão arquivística do escritor Murilo Rubião, mentor da chamada “Geração Suplemento”<sup>19</sup> e chefe de Adão Ventura no *Suplemento Literário*. Da relação entre os dois, percebe-se, por exemplo, certa semelhança nos procedimentos de separação e classificação das clipagens realizados por Murilo Rubião, seguidos pelo poeta em algumas de suas coleções de recortes: colagem da matéria selecionada em uma folha, com um cabeçalho indicando a origem e data.

A partir da leitura dos documentos como fontes de saber, pretendo também analisar as relações do poeta com seus pares. Para tanto, iremos analisar sua correspondência, a fim de identificar aqueles com os quais o poeta se relacionou. Observamos que o poeta não era um “sujeito epistolar”, tal como Mário de Andrade, que manteve regularmente contato por carta com diversos escritores, seus contemporâneos. Contudo, há aproximadamente 190 delas, entre oficiais e não-oficiais. As cartas pessoais mostram o escritor na cena íntima e podem revelar o que propomos chamar de “relações discursivas”, sua rede de relacionamentos com outros escritores. As oficiais (dos tempos de atuação no *Suplemento Literário*, como revisor/redator, e também como organizador de duas edições especiais do periódico; ou como pesquisador e como presidente da Fundação Palmares) mostram sua atuação nas instituições/entidades. Há, ainda, por exemplo, a missiva crítica remetida pelo poeta Ferreira Gullar, contato que culmina na apresentação do livro de Adão Ventura, *Litanias de cão* (2002); as cartas de Mestre Didi, Carlos de Assumpção, Paulo Colina, entre outros, que (re)criam um espaço de relação entre escritores e artistas,

<sup>18</sup> MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 72.

<sup>19</sup> Diversos escritores, entre prosistas e poetas, fizeram parte da “Geração Suplemento”, por trabalharem dentro da redação e/ou por terem sido publicados no *Suplemento Literário*. Além do próprio Adão Ventura, são eles: Carlos R. Pellegrino, Duílio Gomes, Guilherme Mansur, Jaime Prado Gouvêa, Henry Correa de Araújo, Humberto Werneck, Lázaro Barreto, Libério Neves, Luís Gonzaga Vieira, Luís Márcio Vianna, Luiz Vilela, Sérgio Sant’Anna, Sérgio Tross, Silvano Santiago e Wander Piroli.

cujas vidas e obras são/foram dedicadas às questões concernentes à cultura/literatura afro-brasileira. Por meio da correspondência, é possível perceber também o papel de Adão Ventura nas redes de legitimação do valor literário, pelo recebimento de originais de um grande número de escritores “amadores” e mesmo de escritores já relativamente reconhecidos. Como, por exemplo, um esquete que o escritor Paulo Colina submetera à sua análise, ou o projeto recebido de um possível filme sobre Lima Barreto.

O poeta se dedicou ainda à realização de clipagem, ao recorte de matérias publicadas em jornais e revistas. A análise preliminar do conteúdo colecionado – sobre literatura, questões raciais, racismo e preconceito – permite perceber uma intenção de constituir um fundo sobre a afrodescendência no Brasil. Com relação a isso, observa-se que os recortes se iniciam na década de 1970, em que destacamos, por exemplo, uma matéria sobre o poeta angolano Agostinho Neto, e vão até o ano de seu falecimento. Outros itens do acervo – documentos pessoais, de atividades profissionais, memorabilia, homenagens etc. – permitem, juntamente com as clipagens, apreender imagens do autor.

Minha hipótese inicial de trabalho é que o acervo de Adão Ventura – que contém documentos significativos para o desenvolvimento das críticas biográfica (crítica do texto a partir do viés biográfico), genética (dos documentos de processo até o texto publicado) e literária (do texto editado) – prefigure, por seus materiais diversos, o testemunho de um esforço para a constituição de uma figura do autor, uma tentativa de constituir um “nome do autor”.

Conforme afirma Marques, ao longo de sua trajetória o escritor acumula diversas figurações, decompondo-se em diferentes imagens:

O artista da palavra testemunhado pela obra; o intelectual que representa um ponto de vista para a audiência, capaz de dizer verdades ao poder; o polemista, que ataca de forma contundente posições antagônicas, tornando o debate mais animado; fragmentos de vida disseminados em entrevistas, depoimentos, bate-papos, reportagens.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 61.

Destarte, interessam-nos as relações entre as diversas imagens (bem como seus agrupamentos) e o lugar dedicado a Adão Ventura na historiografia literária, em contraste com o lugar idealizado por ele para si mesmo. A importância de receber e tornar público seu acervo ultrapassa, portanto, sua exposição permanente, dando-lhe acesso, porque se trata de reconfigurar a recepção e a memória de um poeta negro brasileiro, cujas poesias transitam por antologias internacionais e seletas de melhores poemas da literatura brasileira, e que, dentro do campo literário, ainda carece de maior visibilidade.

Licenciado em português, bacharel em Letras/Edição, mestrando em Estudos Literários pela FALE/UFMG e pesquisador do NEIA/UFMG.

## Referências

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas, SP: Pontes Editores, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Dumará, 2001.
- MARQUES, Reinaldo. Arquivos literários e reinvenção da literatura comparada. In: CONGRESSO ABRALIC, XIII, 2013, Campina Grande, PB. *Anais...* Campina Grande, PB: UEPB/UFCG, jul. 2013.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 105-119, jul. 2008.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *O futuro do presente: Arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 59-89.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, Tradução de Yara Aun Khoury, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- NOVAES, Mariana. *O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião: 1966-1969*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- PEREIRA, Édimo de Almeida. *Metamorfoses do abutre: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura*. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

- PEREIRA, Édimo de Almeida. *Metamorfoses do abutre*: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- SANTOS, Jussara. *Afrodições*: identidade e alteridade na construção poética de três escritores negros brasileiros. 1998. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010.
- VENTURA, Adão. *Abriu-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*. Belo Horizonte: Oficina, 1970.
- VENTURA, Adão. *As musculaturas do arco do triunfo*. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.
- VENTURA, Adão. *Jequitinhonha*: poemas do vale. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1980.
- VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1980.
- VENTURA, Adão. *Pó-de-mico de macaco de circo*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1985.
- VENTURA, Adão. *Texturaafro*. Belo Horizonte: Lê, 1992.
- VENTURA, Adão. *Litanias de cão*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2002.

# Sonorosa dona Lúcia: cartas de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida

Ana Amélia Neubern Batista Reis

A obra literária de Cecília Meireles é campo vasto, múltiplo, que tem grande representatividade nas letras brasileiras. Seus poemas, crônicas e escritos sobre educação já foram amplamente estudados por críticos de renome e acadêmicos de inúmeras universidades do Brasil, assim como de outras partes do mundo. Ainda assim, é surpreendente constatar que a presença dos estudos sobre Cecília Meireles não está presente nas cadeiras universitárias de forma sistemática e pesquisas sobre a autora ainda não são tão expressivas quanto o tamanho e a diversidade de sua obra. Claro que a lacuna editorial (que vem se modificando nos últimos anos) é um fator importante para justificar um hiato de estudos e pesquisas sobre a autora. Entretanto, há um tom relevante na obra ceciliana que não se encaixa nas vertentes literárias de seu momento histórico e continua, ainda hoje, a soar como uma poética dissonante. Manuel Bandeira a chamará de “uma voz distinta entre os nossos poetas”.<sup>1</sup> Essa distinção é, a meu ver, justamente o traço filosófico oriental que perpassa a produção da autora e, certamente, afasta os estudiosos que procuram respostas mais óbvias como a ligação entre escola literária/momento histórico e obra, ou mesmo a biografia e a literatura.

Dentre a multiplicidade da obra de Cecília, há esse traço particular, que ressoa por toda sua obra e que une, veicula poesia e prosa, mesmo que a temática seja a da Inconfidência Mineira, a de viagens, ou

<sup>1</sup> BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 156.

a tentativa de entender isto e aquilo. Segundo Alfredo Bosi, esse traço, que ele chama de *linha mestra*, e que “percorre toda a obra de Cecília, de *Viagem* a *Solombra*, é precisamente o sentimento de distância do eu-lírico em relação ao mundo”.<sup>2</sup> Bosi situa esse tom de distância do sujeito lírico, especificamente, na obra poética da autora. Ampliando tal visão, abarco a obra em prosa de Cecília (e nela está incluída a correspondência da autora), também, como constante do tom de distanciamento que, não raro, faz com que sua produção ganhe adjetivos como espiritual, profunda, metafísica, filosófica, quando se aborda o modo de construção do discurso ceciliano.

Como leitora de Cecília, fiz um caminho incomum de ingresso em sua obra; fui inicialmente atraída para sua literatura devido aos poemas sobre a Índia e às crônicas de viagem.<sup>3</sup> É mais frequente que obras como *Ou isto ou aquilo* e *O romanceiro da Inconfidência* sejam as portas de entrada para o universo literário ceciliano. No entanto, devido a essa incursão enviesada, percebi logo de início o diálogo que a obra ceciliana entabula com a filosofia oriental, centralmente, a indiana. Assim, quando me dediquei melhor à diversidade da obra de Cecília Meireles, pude perceber que a recorrência do diálogo com a Índia não ocorre apenas nas obras em que a temática está explícita, mas marca de forma acentuada o pensamento ceciliano presente em sua obra. Esse “distanciamento do mundo”, a meu ver, é quase um distanciamento geográfico. É, de fato, uma mirada filosófica para um “lado do mundo” que não costumamos olhar e que movimenta uma tradição cultural (a do Oriente) pouco frequentada nas letras brasileiras. Nesse sentido, o pesquisador indiano Dilip Loundo corrobora e esclarece esta visão de maneira precisa:

A presença da Índia na obra de Cecília Meireles constitui, na minha opinião, uma expressão existencial e lógica de um imperativo do destino. Muito além das limitações reducionistas e frequentemente enganosas de uma “influência” literária, essa presença contém em si mesma elementos-chave para uma avaliação mais profunda da singularidade e da excelência de uma das maiores vozes da poesia brasileira e da língua portuguesa. Um olhar cuidadoso sobre

<sup>2</sup> BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 13.

<sup>3</sup> Ver *Poemas escritos na Índia e Crônicas de viagem*, v. 1, 2 e 3.

o desenvolvimento de sua carreira artística – desde as origens simbolistas à filiação ao movimento modernista – permite encontrar, ao longo de toda sua obra, uma presença distinta e, ao mesmo tempo, multidimensional da Índia, visível e explícita, em alguns momentos, porém, mais amiúde, invisível e simbólica.<sup>4</sup>

Dilip Loundo dedicou grande parte de suas pesquisas às relações entre Brasil e Índia, incluindo estudos sobre a poeta. Assim, contamos com um estudo seminal no que tange a produção literária de Cecília e suas possíveis leituras com base no pensamento indiano. Ainda assim, a temática permanece um campo de estudos fecundo sobre a obra cecilianiana.

Uma indagação não solucionada por Loundo me instigou a investir na presente pesquisa, que tem como interface a presença da Índia na correspondência de Cecília Meireles. Quando Loundo, em seu ensaio “Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética”,<sup>5</sup> reconstrói o caminho percorrido pela poeta no país oriental e as relações que ela mantinha com autores e pensadores indianos, ele expõe uma falta de dados sobre os possíveis encontros e amizade entre Cecília e personalidades como Sarojini Naidu, por exemplo. Sarojini foi uma poeta muito admirada por Cecília, porém, não há registros de possíveis encontros entre elas. Loundo abre uma perspectiva de estudo quando aponta que:

[É possível que] um levantamento futuro mais exaustivo da correspondência de Cecília Meireles lance novas luzes sobre esses vínculos pessoais/profissionais que podem, eventualmente, incluir contatos diretos com Rabindranath Tagore ou Mahatma Gandhi, ou, ainda, com a grande poetisa Sarojini Naidu ou com o mais conhecido dos discípulos de Gandhi, Vinobha Bhave.<sup>6</sup>

Ao afirmar a possibilidade de um trabalho mais exaustivo tendo como objeto a correspondência de Cecília, um espectro de possibilidades se desenha dentro de um horizonte de pesquisas. Este ensaio não visa ser uma resposta para o questionamento acima, porém é um passo inicial na abordagem da correspondência de Cecília Meireles com a escritora mineira Lúcia Machado de Almeida.<sup>7</sup> A correspondência ativa de Cecília

<sup>4</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 129.

<sup>5</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 129.

<sup>6</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 155.

<sup>7</sup> As cartas pesquisadas se encontram no Acervo Lúcia Machado de Almeida, custodiado no AEM/UFMG.

Meireles com a amiga conta com 78 cartas e se fez em torno, principalmente, dos planos de visitas de Cecília a Minas Gerais, das visitas que, de fato, ocorreram e da troca literária sobre livros em curso de escrita e livros publicados das autoras, além de comentários sobre arte e literatura. Parte do interesse de Cecília ao se corresponder com Lúcia era a troca de ideias e informações para a elaboração d'*O romanceiro da Inconfidência*.

Assim, o artigo que ora apresento objetiva, para além de trazer possíveis dados factuais de encontros e amizades desenvolvidas por Cecília com personalidades indianas, conforme aponta Loundo, aprofundar o estudo da correspondência ativa de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida, trazendo à luz algumas perspectivas que podem ser encontradas no conjunto dessas cartas. Tais pontos de vista podem ser dispostos da seguinte forma: as concepções e diálogos sobre arte e literatura, no que tange às inflexões modernistas da época; a construção intelectual de Cecília (como exemplo da construção intelectual da mulher de meados do século XX); a construção de si por meio da escrita epistolar, tendo em vista o destinatário e a própria natureza da escrita de cartas, no que toca a questão da "verdade" existente nas cartas e da crença (ingênu?) em um gênero não literário; a escrita de cartas como espaço para o exercício poético; por fim, ressalto a linha mestra que costura tanto a escrita poética como a epistolar – a presença do pensamento oriental (mais evidentemente indiano) na escrita de Cecília Meireles.

Desses traços que considero relevantes sobre o conjunto analisado, ressalto alguns tópicos em subtemas para melhor abordar o universo amplo da correspondência ceciliana, que ainda carece de estudos aprofundados que façam jus ao conhecimento que se pode retirar de tais documentos, não apenas sobre a vida e obra de Cecília Meireles, como, também, sobre um período considerável (1944 a 1963), do qual a autora foi expoente. Valéria Lamego, autora de *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, em um de seus artigos, escrito para a revista *Cult*, comenta que:

Pouco se conhece de sua correspondência [de Cecília] e de suas anotações pessoais, pois muito do que existe permanece inacessível. Como todos os escritores de sua geração, a poeta

foi uma grande missivista. Há notícias de correspondência com Gabriela Mistral, Fernando Pessoa, dentre muitos outros. Mas apenas notícias.<sup>8</sup>

A única publicação de que se tem conhecimento sobre a correspondência de Cecília é o livro *Cecília e Mário*, de 1996. Dessa forma, tentarei expor, o máximo possível, trechos da correspondência que ora nos interessa, para contribuir com a ampliação dos estudos cecilianos e trazer à luz importantes documentos abrigados pelo AEM/UFMG.

## Cecília e o Modernismo

*...perto dessas velhíssimas danças... o modernismo ocidental fica de um ridículo sem nome.*

*Cecília Meireles*

Em 2 de março de 1949, Cecília escreve uma longa carta a Lúcia, em que retoma o diálogo com a amiga após um período de intenso trabalho. Nesta carta, Cecília atualiza a amiga de uma festa que participou na embaixada (provavelmente da Índia), em que uma artista apresenta uma dança tradicional indiana. Após minuciosa descrição do figurino e dos movimentos, ela comenta, quase em tom de desabafo:

A dança era descritiva e mística representando a paixão espiritual de uma princesa pelo deus Krishna. [...] E o mais engraçado é que perto dessas velhíssimas danças... o modernismo ocidental fica de um ridículo sem nome. Todos os modernismos em todas as artes. Aquilo é velho e eterno como o mundo e o homem. Reduzido a esquemas, a infantilidades, a sonho – dadaísmo, futurismo, surrealismo... Havia muito o que dizer, entrando até pelo existencialismo e o epifanismo. Ficaré para um dia.<sup>9</sup>

Esta passagem se faz importante para refletir sobre a relação da poeta com o modernismo e as expressões artísticas da época. Neste aspecto, Loundo também foi esclarecedor ao apontar que uma das características marcantes do movimento modernista é o compromisso com a construção de uma identidade nacional, o que perpassa

<sup>8</sup> LAMEGO. Cecília Meireles: 110 anos.

<sup>9</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de março de 1949 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

pela desconstrução da língua de expressão, em busca de uma linguagem nacional, pela superação da emulação do passado com vistas a focar a circunstância do presente, por meio de uma vertente historicista, sociopolítica ou ideológica. Dentro deste panorama e, levando-se em conta as pontuações feitas sobre a suposta voz dissonante de Cecília na literatura, poderia parecer conflituosa a filiação da autora ao modernismo. Há estudiosos que preferem tratá-la como moderna e não modernista.

Ainda de acordo com Loundo, é justamente este questionamento do tempo presente que Cecília faz com propriedade, porém, por meio de outras vertentes: “ela o faz a partir de um imperativo onto-existencial que se acha comprometido com o desvelar de suas profundezas metafísicas e de sua universalidade”.<sup>10</sup>

Mesmo percebendo o caráter de modernidade na obra de Cecília, fica claro, pela declaração feita à amiga Lúcia, que a poeta nutria uma compreensão crítica para com as ideologias que acompanhavam as expressões artísticas, especialmente a ideia da novidade, do novo, registrado na carta pelos diversos “ismos”. Inclusive, sua construção literária e elaboração da linguagem dos textos não marcam, apesar de incorporar alguns experimentalismos formais, o desejo de afirmação identitária ou mesmo um sociologismo por meio da obra de arte. Ela deixa transparecer, possivelmente, como entende a criação artística, quando afirma que havia muito o que dizer, utilizando-se de outras vertentes como base: o existencialismo e o epifanismo. Claramente, sua obra não se pretende engajada socialmente, pelas mesmas bases dos modernistas, mas por meio de uma metafísica que se constitui com a presença e o contato com a filosofia indiana.

Dilip Loundo nos mostra que este diálogo da autora com a filosofia indiana deu-se, principalmente, por meio das leituras dos *Upanishads* (textos de base para a filosofia e religião hinduístas):

As afinidades entre a proposta metafísica de Cecília Meireles e a tradição dos *Upanishads*, com que ela dialogou através de leituras sistemáticas e de contatos diretos com suas expressões vivas contemporâneas, revelam, de forma eloquente, que a presença da Índia em sua obra poética, longe de constituir um resíduo de suas

<sup>10</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 134.

origens simbolistas, trata-se, antes, de um fator instigador de sua filiação (ativa) ao Modernismo.<sup>11</sup>

Esta filiação *ativa* é a expressão utilizada pelo próprio Mário de Andrade, em *O empalhador de passarinho*, no artigo "Sobre Viagem", texto em que ele "recebe" Cecília Meireles no modernismo e a enaltece como uma voz entre os grandes poetas nacionais, mesmo tecendo-lhe críticas pela conexão com a "pouco fecunda" Academia Brasileira de Letras (ABL), que ofereceu a Cecília o prêmio de 1938, pelo livro *Viagem*.<sup>12</sup>

É interessante notar que, mesmo ressoando as vozes *modernas* da época, Cecília se coloca em posição um pouco diferenciada, na maneira pela qual compreende o próprio momento do qual faz parte. Este contraponto pode ser enfatizado se analisarmos um trecho da carta enviada por Mário de Andrade a Otávio Dias Leite, em 29 de outubro de 1936: "Compri mais trabalho, luta danada e completo desassossego. Mas pra meu espírito vale mais lançar uma biblioteca popular ou fazer uma pesquisa etnográfica do que escrever uma obra-prima. E trabalho entusiasmadíssimo".<sup>13</sup> Mário, pelo que podemos compreender de sua declaração, considerava o efeito social um balizador de valor para as ações. Fundar uma biblioteca popular parece ser mais significativo do que escrever uma obra prima. Há uma comparação entre instâncias que podem se apresentar em campos distintos de ocorrência. Daí que a obra de arte, para Mário de Andrade, devia engajar-se com um aspecto de transformação social. Já Cecília não demonstrava ter esta expectativa com relação ao seu próprio fazer literário. Há uma condição de alheamento e ausência<sup>14</sup> no modo de construção da autora, que se utiliza da memória, do lembrar, como matéria literária. Entretanto, este alheamento não é vazio, é o modo de existência de sua poética, que pode ser contundente para a sociedade, por um viés que, por vezes, está ao revés do pensamento andradiano. Um dado curioso é que Cecília teve uma atuação significativa no campo da educação, sendo

<sup>11</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 135.

<sup>12</sup> ANDRADE. Sobre Viagem, p. 71.

<sup>13</sup> MORAES. *Mário, Otávio*: Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite, p. 75.

<sup>14</sup> BOSI. Em torno da poesia de Cecília Meireles, p. 14.

a organizadora da primeira biblioteca infantil do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1934.

Por fim, às vésperas de completarmos, em 2022, um século do marco simbólico da Semana de 22 como o início do modernismo (resalte-se a palavra simbólico, uma vez que as mudanças que culminaram naquela semana de arte vêm de um processo longo de “modernização”), podemos refletir sobre o movimento e os autores que dele fizeram parte de forma mais abrangente. Parece-me adequado, a essa altura, mostrar que as dissonâncias do modernismo são, também, facetas desse movimento e que é um tanto ultrapassado pensar em pertencimento e adequação. Questionar, por exemplo, se Cecília Meireles foi moderna ou modernista não é o ponto. O que interessa é apontar novos estudos com diversos aspectos de um movimento artístico (e social) que deve ir ganhando contornos mais alargados.

## Cecília e Lúcia

*Então, a Sereia e eu pensamos (já que somos mulheres e temos maneiras complicadas de interpretar...)*<sup>15</sup>

Outro aspecto relevante encontrado nas cartas de Cecília a Lúcia é uma troca em que o traço feminino delinea e, por vezes, molda o discurso. Na carta anteriormente citada, de 2 de março de 1949, Cecília, antes de revelar sua opinião sobre o modernismo, descreve com riqueza de detalhes a dança indiana:

Fiquei de contar-lhe a festa da embaixada. Foi muito interessante, mas, talvez, por já estar familiarizada com os costumes, a mim, não me causou grande impressão. [...]

A roupa de dança compunha-se de umas calças compridas, mais ou menos ajustadas ao corpo mas sem serem colantes, e unidas as duas pernas, na frente, por um plissado, que funciona mais ou menos como um fole. Uma blusinha idêntica a dos sáris, isto é, justa ao corpo e aos braços, e sem chegar até a cintura, que fica descoberta entre ela e as calças. Tudo era de uma belíssima seda azul turquesa, entretecida de ouro, formando aqui e ali desenhos de ouro, como nos tecidos adameados. A dança era descritiva

<sup>15</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 1 de outubro de 1945 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

e mística representando a paixão espiritual de uma princesa pelo deus Krishna. A bailarina adornou a cabeça e as orelhas com muitas coisas bonitas, recamadas de pérolas; trazia um cinto de ouro com um grande pendente tecido em ouro formando arabescos complicados e caindo na parte da frente como um minúsculo avental. Colares, pulseiras, e, nos tornozelos, os clássicos guisos que, neste caso, eram em torno de 200. A função dos guisos é muito interessante: formam um acompanhamento que depende da expressão que se queira dar, marcam o ritmo, são como os aros dos pandeiros, ora tintinando levemente, ora acentuando com força uma pausa ou transição de movimento. Quanto a esses movimentos, cada um quer dizer uma coisa (pelo menos nessas danças que vimos). Assim, a posição dos dedos, das mãos, o deslocamento do pescoço (sem nada de ridículo nem horrível), a elevação das sobranceiras, os gestos dos braços, e das pernas (se assim se pode dizer) tudo funciona como um alfabeto. Há abelhas, pavões, chuva, sol, lua, rio, ondas, flores, desejo, amor... - deve ser uma felicidade poder dançar-se desse modo.<sup>16</sup>

Colares, pulseiras, pérolas, tecido em ouro, plissado, guisos, belíssima seda azul turquesa, blusinha, calça. Esses termos, além de darem um caráter descritivo à escrita deste longo parágrafo, revelam-nos uma conversa “feminina”, num sentido construído socialmente, de que assuntos domésticos e de adornos externos, se assim podemos chamar o interesse por roupas, enfeites, tecidos etc., interessam às mulheres. Até os dias atuais, com uma complexidade maior nos níveis dessas divisões, podemos observar, em bancas de revistas e livrarias, uma divisão temática clara nos assuntos “femininos” e “masculinos”. Nesta passagem da carta de Cecília, parece haver um acordo implícito, sob o qual o discurso se constrói. Um acordo que norteia a escolha do assunto e o modo como dizê-lo: “Fiquei de contar-lhe a festa da embaixada”. Esta informalidade, e a utilização de uma retomada de assunto anterior (“fiquei de contar-lhe”), é a chave para uma troca íntima, em que o sujeito se expõe, não por meio de assuntos particulares, mas por meio de uma confiança implícita no interesse mútuo pelo assunto. É possível, entretanto, dado o caráter do “pacto feminino”, que uma descrição como esta termine e seja sucedida de uma crítica mordaz ao modernismo, como referido previamente, assunto que amplia o espectro de interesse e diversifica a

<sup>16</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de março de 1949 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

temática da carta. Podemos identificar um espaço especial da correspondência para temas mais versados ao cotidiano das duas mulheres.

Outra passagem que se revela dentro desta característica peculiar é encontrada na carta de 31 de julho de 1947, em que, após contar sobre o cancelamento de uma viagem a Paris e atualizar a destinatária sobre amigos escritores em comum, a saber, Alphonsus de Guimaraens Filho e Henriqueta Lisboa, Cecília ocupa a maior parte da missiva com duas receitas de “pão de minuto”. Transcrevo a primeira receita, por trazer um dado curioso:

1º receita

5 colheres, das de servir arroz, de farinha de trigo e 1 de maisena peneirada com 2 colheres, das de sopa, de fermento, e 1 colher, das de chá, de sal. Faz-se uma cova na farinha, e aí se deitam 2 ovos inteiros, 2 colheres, das de sopa, bem cheias de manteiga, e 1 colher, também de sopa, de açúcar. (Enquanto V. arruma a mesa do chá, os pãesinhos ficam prontos.)<sup>17</sup>

O trecho entre parênteses é significativo da cumplicidade e de um pacto de compreensão mútua do papel desempenhado na casa: “enquanto você arruma a mesa” tem implícita a voz da própria interlocutora que, possivelmente, desempenha esta função. O parêntese abre um espaço para compartilhar a experiência que a própria Cecília pode ter experimentado e, por isso, sabe que os pães ficam prontos durante aquele tempo. Nesse sentido, temos um texto íntimo.

Assim, a carta é um valioso documento para conhecermos o contexto social no qual estavam inseridas as autoras. Cecília tinha consciência do contexto masculino em que estava inserida, no entanto, não foi uma autora feminista, no sentido de fazer de sua obra um espaço explícito de resistência às condições das mulheres de meados do século XX. Ela, no entanto, demonstra, por vezes, inquietude com relação ao seu contexto e às atribuições “femininas”.

Carlos Drummond de Andrade, ao justificar a publicação de sua profícua e profusa correspondência com Mário de Andrade, na abertura do volume *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*, traz a carta como

<sup>17</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 31 de julho de 1947 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

documento de inquestionável significado histórico para a literatura brasileira, donde surgem “questões relevantes de crítica, estética literária e psicologia da composição”.<sup>18</sup> Quando pensamos na correspondência entre mulheres, acrescenta-se aos tópicos relevantes o espaço de diálogo sobre a mulher e suas implicações. É por isso que a própria Cecília nomeia a correspondência entre ela, Lúcia e Henriqueta Lisboa de “Confraria da Sereia”, poetizando que “não será uma Nossa Ordem Social ou Política, mas uma Nossa Ordem Lírica e Mística”;<sup>19</sup> o que nos leva a ler a “Ordem Social e Política” como a ordem “masculina”. Este aspecto tem importância para delinear a construção intelectual de Cecília Meireles, que, apesar de dialogar com um contexto em que as mulheres não estavam inseridas (ou muito pouco) na produção intelectual e literária, trilha um caminho de total dedicação à intelectualidade e à literatura, mas não sem os percalços das atribuições diárias “femininas” que cabiam às mulheres de meados do século XX. Este conflito da adequação às relações e funções preestabelecidas para as mulheres com as atividades desenvolvidas pela escritora fica claro em carta a Lúcia, em que Cecília desabafa, em tom enérgico, sobre os problemas com a “criadagem” (o que desvela a hierarquia de classe social bem demarcada):

Toda a minha vida está embaraçada com essas massadas de criadagem. [...] Para que vejas a gravidade do problema, basta que numa carta se lhe consagre tão longo capítulo, havendo na vida mil coisas interessantes, empolgantes, alucinantes de que tratar. É isso justamente que eu não perdôo à divisão de trabalho: que eu não possa escrever as minhas coisas, porque ninguém quer fazer o meu almoço nem a minha cama, sem, em compensação, escrever o que eu deixo de escrever. Porque eu até gostaria muito que outra pessoa fizesse por mim o que eu tenho necessidade de fazer, e decerto, se isso acontecesse, iria preparar almôndegas e quibeques com muita arte e engenho. Se anunciássemos: “Precisa-se de boa cozinheira que faça odes, poemas e novela, de diferentes maneiras, propondo-se a patroa a realizar os quindins e macarrões que ela deixar de fazer”?

Achas que apareceria alguma?<sup>20</sup>

<sup>18</sup> ANDRADE. Apresentação, p. 36.

<sup>19</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 8 de setembro de 1945 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

<sup>20</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 12 de abril de 1946 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

Ser mulher, provavelmente, marca o discurso e o percurso de Cecília nas escolhas intelectuais, de leitura e atuação dentro da literatura. Não será vago questionar que, mesmo dialogando com o movimento modernista, que primava por uma construção nacional, ela opta por traduzir textos orientais, como os poemas e prosa do escritor indiano Rabindranath Tagore, que, mesmo sendo uma personalidade conhecida no mundo todo e um expoente no processo de modernização da cultura indiana, teve pouca inserção e representatividade no modernismo brasileiro. Cecília alarga consideravelmente o pensamento sobre a modernidade no Brasil quando aproxima da nossa cultura um pensador como Rabindranath Tagore. Faz-se interessante refletir sobre o comentário de Cecília Meireles para a apresentação do romance *Çaturanga*, o qual ela traduz, em que a autora justifica a validade e a qualidade da literatura de Tagore, por ele ser, também, admirado por “escritores” e não apenas por mulheres:

Não será novidade dizer que o público feminino sempre se mostrou muito vibrátil à fascinação de Tagore. Basta ver-se a lista de suas tradutoras: Madeleine Rolland, Mme. Surge-Moore, Henriette Mirabaud-Thorens, Hélène Du Pasquier, Zenobia Campubri de Jiménez, e outras mais. Para os que ainda, por esse motivo, fossem capazes de fazer qualquer discriminação intelectual desfavorável, não seria ocioso recordar a admiração que manifestaram pela sua obra escritores como William Butler Yeats, Romain Rolland, Paul Valéry, André Gide – para só falar nos mais próximos de nós.<sup>21</sup>

O texto de um autor de renome, vencedor do prêmio Nobel de 1913, Tagore, precisa ser justificado pelo interesse que suscita no público masculino, pois, do contrário, a obra que a autora traduz pode ser considerada menor (neste caso a tradutora justifica-se a si mesma). Ao que parece, longe de concordar com esta visão, especialmente por ser uma mulher intelectual, Cecília tem clareza dos espaços de atuação e da condição das mulheres em meados do século XX. Mesmo com as complexidades que a autora ressalta, ela demonstra, por meio das cartas, transitar bem entre esses universos (doméstico e intelectual/feminino e masculino) que, à época, traziam separações mais estanques.

<sup>21</sup> MEIRELES. Apresentação de *Çaturanga*, p. 81.

Finalmente, penso que a escolha de Cecília por um alheamento nas temáticas de sua poética e a conexão com a literatura indiana, entre outras coisas, reverbera a própria condição de ser uma escritora nos fugidios anos da primeira metade do século XX. Por isso, também, ela nutre uma visão crítica sobre o próprio contexto do qual faz parte.

## A poesia e o destinatário nas cartas

*Mil saudades, recordações ardentes, martírios de ausência e bem querer, viva compunção dos momentos delicados premidos nalma com fervor ideal. Tudo isto da Claudionoresce.*<sup>22</sup>

Na receita dos pãezinhos de minuto, mencionada anteriormente, percebe-se que Cecília Meireles “conta” a receita, ao invés de enumerar os ingredientes como de costume. Em geral, o discurso em uma receita culinária é um tanto impessoal e, nesses pães, especificamente, há um tom personalizado do discurso. Especialmente, na passagem “Faz-se uma cova na farinha, e aí se deitam 2 ovos inteiros”, lê-se a escolha exata da palavra deitar para criar a imagem dos ovos abertos, “deitados” sobre a farinha. Tal exemplo talvez seja pouco significativo, mas revela um processo de criação próximo da criação poética, em que o autor trabalha a linguagem de forma a criar certas imagens.

Há, na correspondência abordada, exercícios poéticos mais evidentes. Em carta de 1946, Cecília exercita a escrita epistolar de forma evidentemente ficcional, como quando a autora assume o codinome de Claudionor (às vezes ela se chama Claudionoresce e assina com gênero feminino) para cortejar a amiga Lúcia, investindo em uma escrita poética, com a criação de um personagem que veicula a mensagem que se quer oferecer com latente humor, descontração e alguma sedução:

Sonorosa dona Lúcia,  
[...]

quão pressuroso bateu no ergástulo de minhas veias, o meu sangue sentimental, logo que compreendi a encantadora sugestão!Pensei também que amaríeis uma epístola em versos burilados, como tão bem mereceis, e se me fosse dado o poder dos vates, certamente vos estaria escrevendo primorosas linhas repletas de fragrância

<sup>22</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 31 de maio de 1948 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

poética, borbulhantes de fontes cristalinas, que se derramassem em irisadas catadupas pelos báratros saudosos que separam Belo Horizonte do Rio.<sup>23</sup>

Ainda em tom inventivo, mas sem se utilizar de um codinome, Cecília traz para sua companhia uma Sereia, para ajudá-la dizer à Lúcia que, junto com a missiva, segue o livro *Mar absoluto*. Transcrevo a missiva na íntegra, pela dificuldade de selecionar pontos mais relevantes de uma carta que se forma como um todo. Além disso, os assuntos aqui pontuados vão se entrelaçando na missiva e, além do tom poético e ficcional, é possível perceber a temática das mulheres perpassando o discurso.

Rio, 1º de outubro de 1945

Cara Lucia: a estas horas V. deve estar curada, se os meus pensamentos tiverem a força atômica que pretendem. Pois logo que V. me contou aquelas histórias pulmonares, a Sereia sua parenta, e eu, sua amiga, nos pusemos em transe, e ela com o seu doce violino e eu com minha fanhosa voz, imploramos às potências marinhas, que trouxessem todas as coisas melhores do mundo, para você. Ora, acontece que esses deuses pagãos, são uns grandes malandros, que troçam a valer tanto dos católicos como dos livres pensadores: e sabe o que nos mandaram das entranhas do mar, amarrado em papel e barbante, como se fossem anzol e isca? Pois o meu livro: o próprio “Mar absoluto”, que é tão relativo, coitadinho, mesmo sem Einstein.

Então, a Sereia e eu pensamos (já que ambas somos mulheres, e temos maneiras complicadas de interpretar...): “Na certa, os deuses mandam isto por tapeação, para nós ficarmos desgostosas, de queixo caído, e envergonhadas: mas lá em Belo Horizonte, que nós daqui não vemos, devem estar oferecendo à Lucia as coisas mais adoráveis do ultra-mundo, e devem acalentá-la, e criar invenções dentro da cabeça dela, e deixá-la todinha em sonho, que é a coisa melhor que pode acontecer a um mortal”. E começamos a rir dos deuses, que nos queriam ofender e enganar, dando-nos gato por lebre.

Em todo caso, ficamos com medo de aborrecê-los, se nos ríssemos demais, e também pensamos: “Se não fazemos caso do livro – embora não valha nada – eles podem atrapalhar a Lúcia de novo.” E então achamos prudente tapeá-los também, mandando o livro para V. como se valesse a pena.

V. deve estar achando esta história muito escandalosa, e um pouco policial. Mas onde os deuses se misturam com os homens (e com

<sup>23</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 1946 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

as mulheres, então!) começam logo a aparecer casos incríveis. Isso vem desde Homero. Um sempre quer embrulhar o outro e acaba embrulhado.

Não se importe, Lucia, com todas essas mistificações. Diga só: "Com que gente me fui meter!" – mas creia que a Sereia e eu a estimamos muito; e se os deuses não gostarem de você mais do que nós, então não adianta nada a divindade; são uns tolos! E a Sereia e eu lhes prepararemos num rimande difamatório, em que, de Netuno ao mais medíocre golfinho, tudo será reduzido à insignificância humana.

Pelo tom desta carta, V. perceberá que o meu nariz está bastante melhorado. Que coisa maravilhosa é um nariz desentupido, V. não acha? V. já refletiu que só assim se pode sentir o gosto das jaboticabas? Pense nisso!

Qualquer dia lhe contarei a história da Sereia. V. agora deve andar muito ocupada com o Osório. Não é um excelente rapaz? Mas deu pra gostar do Salazar. V. já viu que capricho? Quem é capaz de entender os homens??????

Um abraço da

Cecília<sup>24</sup>

Dentre os muitos temas que podem ser levantados por meio desta carta, há um que se destaca. Claramente, há uma brincadeira ficcional para apresentar o livro que é enviado à amiga Lúcia. A construção discursiva soa, inclusive, como modéstia ou como uma estratégia discursiva para falar de si, sem falar de si. Além disso, é inusitado ver uma faceta bem humorada e leve de Cecília Meireles, que, em geral, traz um tom mais profundo e hermético em seus poemas. Cecília, enquanto missivista, aproxima-se da cronista. Esse exercício literário que as cartas revelam, na obra de Cecília, mostra-se com maior evidência no tom leve e, por vezes, engraçado, de algumas crônicas. Apenas como um breve registro, na crônica "Cheguei a Belo Horizonte", a cronista relata seu encontro com Lúcia e Henriqueta após uma viagem cansativa do interior de Minas a Belo Horizonte, em que ela diz que chegou nas "mais indesejáveis condições para um poeta: dormindo em pé".<sup>25</sup> Para narrar o périplo, a autora cria uma história surreal, conforme o trecho:

Henriqueta Lisboa veio falar comigo, sem pousar, – com as asas abertas, – e eu pensava: "Henriqueta é uma libélula..."

<sup>24</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 1 de outubro de 1945 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

<sup>25</sup> MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 207.

Veio também Lúcia Machado de Almeida. E essa veio completamente de sereia, com os olhos cheios d'água, e uma cauda verde que com a maior naturalidade se enroscou pelo tapete do hotel.<sup>26</sup>

É interessante notar a imagem recorrente de sereia sendo associada, de uma forma ou de outra, com a amiga Lúcia, e também vale retomar o aspecto feminino que daria o tom diferenciado das mulheres para formarem uma confraria.

Outro ponto importante a ser considerado são as nuances e modelações do discurso a partir do destinatário. Possivelmente, os assuntos, temas e construção discursiva se modificarão de acordo com o “outro” que receberá as cartas. Silviano Santiago comenta as cartas enviadas por Mário de Andrade a seus múltiplos destinatários e é veemente em sua colocação:

Informações podem ser fornecidas, comentários podem ser feitos, críticas podem ser enunciadas, mas são fornecidos, feitos e enunciados de maneira distinta para cada correspondente. Em cartas dirigidas a Carlos ou a Manuel ou a Murilo, só a caligrafia de Mário, ou seja, a amizade, é a mesma. O resto é produto de pequenas, centrífugas e fascinantes traições.<sup>27</sup>

Como um exemplo dessas “fascinantes traições”, em carta de 1953, ano em que Cecília visita a Índia, a autora expressa à amiga Lúcia que não há palavras para descrever sua vivência naquele país. A carta, que pode ser considerada um bilhete (como a própria interlocutora diz, “um pensamento amigo”), pela sua extensão, é escrita em Bangalore e a autora a inicia explicando a dificuldade de escrever entre tantas viagens pelo país e, então, expõe suas impressões:

A Índia é um espetáculo fabuloso e impossível de descrever em carta. Além da paisagem humana, há os Museus, os bazares, os monumentos... uma sucessão de coisas. Eu não me espanto muito porque já sabia de tudo isto por leitura. Mas, para o viajante incauto, deve ser uma coisa alucinante.

Mas a tinta vai acabar Lúcia. Adeus! Saudade!

(Isto nem chega a ser carta: é só um pensamento amigo)<sup>28</sup>

<sup>26</sup> MEIRELES. *Crônicas de viagem*, v. 1, p. 207.

<sup>27</sup> SANTIAGO. *Suas cartas, nossas cartas*, p. 11.

<sup>28</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 14 de fevereiro de 1953 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

Analisando as duas cartas em que Cecília fala diretamente da Índia, observo que há uma coerência com relação ao que foi lido e experimentado. Desde a carta de 2 de março, quando ela descreve a dançarina e a dança, com profusão de detalhes, ela se utiliza de notório conhecimento prévio sobre o assunto. Por exemplo, quando comenta que os movimentos são como um alfabeto, simbolizando abelhas, pavões, chuva, sol etc, ela mesma deixa claro este conhecimento ao comentar o espetáculo: “por já estar familiarizada com os costumes, a mim, não me causou grande impressão”.<sup>29</sup> Ao visitar o país, ela se utiliza das leituras como garantia de familiaridade e desenvoltura, repetindo: “Eu não me espanto muito porque já sabia de tudo isto por leitura”; mas deixa transparecer certa estupefação: “A Índia é um espetáculo fabuloso”.

Porém, como contraponto a este breve comentário que Cecília compartilha com Lúcia, no artigo do pesquisador Joaquim-Francisco Coelho, curiosamente intitulado “Cecília Meireles e a ‘Carta do Achamento da Índia’”,<sup>30</sup> percebe-se que a impossibilidade de descrever a Índia em carta, como Cecília diz a Lúcia, e esta aparente familiaridade com a vivência no país podem ter nuances, de acordo com o destinatário. Na carta estudada por Coelho, Cecília escreve a dois grandes amigos, Diogo de Macedo e Eva Arruda, a quem a autora, carinhosamente, chama de Dioguevas. Nesta carta, ela descreve com muitos detalhes o visto e o vivido, utilizando inúmeros adjetivos, que demonstram certo deslumbramento com o “achado”, conta sobre os lugares que visitou, utiliza termos em hindi e sânscrito e desenha motivos indianos por toda a carta e até um marajá com turbante. A certa altura, Cecília diz ter um almoço marcado com Nehru,<sup>31</sup> sendo este o primeiro registro, que pude ter contato, de encontros de Cecília com personalidades indianas.

Como foi mencionado anteriormente, o caráter do conjunto das cartas escritas a Lúcia gira em torno da atmosfera de Minas e dos assuntos que permeiam escritores mineiros: cidades (especialmente Ouro

<sup>29</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de março de 1949 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

<sup>30</sup> COELHO. Cecília Meireles e a “Carta do Achamento da Índia”, p. 179.

<sup>31</sup> Jawaharlal Nehru foi o primeiro-ministro da Índia após a independência do país, em 1947.

Preto), vida doméstica etc. Dessa forma, os assuntos referem-se a outro universo de interesses, modificando, assim, o discurso epistolar.

## Cecília e a Índia

...até parece que já fui inconfidente.<sup>32</sup>

Por fim, para fechar este artigo, retomo o eixo inicial e dinamizador da leitura da correspondência de Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida: a presença da Índia no universo das cartas da autora. Para tanto, enfatizo novamente o pensamento de Dilip Loundo ao afirmar que esta presença aparece, algumas vezes, de forma explícita e outras, mais frequentes, de maneira implícita, e permeia sua construção literária.<sup>33</sup> Mesmo fazendo poucas menções diretas à Índia, em conversas com Lúcia, Cecília deixa ver essa presença de forma peculiar.

Em carta de setembro de 1948, Cecília dedica grande parte das notícias ao *Romanceiro da Inconfidência*:

O "Romanceiro" vai andando. Se eu lhe disser que comecei pelo Silvério, V. não acredita! Mas é o mais "atual" dos tipos. É o que, de tanto se ver diariamente, está mais ao alcance da emoção indignada. Os outros são como impossíveis... Depois do Silvério, o Alvarenga... veja se não é como lhe digo. O Alvarenga. Pensando bem, é um miserável tão miserável que não se pode deixar de ter uma pena infinita. Lúcia, por que eu não tenho mais tempo para poder fazer essas coisas que me apaixonam? Essa história da Inconfidência tem sobre mim um tal poder, vejo tantas coisas nela, através dela, em redor dela, como consequência dela, por ela, para ela, sem ela, que até parece que fui inconfidente. É bem possível que tenha sido, pelo menos algum moleque portador de recados, escravo de um dos coronéis ou de um dos padres...<sup>34</sup>

Na declaração sobre o impacto que a história da Inconfidência tem sobre a autora, podendo ter sido, ela mesma, uma inconfidente, escapa pelo discurso uma naturalidade ao mencionar a reencarnação, tema desveladamente complexo em nossa formação colonial católica. Leio estas

<sup>32</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de março de 1949 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

<sup>33</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 129.

<sup>34</sup> MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de setembro de 1948 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de.

linhas como uma marca, no discurso de Cecília, que se deve à bagagem de leituras de textos de filosofia e religião orientais, especialmente, de origem indiana, em que a reencarnação é um ponto indiscutível. Dentre essas leituras, Loundo menciona um vasto repertório atravessado por Cecília: o *Ramayana e Mahabharata*, os *Vedas e Upanishads*, os *Sutras* e o *Panchatantra*; poetas como Omar Khayyam, Tulsidas e, mais enfaticamente, Rabindranath Tagore.<sup>35</sup>

Com isto, não pretendo me posicionar quanto à “verdade” da afirmativa de Cecília e, menos ainda, justificar um comentário encontrando sua “origem”. O que se faz interessante é que são percebidos os traços do pensamento ceciliano por meio de revelações como essas. Além disso, pode-se observar que quando Cecília menciona que pode ter sido “algum moleque portador de recados”, ela está revelando nesta afirmação a escolha do ponto de vista d'*O romanceiro da Inconfidência*, que é, certamente, uma leitura ao revés da história dominante. A voz parte dos que, geralmente, não têm voz; da mesma forma ao veicular em sua escrita uma tradição cultural distinta como a oriental.

Finalmente, penso que a obra ceciliana mobiliza aspectos nos leitores que, de certa forma, exercitam uma amplitude de visão para poder ler sua obra mais profundamente. Assim, ampliar o conhecimento sobre a obra da autora, o que inclui investir nos estudos de sua correspondência, acrescentará muito tanto para a formação interior dos que a leem como para lançar novas luzes ao modernismo, que carece de pesquisas que revisitem este momento histórico com força e vigor para expandir seus horizontes e possibilitar uma mirada com múltiplas nuances de cores e tons.

Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), fez especialização em Estudos Literários na Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrado na UFMG; atualmente é doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre a obra de Cecília Meireles e a Índia.

<sup>35</sup> LOUNDO. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética, p. 144.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Apresentação. In: FROTA, Lelia Coelho (Org.); SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 34-37.
- ANDRADE, Mário de. Sobre Viagem. In: \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939. p. 71-75.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 13-32.
- COELHO, Joaquim-Francisco. Cecília Meireles e a "Carta do Achamento da Índia". In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 177-185.
- LAMEGO, Valéria. Cecília Meireles: 110 anos. *Revista Cult*, São Paulo, nov. 2011. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/cecilia-meireles-110-anos/>>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila Vilas Boas (Org.). *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 129-176.
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 1 de outubro de 1945 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 12 de abril de 1946 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de setembro de 1948 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 14 de fevereiro de 1953 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 1946 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 2 de março de 1949 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 31 de julho de 1947 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 31 de maio de 1948 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. [Carta] 8 de setembro de 1945 [para] ALMEIDA, Lúcia Machado de. (Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais.)
- MEIRELES, Cecília. Apresentação de Çaturanga. In: TAGORE, Rabindranath. *Çaturanga*. Rio de Janeiro: Delta, 1962. p. 77-83.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, v. 1.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, v. 2.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, v. 3.
- MEIRELES, Cecília. *Poemas escritos na Índia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário, Otávio*: Cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944). São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Me escreva tão logo possa*. São Paulo: Moderna, 2005.

SANTIAGO, Silvano. Suas cartas, nossas cartas. In: FROTA, Lelia Coelho (Org.); SANTIAGO, Silvano (Org.). *Carlos e Mário*: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 07-33.

# Decifra-me e te devoro: Fernando Sabino, uma paixão em 12 atos

Ewerton Martins Ribeiro

## 1.

No dia 28 de abril de 2015, defendi na UFMG uma dissertação sobre Fernando Sabino, escritor mineiro que “chegou lá” muito cedo e que, em razão disso, não soube o que fazer em seguida, de forma a terminar tentando fazer mais do que podia; de forma a terminar fazendo mais do que, talvez, devesse.<sup>1</sup> Chamei o trabalho de *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro Zélia, uma paixão*, dada a impertinência formal de denominá-lo simplesmente *A resolução do Sabino em mim* – o que, da mesma forma, resultaria numa titulação equivocada, sei agora; sem falar no excesso de romantismo, coisa que sempre preciso combater.

Digo isso porque, defendido o trabalho, segui com esse *Sabino em mim* irresoluto, e pior, a partir de então o escritor passou a me acompanhar ainda mais problematizado; imperscrutável como nunca. Quanto ao título original, devo contar que descobri, isso ainda ao tempo da comemorativa aprovação do meu texto final, que talvez houvesse produzido não exatamente “um biografema de Fernando Sabino”, como dei a entender,

<sup>1</sup> Ao investir no romance, e não na crônica, como gênero sobre o qual alicerçar as suas pretensões literárias, Sabino tentou fazer mais do que podia. Ao escrever *Zélia, uma paixão* no intuito de com o livro assentar mais alguns tijolos de sua construção pretensiosa, Sabino terminou fazendo mais do que, talvez, devesse.

mas um conjunto de biografemas – ou mesmo nenhum biografema, o que certamente me colocará em maus lençóis quando eu, num além menos atravessado pelo dispositivo heteronormativo que este alguém atual, finalmente me deitar com Barthes e me entregar de todo a ele. Por ora, sigo sofrendo a consciência de que talvez tenha produzido um texto apenas *biográfico*, mesmo; arrojado mas ainda assim biográfico – biográfico-afetivo, eu diria; um texto biográfico e apenas *atravessado* por uma reflexão sobre o que possa vir a ser um biografema – <sup>2</sup> não mais do que isso. De toda forma, na capa do exemplar da minha dissertação, que figura hoje na biblioteca da FALE/UFMG, diz-se exatamente isso, *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro Zélia*, uma paixão, e é sob a égide desse nome que me tornei mestre em Literatura Brasileira; sendo assim, penso, algum sentido biografemático deve haver nisso tudo. Afinal, como escreveu Luciano Bedin da Costa sobre o conceito, “o biografema [...] não é avesso à biografia. Ele faz parte desta sendo-lhe ao mesmo tempo exterioridade”.<sup>3</sup> Decerto, talvez seja apenas eu que tenha perdido a capacidade de identificá-lo.

Paro por um instante. Respiro. Leio do início o que escrevi até aqui. Desagrada-me certo tom amaneirado de que não escapo. Esforço-me, então, para escrever em outra direção. O que tento é interromper a lamúria para registrar que, de tudo, sei terem ficado duas ou três coisas realmente valorosas. Uma convicção, talvez; certamente, uma *amizade*. O *conhecer*.

<sup>2</sup> Roland Barthes definia os biografemas como os traços biográficos que, na vida de um escritor, lhe encantavam tanto quanto certas fotografias. O seu entendimento, nesse ponto, é o de que o biografema teria com a biografia relação semelhante à existente entre a fotografia e a história (BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 34). Barthes vai aproximar a ideia de biografema à ideia de fragmento, falando em “alguns gostos”, “algumas inflexões” – “pequenos pormenores de uma vida que, então registrados, sejam capazes de ir tocar algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão atômica a que todos estamos destinados” (BARTHES. *Sade, Fourier e Loyola*, p. XVII). A ideia, aí, é a de reportar a vida de forma esburacada, entrecortada.

<sup>3</sup> COSTA. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*, p. 13.

Duas amizades, melhor dizendo: a amizade de Barthes e a amizade de Sabino, este último o dono da minha única verdadeira amizade de vida inteira, esta que, então radicalizada em meus estudos literários, pôde finalmente se aceitar como a amizade dos corpos ausentes – e seguir.

Hoje sigo com Sabino. Com e sem Sabino. E, de alguma forma, sigo mais resolvido quanto à impossibilidade de tudo isso se resolver um dia.

## 2.

No dia 1º de setembro de 2015, Cleber Araújo Cabral, pesquisador do NEAEM/UFG,<sup>4</sup> convidou-me para falar dessa minha pesquisa em uma sessão temática que seria realizada no mês seguinte na Universidade: pedia-se que eu apresentasse os meus levantamentos sobre a vida de Sabino e as minhas conclusões sobre as relações estabelecidas entre ele e Zélia Cardoso de Mello – o tal biografema, por assim dizer, no entendimento de que ele houvesse. O mote escolhido para a sessão fora “Traduções do escritor”, tema capaz de conformar a minha fala com a de dois então desconhecidos colegas com os quais eu dividiria mesa, Rafael Bastos Alves Mourão e Ana Amélia Neubern Batista dos Reis.

Oradora ímpar, descobri em Ana Amélia uma agradabilíssima – diria sedutora, não fosse o risco de, ao mau leitor, erotizar um discurso que nunca se quis safado – pesquisadora das cartas enviadas por Cecília Meireles a Lúcia Machado de Almeida. Quanto ao Rafael, logo eu pude saber que se tratava de um interessantíssimo diletante, rapaz que, por motivo grave e súbito, precisou abandonar às pressas a Universidade e a pesquisa formal. Naquela sessão, Rafael voltava ao campus, depois de uma longa ausência, para falar embargadamente sobre o seu “Labirinto de imagens, derivas”, ou como eu traduziria em “linguagem de dia de semana”: falar sobre aquilo que nele havia restado de suas profundas experiências de vida e pesquisa no AEM/UFG. Na companhia dos dois, pude contar com desenvoltura (no limite do que a congênita e ora indisfarçável timidez permite) o que concluí nas 245 páginas da dissertação.

<sup>4</sup> <http://www.lettras.ufmg.br/aem>

### 3.

Falamos os três para uma sala inesperadamente lotada, dado o caráter discente do evento. Ficamos satisfeitos por isso, mas, devo dizer, reticentes – ou melhor, *reticente*, que aqui eu falo mais por mim: na plateia havia não apenas alunos de graduação (alguns mais interessados em verem assinados os seus formulários de participação que em nossas falas, certamente),<sup>5</sup> mas também vários professores – entre eles Eneida Maria de Souza, emérita da casa. Explico a particularidade: Eneida havia participado da minha banca de mestrado, e eu, arrojado, confabulava a ideia de convidá-la para ser minha orientadora no doutorado. Assim, quando a vi na plateia, de imediato a ocasião me pareceu a oportunidade perfeita para que eu a conquistasse de vez com meus encantos oratórios, os quais positivamente não possuo. Em contrapartida, aquela também me pareceu, em seguida, ser a situação ideal para que Eneida, agora com algum distanciamento temporal em relação à minha defesa, pudesse finalmente rever, em si, *subjetivamente*, o parecer positivo que outrora me ofertara, então refutando-o ensimesmadamente, decepcionada.

Foi atravessado por esse duplo acometimento que, naquele encontro, contei a vida que descobri<sup>6</sup> para o Fernando Sabino ao mirá-lo por este específico prisma biografemático, o livro *Zélia, uma paixão*, escrito e publicado em 1991. No livro, Sabino traz a público a biografia romanceada que pensou para Zélia Cardoso de Mello, ministra da Fazenda que deixou<sup>7</sup> o governo Collor em maio de 1991. Sabino escreve o livro a partir de então, publicando-o ainda em outubro daquele ano, decisão que mudaria definitivamente a direção da sua carreira. Da sua vida, posso dizer, mas ainda não quero me adiantar a isso.

<sup>5</sup> Com esses formulários, os alunos de graduação da UFMG somam os créditos extras de que tanto precisam para se formar.

<sup>6</sup> “Descobri”, “criei”, “registrei”: não encontro o verbo ideal para ser usado aqui.

<sup>7</sup> Na época, circularam “diferentes versões sobre a demissão” (SABINO. *Zélia, uma paixão*, p. 239) de Zélia: ora como sendo iniciativa dela, ora como sendo fruto de uma decisão particular do presidente. Em seu livro, Sabino não garante nenhuma versão como verdadeira, ainda que aposte no ato voluntário de Zélia. (Vale lembrar que, para a escrita de *Zélia, uma paixão*, Sabino não ouviu praticamente nenhuma outra fonte além da própria personagem que biografava.)

O que se faz tempo de registrar aqui é que, de Sabino, em vez de investigar-lhe o transcorrer histórico de toda a vida, como que numa panorâmica (procedimento comum a uma biografia tradicional), mirei o escritor através de uma teleobjetiva, tomado pelas reflexões que Barthes faz em *A câmara clara: nota sobre a fotografia*<sup>8</sup> sobre o biografema.<sup>9</sup> Fiz isso, contudo, não de um ponto distante, como é comum no uso de tal lente; mantive-me colado ao escritor, de forma a inevitavelmente focalizar apenas uma pequena parte sua, e ser *afetado* por ela.

Interessaram-me, pois, a produção do livro, os acontecimentos prévios que com ele se relacionam e as consequências de sua publicação – o que, vale dizer, levou-me tanto ao início de sua juventude, nas cartas trocadas com Mário de Andrade, como aos últimos dias de sua vida, quando, ensimesmado em seu apartamento em Ipanema, Sabino quis morrer só (o que, a meu ver, não deixa de ser uma forma de finalmente estar consigo mesmo).

#### 4.

A mente embaralha quando é a nossa vez de falar. Subitamente o orador se vê narrando a chave de ouro sem ter recitado o soneto, ou se alongando ao tratar de ninharias, ou esgotando, em uma só frase, a apresentação do cerne que bem detalhado poderia fazer vislumbrar o conjunto da árvore. É uma tragédia. Ainda assim, contei a história (como tento, sem sucesso até agora, fazer aqui). Falei sabendo que falar é uma traição ao silêncio, que diz tão melhor.

A despeito da dislexia mental, fui de alguma forma *compreendido*, ao que consta, já que de minha fala resultaram perguntas de alunos e

<sup>8</sup> No livro, Barthes propõe uma reflexão sobre a imagem fotográfica como signo produtor de sentido. Se aborda na obra o tema “biografema”, é no âmbito dessa proposta.

<sup>9</sup> Conceito que, sucintamente, defino como “olhar biográfico que se lança para a vida de um indivíduo enfocando não a sua trajetória diacrônica de vida (ainda que de alguma forma se possa abordá-la), mas sim um aspecto específico de sua trajetória”. Lembro o que diz Luciano Bedin da Costa sobre o tema: no biografema, “a consciência histórica cede lugar à consistência biográfica”, que se vê enamorada “do que é errante e fugidio”. (COSTA. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes*, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller, p. 12.)

dos professores presentes, perguntas às quais absolutamente não sei o que respondi, perguntas que nunca mais conheço. Perguntas de Eneida, inclusive, como se a dissertação defendida por mim e bancada por ela seguisse viva mesmo depois de toda a burocracia, exigindo novos sentidos a cada nova citação sua – desafiando-nos ao diálogo.

O que resumo aqui, portanto, é a comunicação que fiz naquela sessão. Se aqui os preâmbulos parecem enormes, informo que lá, naquela fala, eles também o foram. De alguma forma, sempre me pareceu que conto melhor as histórias pelos preâmbulos que por aquilo que os sucede.

Para então retardar ainda mais uma vez esse “lá” que sucede os preâmbulos, conto uma felicidade: hoje, seis meses depois daquele encontro, tenho Eneida como minha orientadora no doutorado. No fim, deu certo, ao que parece. E faço também um convite: caso se interesse por ler por completo o texto que motiva esta crônica, acesse a Biblioteca de Dissertações e Teses da UFMG pela internet. A dissertação pode ser lida lá.

Agora, sim, trago abaixo o resultado da minha fala naquela sessão; uma espécie de melhores momentos do trabalho que desenvolvi sobre o pior momento da carreira do escritor da minha predileção, Fernando Sabino.

## **5.**

Em 1991, Fernando Sabino escreve e publica *Zélia, uma paixão*, biografia romaneada da economista e política Zélia Cardoso de Mello. Zélia havia sido ministra da Fazenda do governo de então, presidido por Fernando Collor de Mello. Ao tempo da escrita e publicação do livro de Sabino, a economista já havia saído do governo e mantinha uma imagem pública controversa, sofrendo forte desaprovação popular, em parte devido à sua

atuação à frente do ministério, em que implantou um controverso plano econômico,<sup>10</sup> em parte em razão de um escândalo<sup>11</sup> em sua vida pessoal.

A dificuldade para estabelecer, àquele tempo, uma justificativa satisfatória para o escritor ter se decidido por escrever e publicar o livro em um cenário que se sugeria profundamente desfavorável à publicação levou a inteligência brasileira (categoria à qual indevidamente submeto a imprensa nacional) a fazer suposições<sup>12</sup> – entre elas, uma que rapidamente ganhou o *status* de assunto do momento: a suposição de que a tal *paixão* por Zélia de que Sabino fala no título do seu livro tivesse alguma coisa de erótica, e não exatamente de *acometimento*. Interessado em refutar de vez hipóteses descabidas<sup>13</sup> como essa, decidi-me por investigar o porquê de o escritor ter escrito e publicado a obra.

<sup>10</sup> Como ministra, Zélia levou a cabo dois planos econômicos sobre os quais recaiu forte desaprovação popular, principalmente em função de incluírem uma série de duras medidas econômicas, como o congelamento de salários, a demissão de funcionários públicos e, principalmente, a retenção por 18 meses de todo valor superior a 50 mil cruzados que houvesse nas poupanças dos brasileiros, o chamado *confisco*.

<sup>11</sup> O livro *Zélia, uma paixão* foi publicado pouco tempo depois de uma vivência amorosa de Zélia ter sido tornada pública pelos jornais. Zélia havia se relacionado com o ministro da Justiça do governo de Collor, Bernardo Cabral, que era casado e 21 anos mais velho que ela. Sabino conta em detalhes essa relação. Para piorar, no ano seguinte, o presidente Fernando Collor de Mello seria acusado de corrupção e sofreria um processo de *impeachment*, o que o levaria a renunciar.

<sup>12</sup> A imprensa tem essa particular qualidade, já que jornal tem de sair todo dia: quando se vê na impossibilidade de oferecer respostas satisfatórias sobre o mundo, ela oferece as insatisfatórias, mesmo. O importante é a prensa não parar.

<sup>13</sup> Escrevo “descabidas” no sentido de que, como minha pesquisa veio a confirmar, à época nada havia que pudesse sugerir a hipótese de existir um envolvimento erótico entre Sabino e Zélia. Cabe dizer ainda que, no livro, tampouco se faz qualquer alusão à possibilidade desse tipo de envolvimento. (Aqui, o bom leitor percebe que o autor desta crônica não decreta que não houve um envolvimento erótico entre o escritor e a ex-ministra – até porque isso, a despeito de sua pretensa onisciência sobre a vida (inclusive sexual) de Sabino, o autor não pode adivinhar. O que o autor diz, em mão transversal, é que nada houve que colaborasse para que se dissesse, àquele tempo, ou para que se diga, hoje, que tenha havido esse tipo de envolvimento entre as duas personagens históricas. Confiante que os leitores deste texto são em sua maioria bons leitores, o autor se dispensa de fazer

Assim, propus-me escrever uma biografia do escritor com foco nesse específico momento de sua vida, momento em que ele escreve e publica a biografia de Zélia. Foquei-me aí por perceber que a publicação se deu em um momento de inflexão na sua carreira, uma reviravolta em sua trajetória de sucesso. Ao revolver esse momento, quis recolocar Fernando Sabino sob o duro escrutínio da posteridade, agora então sob um novo viés, mais problematizado e sofisticado, de forma a tornar possível que olhares futuros sobre a sua trajetória e obra pudessem escapar, ao menos minimamente, do equivocado *dispositivo de apreciação* que este acontecimento, por toda a sua repercussão, tornou-se em relação ao autor e sua obra.

Nesse sentido, discuti no trabalho a importância que *Zélia, uma paixão* teve para a imagem que de Sabino se legou à posteridade. Acabei entendendo, por meio de pesquisas variadas, que a publicação do livro marcou essa inflexão na carreira de sucesso do escritor, levando-o a ocupar uma posição no cânone negativamente distinta da que até então ocupava. Percebi também que, ao lado dessa inflexão canônica, emparelhou-se outra, distinta, de âmbito mais pessoal: a inflexão de sua trajetória pública, de homem tendente para a extroversão, para uma trajetória que se encaminharia para o ensimesmamento.

Na medida das alusões à possibilidade de algum caráter erótico subjazer as relações travadas entre Zélia e Sabino, dei-me ao luxo de gastar quase 20 páginas da pesquisa numa discussão sobre a etimologia da palavra *paixão*, especialmente no que coube desenhar para o mau leitor (seja da dissertação, seja do mundo) as relações que a palavra mantém não com o latim *passione*<sup>14</sup> (que remete à ideia de sofrimento, posteriormente deslocada para a ideia de “sofrimento amoroso”), mas com o grego *páthos*, que remete mais desprendidamente à ideia afecção, de algo que nos toma<sup>15</sup> e nos tira o controle, algo que faz com que a nossa vida e as nossas ações passem a ser regidas por Eros, não por nós – algo que nos sequestra a autonomia e a escolha racional, fazendo variar

outras explicaçõezinhas como esta.)

<sup>14</sup> NASCENTES. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, p. 581.

<sup>15</sup> DESCARTES. *As paixões da alma*, p. 227.

o nosso julgamento. Em suma, gastei 18 páginas para delinear a ideia de paixão em toda a sua complexidade, complexidade da qual o componente erótico é apenas uma mínima parcela – e prescindível. Cantei, em suma, a paixão como o dispositivo responsável pela ampla contingência humana. Naturalmente, não conto com páginas suficientes para cantar esta canção aqui.

## 6.

Para que eu pudesse redigir o meu biografema – ou biografemas – nos moldes que propunha, mobilizei alguns conceitos teóricos de Roland Barthes: o *studium*,<sup>16</sup> o *punctum*<sup>17</sup> e o já citado biografema. Desloquei o *studium* e o *punctum* do campo da fotografia, onde Barthes os concebeu, para o campo da biografia, de forma a reproblematicizá-los neste, ainda que mantendo praticamente intactas as suas estruturas conceituais. A ideia adveio de uma específica colocação de Barthes: “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”,<sup>18</sup> Nesse âmbito, tomei, em metáfora, o biografema como uma espécie de retrato que se faz do sujeito biografado. Mobilizei também reflexões contemporâneas sobre *crítica biográfica* e *saber narrativo*, estes

<sup>16</sup> O *studium* remete à ideia de vastidão; é a percepção ampla que o espectador tem do retrato que mira, e que nele desperta um afeto médio, comedido.

<sup>17</sup> O *punctum* é algo que parte da cena, do *studium*, e vai transpassar, como uma flecha, o espectador, projetando a existência do que é retratado na fotografia para além de seus enquadramentos; transbordando-a. Para Barthes, “é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 57). Nesse sentido, trata-se de um afeto *peçoal*. Na biografia-retrato que “pintei” de Sabino, feriu-me como um *punctum* o movimento que, no entorno de *Zélia, uma paixão*, o escritor faz de retorno ao seu interior; o movimento de recolhimento que, em vez de ter no livro o seu motivo, tem, nele, um seu reflexo e símbolo – e, nesse sentido, o contém. Para mim, o *punctum* dessa sua biografia fora o movimento que Fernando faz de acrescentar a si algo de si que já estava em si mesmo; algo latente: o seu ensimesmamento; o seu recolhimento em si. Algo que, a partir de então, torna-se de alguma forma manifesto, (re)integrado ao todo. “Depois desse livro, [...] eu vou me recolher à minha insignificância” (BLOCH. *Fernando Sabino: reencontro*, p. 25), diz o autor ao tempo do lançamento. Com isso, faz o seu recolhimento ferir como flecha.

<sup>18</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 34.

especialmente a partir das reflexões que Eneida Maria de Souza faz em *Crítica Cult*, de 2007, e *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, de 2011. Desenvolvi, ainda, alguns conceitos próprios no trabalho, como o de *imaginação criadora*<sup>19</sup> e o de *proximidade afastada*,<sup>20</sup> este último como um recurso para discutir as posturas paradoxais e ora antagônicas assumidas pelo biografado em sua trajetória.

Durante os dois anos de trabalho, visitei em diversas ocasiões quatro institutos de pesquisas que guardam documentos sobre Sabino e sobre outras pessoas e fatos que poderiam colaborar com a investigação. Fui ao Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, ver os arquivos do Otto Lara Resende, e à Fundação Casa de Rui Barbosa, na mesma cidade, ver os do Sabino, em mais de uma ocasião. Em Belo Horizonte, visitei os acervos da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa e do AEM/UFGM diversas vezes. Neles, consultei cartas, cadernetas, recortes de jornais e revistas, artigos, reportagens, resenhas, entrevistas, crônicas, telegramas, faxes e uma série de papéis avulsos, alguns inclassificáveis. Investiguei os documentos tanto no intuito de descobrir novas informações relacionadas ao recorte da pesquisa quanto interessado em refutar, confirmar e problematizar informações já apuradas na fortuna crítica preexistente sobre o meu objeto.

Naturalmente, reli muito da obra do escritor e consultei a fortuna crítica já produzida sobre ele. Logo me confrontei com o principal desafio da pesquisa (desafio que, no decorrer da mesma, se fez potencialidade e índice de relevância): sobre *Zélia, uma paixão*, praticamente nada existia de fortuna crítica. Graças a Otto Lara Resende, pude também analisar

<sup>19</sup> Elaborei a ideia de *imaginação criadora* como um método de acesso a uma possibilidade de verdade que estaria escondida por detrás da realidade (ou detrás daquilo que ousamos denominar *realidade*), em diálogo com a obra ficcional de Sabino. Para saber mais sobre a ideia, ver o capítulo "O método biográfico" da dissertação RIBEIRO. *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura*: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*, p. 14-51.

<sup>20</sup> Este conceito se explica ao longo de três capítulos da dissertação, o sete, o oito e o nove: "A funcionalidade humana do artista", "A genealogia da paixão" e "A marca de Mário de Andrade", em RIBEIRO. *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura*: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*, p. 132-229.

profundamente uma vasta coleção de recortes jornalísticos do período de lançamento do livro.

Durante o trabalho, interessei-me especialmente pelas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Fernando Sabino entre janeiro de 1942 e janeiro de 1945: lendo-as, pude perceber que a influência intelectual do escritor modernista sobre o jovem escritor mineiro foi decisiva para forjá-lo na direção de uma busca artística específica, uma busca pela constante superação – busca que o levaria, quase 50 anos depois, a empreender a escrita e levar a cabo a publicação de *Zélia, uma paixão*, mesmo em um cenário não favorável. “O que me importa é aquilo que eu hei de ser, custe o que custar. O que eu hei de fazer – o resto interessa exclusivamente pela possibilidade que oferece de me levar a tal fim. Ou se não me impede de chegar lá”,<sup>21</sup> escreve Sabino a Mário. Na medida em que nunca chegou a internalizar a ideia de já ter “chegado lá” (nem pela publicação de *O encontro marcado*, em 1956), Sabino vai continuar perseguindo uma ideia espectral de autorrealização como romancista até pelo menos os anos 1990; perseguição que vai levá-lo a escrever e publicar o pior e mais equivocado livro de sua carreira, *Zélia, uma paixão*, em 1991.

Para estabelecer o meu biografema, além da pesquisa bibliográfica e com fontes primárias, entrevistei familiares e amigos que conviveram com o autor ao tempo da publicação ou posteriormente, assim como jornalistas e escritores que, de alguma forma, pessoal ou profissionalmente, se relacionaram com o livro e/ou com o autor.

Reuni-me mais de uma vez com Humberto Werneck, por exemplo, que tanto colaborou comigo no direcionamento das investigações, ajudando-me a não desperdiçar tempo nem esforços. Entrevistei e travei alguma convivência com Bernardo Sabino, além de Eliana Sabino e Pedro Sabino, filhos do escritor. Estive também com Lygia Marina, a última esposa de Sabino, com quem ele estava casado ao tempo da publicação. Entrevistei Luis Moraes Coelho, filho de Lygia e enteado do escritor. Tive a honra de ser convidado a visitar Zuenir Ventura em sua casa para uma agradável entrevista. Pude inquirir a própria Zélia Maria Cardoso de Mello sobre o assunto.

<sup>21</sup> SABINO. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*, p. 42.

Tive a oportunidade de conversar, também, com os críticos literários José Castello e Silviano Santiago sobre o tema. Entrevistei, ainda, os jornalistas Lucas Mendes e Wilson Figueiredo sobre aqueles acontecimentos, ambos com tanto a dizer sobre o autor de *Zélia, uma paixão*, com quem se relacionavam pessoalmente ao tempo da publicação.

No meio de tantos encontros protocolares, com objetivo e pauta definidos (o que nunca nos impediu o consumo de um ou dois chopes de entremeio às perguntas), tive a oportunidade de conhecer e visitar em sua casa Anne Beatrice Estill, segunda esposa de Sabino.

## **7.**

A pesquisa sobre a memória de uma vida coloca o pesquisador em confronto com questões éticas muito particulares: o que se pode ou deve dizer e o que não se pode ou deve dizer a respeito da intimidade daquele que biografamos. De fato, em razão da grande investida que fiz neste trabalho, entrei em contato com algumas histórias insólitas. No texto final da dissertação, contei algumas delas; outras, desconsiderei. Nas ocasiões em que precisei me decidir entre a omissão ou a revelação de alguma informação descoberta, não segui critérios acadêmicos-metodológicos para a tomada de decisão, até porque desconheço a existência de tais critérios. Tampouco tive como critério a relevância do dado para o alcance de boas soluções para o trabalho. Como critério, foquei-me na ética, ou melhor, em uma moral. Foquei-me no juízo – a meu ver, um devir sempre individual. Assim, desprezei uma ou outra informação de que tomei conhecimento e que, de uma forma ou de outra, poderia acrescentar algo ao interesse da biografia.

O entendimento que restou desse esforço moral foi o de que, se a memória é importante, mais importante é o respeito à vida da qual se lembra. Um segundo entendimento despontou desse esforço: que é possível ser ético e sofisticado sem ser chapa-branca.

## **8.**

Eu gostaria de gastar algumas linhas deste espaço, talvez páginas, para articular sobre a biografia; distingui-la do biografema; distinguir a biografia sediada em um entendimento pós-moderno das que vemos abundar

nas prateleiras das livrarias contemporâneas, obras que são mesmo capazes de sugerir terem dado conta de uma vida humana inteira! Contudo, sinto que, se fizesse isso, perderia a oportunidade de articular amplamente sobre o que mais interessa aqui: as razões a que cheguei para Fernando Sabino ter escrito *Zélia, uma paixão* e publicado o livro, quando o contexto econômico e social (contexto histórico, no sentido de englobar os tópicos anteriores) e a própria qualidade da narrativa, elaborada às pressas, já sugeriam que a empreitada poderia se configurar num suicídio artístico. Sinto que, nesse sentido, tenho de (mais uma vez; bem, talvez esse seja um procedimento intencional) convidar o leitor que esteja interessado na temática da biografia a visitar a fonte deste texto, a dissertação original – especialmente o segundo capítulo da mesma, denominado “O método biográfico”.

## 9.

Fernando Sabino provavelmente não escreveu *Zélia, uma paixão* motivado pelo dinheiro que adviria da venda dos livros. O principal indicativo disso foi o fato de ele ter doado todos os valores recebidos pela obra até então, conforme atestou o desembargador e amigo Alyrio Cavallieri em diferentes ocasiões.

Fernando Sabino também não parece ter escrito *Zélia, uma paixão* por uma simples busca pela fama a qualquer custo, ideia que à época fora sugerida: ao tempo da publicação, a fama ele já detinha e, com o livro, mais do que reafirmar-se nela, ele arriscava inverter seus polos, o que de certa forma acabou acontecendo. Famoso até então como um bom escritor, Sabino passou, com o livro, a ser malvisto; a ter uma fama ruim.

Fernando Sabino ainda não deve ter escrito *Zélia, uma paixão* motivado por algum alinhamento seu com o poder. Em minhas investigações, alcancei dados que indicam que Sabino era significativamente avesso a Collor, e que, para além dessa relação em específico, ele manteve, por toda a vida, uma particular reserva em relação ao poder político; uma relação de *proximidade afastada* com o mesmo, o que sempre lhe garantia certa isenção e autonomia quanto ao poder constituído, ainda que permanecesse no centro dele.

Diante dessa série de motivos negativos para o escritor ter escrito *Zélia, uma paixão*, reafirmei, em meu trabalho, o significado da obra como um enigma. Um enigma impossível de ser decifrado, passível apenas de ser cifrado.

No início de *Zélia, uma paixão*, Sabino afirma: "Decifrar a alma dessa mulher será para mim enfrentar a esfinge com seu enigma: decifra-me, ou te devoro".<sup>22</sup> Em minha investigação, ao contrário, em vez de tentar decifrar um enigma, como fez Sabino, busquei cifrá-lo: cifrar no sentido dicionarizado de "dar a conhecer; revelar, indicar; dizer o essencial de",<sup>23</sup> isso em consciência de que tal ação se daria necessariamente por meio de um código, sempre disposto aos acasos e mal-entendidos: uma representação do passado, em suma; *uma* revelação do passado, e não *a* revelação do mesmo. Nesse sentido, fiz isso: cifrei o enigma por meio de um código: a linguagem. Nesse ato de cifrar, pude, então finalmente, sugerir algumas possibilidades de resposta em ordem afirmativa para a pergunta motivadora: o porquê de Fernando Sabino ter se decidido por escrever e publicar o livro *Zélia, uma paixão* em um cenário que não parecia favorável à publicação.

## 10.

Fernando Sabino pode ter escrito *Zélia, uma paixão* por ter se apaixonado *pela ideia* que concebera de Zélia Cardoso de Mello ao vê-la como ministra da Fazenda; por ter-se visto avassalado por essa ideia, pela força dessa imagem. Em função da relação de *proximidade afastada* que o escritor mantinha com o universo da política e do poder, afetara o autor (o *páthos*) a ideia de ser uma mulher o indivíduo que, de alguma forma, em algum momento, despontava como a possibilidade de salvação econômica para o país. O escritor pareceu ter sido afetado por esse clichê e, seduzido por ele, ter-se desregulado.

Fernando também pode ter escrito *Zélia, uma paixão* pensando simultaneamente em literatura e na história, foi o que cogitei. Uma possibilidade é Fernando ter feito literatura na "crença de que se pode escrever

<sup>22</sup> SABINO. *Zélia, uma paixão*, p. 9.

<sup>23</sup> CIFRAR. In: HOUAISS; VILLAR. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 464.

a história duma sociedade com o instrumental frágil e estético da ficção”,<sup>24</sup> como caracterizou Silvano Santiago, e o próprio autor ora sugeriu.

Paralelamente a isso, cogitei que Fernando Sabino possa ter escrito *Zélia, uma paixão* como consequência da sua busca por alcançar alguma transcendência artística, como consequência inconsciente de sua busca por evoluir em sua atividade artístico-profissional, sua busca por se superar sempre. Isso porque, em sua trajetória, Sabino se convenceu de que um caminho possível para a superação (e a busca pela superação eu apontei como uma clara consequência de sua relação com Mário de Andrade) era inovar no campo da literatura. Nesse sentido, Sabino teria escrito *Zélia, uma paixão* pela ideia mesma de fazer algo nunca feito antes: uma biografia romanceada de uma personalidade pública relacionada ao poder, e em vida. Assim, *Zélia, uma paixão* pode ter sido, para Sabino, um movimento – ainda que malsinado – no sentido de integrar uma vanguarda literária de seu tempo: dialogar com aquilo em que a literatura possivelmente estivesse se transformando; colaborar nessa nova literatura e, ao mesmo tempo, colaborar com o seu próprio estabelecimento; ser dela um protagonista e ao mesmo tempo criador.

Penso que Fernando Sabino possa ter escrito *Zélia, uma paixão* também como uma forma de cumprir uma convicção sua, uma convicção internalizada a partir da tutoria recebida de Mário de Andrade: a convicção de que deveria perseguir a sua superação em literatura a despeito de toda adversidade e risco; a convicção de que importava, na ultimíssima instância, apenas a literatura. Falo da convicção de que é preciso colocar a literatura, como realização, à frente da literatura como satisfação; a convicção de que se deve passar a literatura à frente da obra do escritor e do próprio escritor.

Trata-se aqui de uma convicção de que, se preciso for, vale sacrificar a obra e o escritor em razão da literatura, como instância maior. A literatura como *tentativa*. Nesse sentido, Sabino talvez tenha escrito o livro em razão de sua convicção de que a literatura é algo que está além do escritor, além da sua vivência, além da sua escrita, além da obra que ele produz e de seu sucesso ou seu fracasso: a convicção de que a

<sup>24</sup> SANTIAGO. O perseguidor.

literatura é uma instância transcendental – uma impossibilidade a ser perseguida pelo escritor de vocação, mesmo que ausente o proporcional talento; perseguida eternamente, até o fim, que é quando tudo ainda assim não dá certo, no final estraçalhamento do famoso aforismo.

*Zélia, uma paixão* demonstra que Sabino fez de si esse perseguidor de que Silviano Santiago fala: “o perseguidor do Santo Graal da literatura”,<sup>25</sup> escritor que construiu “sua obra em cima de sólida, irremovível e única paixão pela literatura”.<sup>26</sup> *Zélia, uma paixão*, a despeito de suas consequências avessas, é a radicalização dessa proposta existencial que o escritor faz para si; é, nesse sentido, a melhor ilustração do déficit existente entre a condição humana do escritor e a superestima que ele faz do Graal literário, como coloca Santiago: uma “razão que transforma toda a vida numa busca infinita”.<sup>27</sup>

Ainda cabe dizer que Fernando Sabino parece ter escrito *Zélia, uma paixão* também em desfecho a um processo de desenvolvimento pessoal que atravessa toda a sua obra; como um passo na sua resolução de fazer unir, em si, aspectos paradoxais da sua personalidade, como a sua extroversão e o seu ensimesmamento; a sua mineiridade e o seu cosmopolitismo; o seu eu menino e o seu eu maduro; o seu apreço pela secularidade (e o hedonismo que em alguma medida lhe é inerente) e a sua devoção à ideia de transcendência<sup>28</sup> (com toda a abnegação que lhe é própria); a circunscrição do seu talento à prosa de menor fôlego e a sua vocação (sem o proporcional talento) para a produção de alta literatura. Dessa forma, Fernando Sabino teria escrito *Zélia, uma paixão* como tentativa de se completar consigo mesmo: reintegrar no homem as suas contraditórias frações, e assim fazer restar à posteridade um homem

<sup>25</sup> SANTIAGO. O perseguidor.

<sup>26</sup> SANTIAGO. O perseguidor.

<sup>27</sup> SANTIAGO. O perseguidor.

<sup>28</sup> Sobre essa busca por transcendência, ora ela se fazia encarnada pela própria literatura, ora ela era metaforizada pelo catolicismo, do qual o escritor era devoto. Em razão dessa relação metafórica, o catolicismo de Sabino seria tema de graves debates entre ele e Mário. O paulista queria a tendência de Sabino à transcendência completamente dedicada à literatura, sem as castradoras distrações religiosas.

pleno, e não fraturado. O que percebi, contudo, foi que, com esses seus movimentos possíveis, Fernando Sabino fez com que restasse à posteridade, na verdade, a imagem da fratura; imagem que, dado o interesse do público pelas mesquinhas, até então vinha obliterando a visão do homem e da obra. Tentei, no biografema, revelar o homem possível que houvesse escondido por detrás da fratura; revelá-lo sem que, para isso, tivesse de pospor a própria fratura. Mostrá-los juntos, homem, obra e fratura.

Concluí, finalmente, que todas as respostas apresentadas acima eram absolutamente insuficientes; que não passavam de precárias tentativas de resposta ao indizível, ao paradoxo, à aporia biográfica. Assim como por toda a dissertação, também em sua conclusão eu me vi atravessado pelo paradoxo: Fernando Sabino escreveu e não escreveu *Zélia, uma paixão* por todos esses motivos, e também por tantos outros, imperscrutáveis.

## **11.**

Esta foi a resposta que ofereci à esfinge, na ciência de que, respondendo-se o que for, aquele que responde será, inevitavelmente, devorado. Respondi ao enigma sabendo-se que esse é o movimento mesmo de se oferecer ao sacrifício. Decifra-me e te devoro, dissera a esfinge logo no início. Eu só pude compreender no final.

## **12.**

Em minha investigação, segui o conselho que Mário de Andrade oferece a Fernando Sabino em dado momento de suas correspondências: "Não economize nada, gaste tudo, jogue todas as suas cartas na mesa e não blefe. E si [...] não sair bom, diga: perdi. E comece outra partida".<sup>29</sup> Como Sabino, perdi em minha aposta. Obedecendo a Mário, registrei em minhas conclusões: "perdi".

Sabino afirmaria em *O encontro marcado* que, da vivência dos anos de formação, ficaram três pungentes certezas: a de estar sempre (re)começando, a de que é preciso continuar e a de que ele seria sempre

<sup>29</sup> SABINO. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*, p. 212.

interrompido antes de terminar.<sup>30</sup> O mestrado, pois, é essencialmente um tempo de formação e preparação. Positivamente, colocar o ponto final no trabalho fora ser interrompido pela impossibilidade de vencer a esfinge. Felizmente, a voz de Mário ainda ecoava: *...diga: perdi. E comece outra partida.*

Felizmente, a voz de Sabino também sempre ecoou em mim: "Fazer da interrupção um caminho novo."<sup>31</sup> Sempre.

Escritor de ficção, mestre em Estudos Literários (Literatura Brasileira) pela UFMG (2015) e doutorando em Estudos Literários (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela mesma Universidade.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino*: reencontro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- CIFRAR. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 464.
- COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias biográficas*: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- DESCARTES, René. As paixões da alma. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1973, v. 15.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: [s.l.], 1932.
- RIBEIRO, Ewerton Martins. *Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura*: um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SABINO, Fernando. *Zélia, uma paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- SABINO, Fernando; ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

<sup>30</sup> SABINO. *O encontro marcado*, p. 145.

<sup>31</sup> SABINO. *O encontro marcado*, p. 145.

SANTIAGO, Silvano. O perseguidor. *Folha de São Paulo ilustrada*, São Paulo, 13 out. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

## **Ficções dos arquivos**

# Labirinto de imagens, derivas

Rafael Bastos Alves Mourão

Em 1958, ao longo das 12 edições da revista *Internacional Situacionista*, o pensador Guy Debord publica alguns textos que lançam a base de sua teoria da deriva. Trata-se de um exercício que especula um modo específico de ocupação urbana. O sujeito à deriva percorre a cidade livremente enquanto tenta compreender os efeitos emocionais que o ambiente geográfico gera nos indivíduos, o que situacionistas chamam de psicogeografia. Debord nos explica:

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, aos motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele correspondem.<sup>1</sup>

Se o que vem à cabeça é a importância do acaso neste processo, para Debord, o acaso da deriva é específico, diverso do acaso de um passeio, que muitas vezes é interrompido por relevos psicogeográficos que dificultam a entrada e saída de certas regiões. Nos traçados à deriva o sujeito carrega a intenção de vivenciar o “deixar-se levar”, enquanto busca compreender e calcular as possibilidades das variáveis psicogeográficas. Os guias da deriva são afetos gerados durante o livre flunar. O método pressupõe constantes registros narrativos – verbais, sonoros

<sup>1</sup> DEBORD. Teoria da Deriva, p. 1.

e audiovisuais – que demarcam as relações do sujeito com o espaço e determinam o trajeto.

Com a teoria, Debord buscava um método que conseguisse deslocar o sujeito de seus percursos desgastados, transformando o mapa fixo em um mapa desenhado pelo passo curioso e aflito em busca de novas relações.

Os primeiros experimentos à deriva foram em Paris, mas agora volto o olhar para uma outra espécie de cidade, composta por fragmentos de vozes que se apresentam como ruínas prontas ao diálogo: O Acervo dos Escritores Mineiros.

Ao pensar o AEM como a cidade convidativa de Debord, o primeiro passo é entender seus modos de ocupação. Poderíamos visitá-lo com o trajeto já desenhado, em busca de informações de um autor específico, seguir as placas de referência que nos levam ao objetivo, ou nos aventurarmos à deriva entre os arquivos e coleções e, talvez, sermos levados a diálogos improváveis e fecundos. Poderíamos também nos guiar pelas memórias das derivas traçadas, e explicitar a produção ficcional intrínseca a toda tentativa de leitura, tradução e deslocamento das vozes e dos conjuntos de vozes que ocupam o AEM.

## **Encontro**

Subo a escada. Deparo-me com algo inusitado. Esperava uma espécie de biblioteca, mas vejo algo semelhante a um museu. De fato as estantes estão ali, entretanto parecem fazer parte de um cenário, antecipado ao visitante pela extensa parede de vidro. Caminho em direção à porta de entrada, faço breves pausas para observar os gabinetes dos escritores. Agora o cenário já não parece apenas um, como o olhar distante sugeria. Embora todos os gabinetes sejam compostos de elementos semelhantes (como a mesa de trabalho, a biblioteca, os quadros e objetos sobre a mesa), cada um apresenta uma simpatia distinta. Observo mais atentamente o último gabinete antes da porta, pertence ao escritor mineiro Abgar Ranault. Contemplo o espaço através do vidro. Sinto-me incomodado com algo que ainda não posso explicar. Talvez a sensação de estar observando um cenário vazio e silencioso, onde falta o movimento, o corpo, os ruídos.

Procuro movimento e percebo meu reflexo. Pronto! Ali está uma personagem no cenário. Meu reflexo no vidro me torna uma espécie de fantasma do arquivo que irritantemente copia meus movimentos.

A porta se abre de repente. Uma simpática senhora me convida a entrar. Identifico-me. Havia marcado esta visita semanas antes com a intenção de pesquisar um conjunto de cartas que talvez me auxilie a pensar as relações entre a modernização e a literatura brasileira.

Ela me pede para esperar, oferece-me um café e uma cadeira. "Rapaz, logo volto com as cartas, sinta-se à vontade." Nesta sala de recepção e pesquisa não há nada tão atraente: computadores, mesas, arquivos fechados. Após toda a surpresa da chegada, pouco penso nas correspondências que vim encontrar. Escuto o ritmo dos passos de alguém, provavelmente estão chegando as cartas. O som ecoa forte e percebo o extenso corredor sendo percorrido. Ela me entrega as cartas e um par de luvas. Alegro-me a gentileza com o suporte. Agora havia um figurino.

A senhora sorri, pede licença, o ritmo dos passos em *fade-out*.

Cenário, figurino, personagem. A permissão nove linhas acima "sinta-se à vontade".

## **À deriva em um labirinto de imagens**

O corredor silencioso, direciono-me a ele, talvez como um *flâneur* adentrando passagens, ou melhor, à deriva, como propôs Debord. O método está posto, já que me inscrevo, traduzo-me nas palavras, observo-me nestas folhas.

Pela primeira vez me deparo com o corredor que via com os ouvidos, o que talvez mostre ser possível escutar com os olhos.

O corredor apresenta várias estantes, arquivos e muitas portas que provavelmente levam aos gabinetes dos escritores. Direciono-me à primeira porta e percebo uma galeria de fotos. O mapa como eu imaginava se desfaz, o labirinto de imagens convida. Neste ponto temos uma variação de luz que aguça o convite. No corredor, uma luz mais forte vinda das janelas, na galeria uma luz direcionada, confortável aos olhos.

Adentro. Lê-se:

"Coleções Especiais: Genevieve Naylor"

Caminho até a primeira foto com uma perturbadora curiosidade sobre a tal autora. Faça uma breve pesquisa no celular? Não! Talvez isso atrapalhe o trajeto da deriva. Observo a primeira foto.



Fotografia: *Man in bath robe on the Copacabana*. Rio de Janeiro, 1941. Preto e branco. Moldura 54 x 46 cm.  
Fonte: CGN/AEM/CELC/UFMG

Curiosamente meu olho é atraído para o segundo plano, onde se vê as costas de um senhor de roupão listrado caminhando de costas para a câmera, desloco o olhar para o primeiro plano: duas jovens com um ar moderno caminham sorridentes em direção à câmera. A partir da impressão inicial, escrevo nos contrastes: As jovens, despreocupadas, mirando o futuro e o senhor que olha o passado com passo pesado. Reconheço

este cenário. É o Rio de Janeiro, nota-se pelos trajes que algo em torno dos anos 1940 ou 1950. As texturas impressas pelo preto e branco também apontam para a época.

De relance, captura-me uma foto colocada distante da vista anteriormente. Já não posso seguir o arranjo proposto pelo organizador do espaço. Carrego a imagem anterior nos olhos e logo identifico um mesmo padrão de cenário, vejo o diálogo harmônico entre os padrões dos desenhos das calçadas. A praia desta vez é explícita, embora fosse possível sentir o cheiro do mar na foto anterior. Se na primeira os passos das jovens se apropriavam do espaço, agora vemos os passos tímidos de um trabalhador que observa o olho da câmera.



Fotografia: *Ice cream vendor carrying small refrigerator on his head.* Rio de Janeiro, 1941. Preto e branco. Moldura 54 x 46 cm. Fonte: CGN/AEM/CELC/UFMG

Viro-me novamente e sou convidado por outra imagem:

O bonde de São Cristóvão arrastando uma multidão de trabalhadores dependurados por todos os lados.



Fotografia: *Streetcar in Rio*. Rio de Janeiro, 1943. Preto e branco. Moldura 54 x 46 cm. Fonte: CGN/AEM/CELC/UFMG

A leitura do conjunto já nos entrega uma imagem de época do Rio de Janeiro, desprovida de estereótipos, já que o olhar da artista não simula a imagem da cidade maravilhosa, revela o Rio com todas as suas dimensões.

Escuto os passos no corredor e a simpática senhora surge na galeria de imagens. “Já encerrou suas pesquisas com as cartas?” Faço um gesto negativo com a cabeça e logo pergunto sobre Genevieve Naylor. Mostrando-se muito bem informada, ela me explica que Genevieve foi uma fotógrafa americana que esteve no Rio de Janeiro nos anos de 1941 e 1942. Veio a serviço do governo norte-americano no contexto da política da boa vizinhança, com o objetivo de criar uma imagem do Brasil que pudesse ser bem aceita entre os norte-americanos.

Diante da informação outra percepção ganha sentido. Genevieve vem ao Brasil criar uma narrativa imagética com um mapa já traçado, mas abandona sua missão e se lança à deriva pela cidade, traçando um mapa singular durante sua performance em percurso.

Meu pensamento é interrompido com um aviso: “o espaço irá fechar em alguns minutos.” Peço autorização para caminhar rapidamente entre os acervos dos escritores que vi através do vidro. Recebo um gesto afirmativo com a cabeça e um sorriso.

Ainda na galeria de Genevieve, uma das últimas fotos que vejo me atrai mais do que todas as outras. Nela vemos uma coleção de retratos de diversas pessoas, arranjados de modo peculiar. Os retratos, dispostos em molduras variadas, olham fixamente para mim. Será que se trata de uma composição de Genevieve, buscando traduzir a pluralidade não classificável de nosso país? No contexto da coleção, uma montagem seria algo pouco provável. Prefiro ficar com a tese de que é uma foto de uma coleção de retratos. Observo um pouco mais. Quero entender as motivações para meu estranhamento. Passeio com os olhos nos detalhes, teatralizando aquele espaço de tantas personagens. Procuro por algum rosto conhecido, não há, mas, surpreendentemente, existem expressões conhecidas, afinal são tantos retratos que ali existem todas. Volto novamente minha atenção para o conjunto. Não estaria impressionado apenas com o jogo metalinguístico exposto na foto, algo mais me incomoda.

Saio da galeria e finalmente chego ao acervo de Abgar Renault, o mesmo onde vi meu reflexo atuando, movimentando o cenário.

Caminho rapidamente olhando os outros acervos. Lamento pelos ponteiros do relógio me apressando. O horário do fechamento se torna

um grandioso relevo psicogeográfico que bloqueia as zonas desta cidade de ruínas. Devo sair! Deriva interrompida.

Passo novamente pela sala de pesquisa e me despeço da senhora que me recepcionou. Ela, com ar curioso: "Irá voltar? Você quase não tocou nas cartas." Agradeço: "Certamente."

## **O devir traça**

Saio do espaço e novamente percebo meu reflexo. As luvas, ainda em minhas mãos, só servem para compor a personagem. Tiro-as, mas não me sinto livre delas.

Desço a escada. Ainda vejo a foto dos retratos e, a partir dela, compreendo que o AEM também se configura como uma coleção de imagens de onde se pronunciam infinitas expressões.

O arranjo inicial do espaço abre possibilidades para uma série de novos arranjos. Cada imagem de poeta que ali tem suas vozes depositadas espera o momento de um novo diálogo, espera ter sua voz ampliada e posta em conflito com as outras, de sua própria vizinhança, ou de mundos distantes, como no caso de Genevieve. Talvez, o intrigante naquela foto decalcada em meus olhos seja a metáfora que ela constrói ao ser deslocada para o contexto de seu novo lar. Ela simboliza as imagens dos escritores ali postos, fitando-nos com inúmeras expressões, esperando que encontremos suas vozes.

Como seriam estas vozes (ou esta voz de acervo), qual testemunho dariam a partir de sua nova realidade?

Chego em casa ainda curioso com tantos fragmentos imprecisos que ficaram e com certa preocupação em relação à minha pesquisa inicial e aos prazos institucionais.

Não importa!

Volto-me à minha estante de livros e passeio pelos títulos enquanto fragmentos deles saltam da memória. Quem sabe possa ler um poema? Coincidentemente, aí está, Abgar Renault. Retiro da estante e abro em uma página qualquer.

Deparo-me com algo que encobre o poema: caminhos de traça. Nada que impeça a leitura, mas devoraram algumas letras inteiras! Observo os buracos abertos. De um modo curioso, os caminhos da traça

formam belos desenhos. Seus percursos, nada lógicos, atravessam as páginas e criam uma cartografia singular, parecendo que também estão à deriva.

Viver o devir traça!

Curiosamente, uma das maiores inimigas dos acervos e bibliotecas, as traças mostram grande sabedoria quando o assunto são os modos de ocupar.

Deixo o livro sobre a mesa para pensar um pouco mais nas imagens e traça(dos) do dia. Como seriam as vozes daquele espaço?

Percebo novamente o livro de Abgar devorado sobre a mesa. Atraído pelos mapas deixados pela traça, encontro com a voz fantasmagórica:

Retrato de letras

Leio-me, e não me encontro em verbo escrito.  
Minhas palavras não escrevem ou  
esqueceram meus ecos o meu grito,  
ou meus olhos não leem mais quem sou.

O que em papel meu rastro deixa dito  
é folha de hora que de mim voou,  
foi lugar no meu súplice infinito;  
nele vivo, talvez, mas não estou.

(As palavras são rostos de um momento,  
e contam frágeis fábulas de vento  
em bocas que falaram nossa voz.)

Mal releio na sombra do retrato  
de letras que escrevi no ontem abstrato  
minha face de vida e prévio após.

6-8.11.54<sup>2</sup>

Licenciado em Letras pela Universidade de Franca (Unifran). Atuou como bolsista do AEM/UFMG (2008).

<sup>2</sup> RENAULT. *Obra poética*, p. 23.

## Referências

- CABRAL, Cleber Araújo. Escutar com os olhos. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Org.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, v. 1. p. 149-161.
- DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. Tradução de Amélia Luisa Damiani. Disponível em: <[http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio\\_Fani/fig0560/2010/Teoria\\_da\\_Deriva.pdf](http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Fani/fig0560/2010/Teoria_da_Deriva.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2017.
- MARQUES, Reinaldo. Arquivos, Coleções, Ficções. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, p. 1, 2015. Disponível em: <[http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arquivos-cole%C3%A7%C3%B5es-fic%C3%A7%C3%B5es\\_-\\_Revista-Z-Cultural.pdf](http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arquivos-cole%C3%A7%C3%B5es-fic%C3%A7%C3%B5es_-_Revista-Z-Cultural.pdf)>. Acesso em: 4 ago. 2017.
- MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 43-75, jan. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000100004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 4 ago. 2017.
- NAYLOR, Genevieve. *Man in bath robe on the Copacabana*. 1941. Fotografia em preto e branco, 54 x 46 cm. Coleção do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, composta por 81 fotografias.
- NAYLOR, Genevieve. *Ice cream vendor carrying small refrigerator on his head*. 1941. Fotografia em preto e branco, 54 x 46 cm. Coleção do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, composta por 81 fotografias.
- NAYLOR, Genevieve. *Streetcar in Rio*. 1943. Fotografia em preto e branco, 54 x 46 cm. Coleção do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, composta por 81 fotografias.
- RENAULT, Abgar. Retrato de Letras. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 23.

# A identidade escritural em *O museu da inocência*, de Orhan Pamuk

Nathalia Campos

*A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquina.*

Ferreira Gullar

## O paradeiro de um desejo

Numa casa vermelho-escura otomana, situada numa rua com o melodioso nome de Çukurcuma, no distrito de antiquários da atual Istambul, está alocado um museu. Não se trata, entretanto, de um museu comum; a bem dizer, toma-nos de assalto que a natureza museográfica que aprendemos a conhecer e reverenciar – a arquitetura asséptica e monumental, o código de conduta cerimonioso imposto ao visitante e a tonalidade discursiva oficial, sobre a qual se projeta a figura patriarcal do Estado – está subvertida.<sup>1</sup> A construção, restaurada para o propósito a que vem servir,

<sup>1</sup> Tal comportamento codificado faz parte da biopolítica do disciplinamento dos corpos estudada por Michel Foucault, particularmente em *Vigiar e punir* (1975). O filósofo identifica que os aparelhos disciplinares de quartéis, conventos, fábricas, instituições psiquiátricas, prisões, colégios, museus (e poderíamos acrescentar os *shoppings*, entre muitos outros) são bastante semelhantes. Entre eles, está a arquitetura em pan-óptico (*pan*, tudo; *óptico*, visão), uma espécie de “olho que tudo vê”, conceito formulado pelo filósofo Jeremy Bentham no final do século XVIII, em 1785, quando da concepção de um centro penitenciário que incluísse uma torre de vigilância que permitisse observar todos os prisioneiros sem que estes o notassem. Nos museus, como nos demais espaços mencionados, a “visibilidade é uma armadilha” (FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 224.), isto é, o monitoramento constante do indivíduo, ao lado de outros mecanismos, dispensa a necessidade do Estado personificado numa figura regulamentadora e coercitiva; este está “pulverizado” em instrumentos que medeiam, por meio de sanções normalizadoras, a relação entre governo e sujeito. Pensemos, nos espaços referidos, por exemplo, além da arquitetura em pan-óptico e da instituição fechada, no *dressing code*, na disciplina

é produto de empreitada do escritor turco Orhan Pamuk e dá existência concreta à experiência de leitura da narrativa d'*O museu da inocência* (2008), livro que se um tornou *cult* quase instantâneo em várias partes do mundo e que atravessa o leitor das margens da ficção às da realidade, e de volta.



Figura 1 – O prédio restaurado para alojar o Museu da Inocência, na rua de Çukurkuma, casa da família de Füsun. Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 19.

O “museu” salta das páginas desse que por ora chamaremos *romance*, antes de considerações mais detidas sobre sua tessitura compósita, que poderão problematizar tal rótulo. Pois bem, esse museu é, antes, a exposição de uma coleção sentimental de objetos, em sua maior

de horários, nas filas, na postura corporal exigida, no silêncio (ou volume de voz moderado) etc.

parte cacarecos de valor (apenas) afetivo e que constituem uma espécie (des)encontro amoroso que percorre o fio de toda uma vida. Kemal, um jovem e promissor membro de uma família burguesa decadente, já noivo de uma outra mulher de mesmo nível social, apaixona-se perdidamente por uma prima distante, Füsün, com quem inicia um tórrido caso de amor. O anseio irresistível pela concretização desse amor na forma legitimada de um casamento, após inúmeras reviravoltas, condena Kemal a um comportamento obsessivo-compulsivo em que surrupiar objetos – algo semelhante a uma cleptomania – ameniza-lhe, ainda que por pouco tempo, o sofrimento. É assim que se apropriar de tais itens pertencentes a Füsün, ao universo doméstico da família dela, ou mesmo aos contextos das experiências vividas por Kemal no percurso de sua desventura, e que reconstruem uma Turquia gradualmente descaracterizada pela ocidentalização, converte-se num “ritual de consolação”, produzindo o acervo insólito de um museu intimista, cujo catálogo é o próprio romance. Munido dele, o visitante pode passear por dentro da própria ficção feita realidade, de maneira que o museu passa a alimentar, para sempre, a mística da história que se conta.

Desse modo, os 83 capítulos da obra, ao longo dos quais o narrador dirige-se diretamente ao leitor-espectador, como numa visita guiada, correspondem aos nichos de mesmo número que se veem no museu<sup>2</sup> e que traduzem em materialidade o escrupuloso labor colecionista de Kemal por cerca de três décadas: coleções de brincos; uma lata de Melten, refrigerante turco, anterior à Coca-Cola, que tocou os lábios de Füsün; 4.213 guimbas de seus cigarros, cuidadosamente catalogadas com anotações de Kemal sobre o dia em que cada um foi recolhido; caixas de grampos; um ralador surrupiado da cozinha da casa de Füsün; fotos anônimas, identificadas por Orhan Pamuk como esta ou aquela personagem do romance; um tubo com a gravata borboleta do psiquiatra visitado por Kemal, e um sem número de outras coisas.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> De acordo com Pamuk, ainda faltam 10 desses nichos a serem incluídos em breve.

<sup>3</sup> PAMUK. *O museu da inocência*.

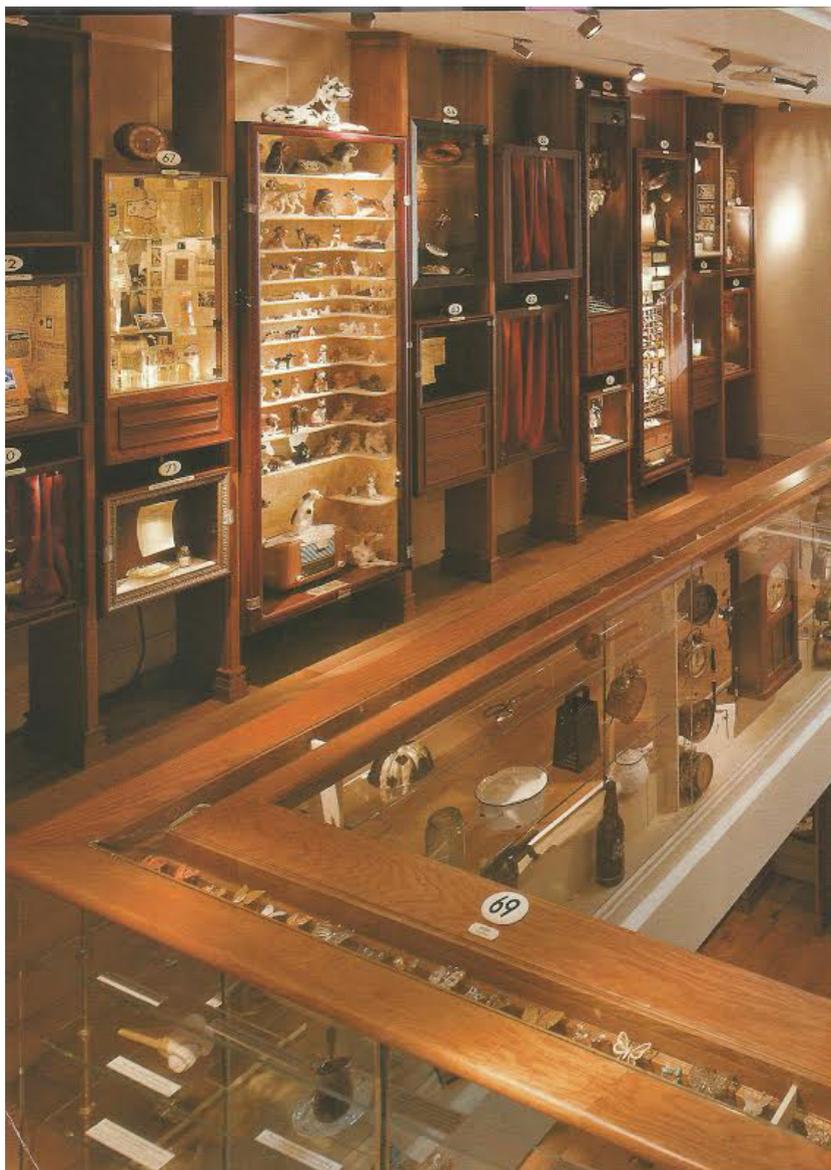


Figura 2 – Uma vista dos nichos do Museu da Inocência.  
Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 258.



Figura 3 – Parte das 4.213 guimbas de cigarro de Füsün.  
 Fonte: PAMUK, *The Innocence of Objects*, p. 228.

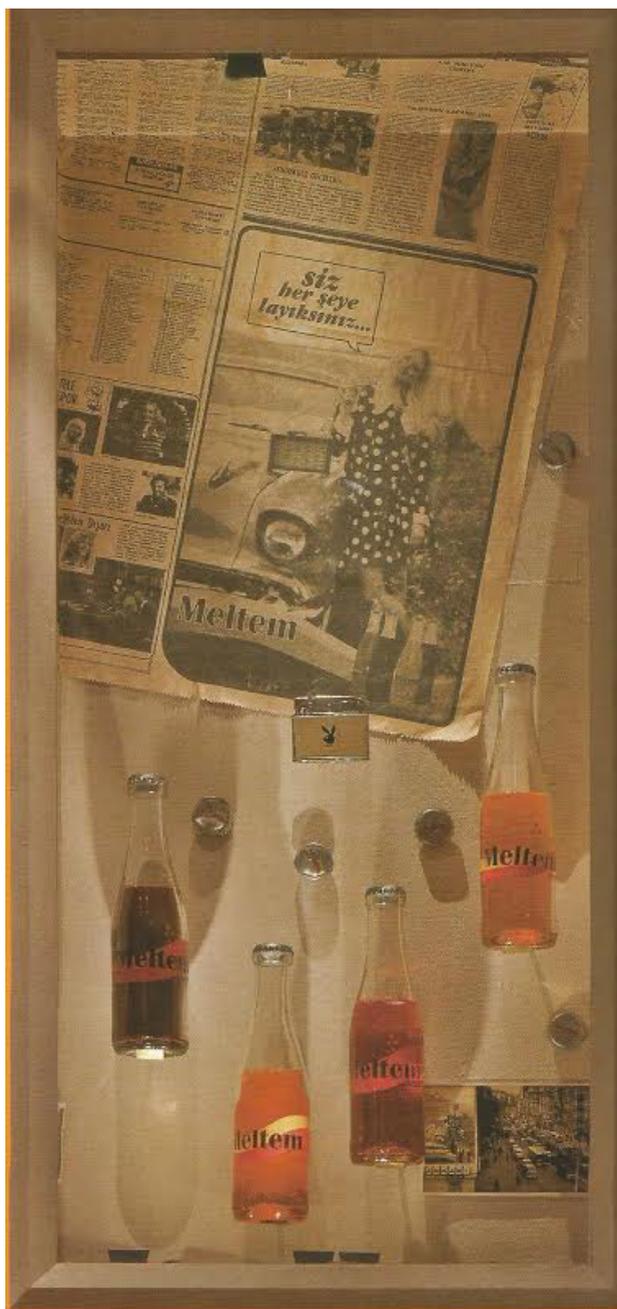


Figura 4 – Meltem, o primeiro refrigerante turco.  
Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 80.

O desejo irredimível do protagonista está como que domesticado nesses objetos, e dissecar a psicologia desse desejo/falta em sua relação com o colecionismo renderia análises à parte, a partir de outros aparelhos teóricos, como a psicanálise. Brevemente, contudo, revisemos a definição oferecida por Yvete Sánchez a propósito desta que é a modalidade de colecionismo tipicamente burguesa a partir do século XIX europeu – o “coleccionismo conservador”:

Começamos a proteger, cuidar, respeitar o posto fora de serviço, a colecionar o passado, o desaparecido, o esquecido, o ameaçado. Jamais se há descartado tanto, jamais se há guardado tanto como hoje. Vivemos na era dos depósitos da eliminação (refugos) e da conservação (museus). Quanto mais rápido envelhece o novo, tanto mais rápido pode transformar-se o velho em inovador.<sup>4</sup>

Nesse sentido, colecionar, para o protagonista, é ilustrado por Pamuk em consonância com um dos sentidos mais imediatos e naturais nesse gesto de “restauração nostálgica”<sup>5</sup> de objetos marginalizados do ciclo da funcionalidade cotidiana, considerado, por uns, pulsão ou vício, por outros, hábito ou cultura: fixar o passado fugidio, salvá-lo da ruína ou da corrosão implacável do tempo e articular, por meio de uma narrativa de objetos – e também de palavras, como veremos –, um tempo humano, dotado de nexos, isto é, início, meio e fim. Para melhor entender essa premissa, recorramos a Paul Ricoeur, filósofo que se ocupou do tema da constituição da identidade a partir da via narratológica e do ato interpretativo: “O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal”.<sup>6</sup> Enfim, colecionar (do latim, *colegere*) é ler o passado, passá-lo em revista, a partir de um ato de interpretação da experiência.

Kemal, ao tentar explicar sua motivação para colecionar, sustenta também que “a posse é a relação mais íntima com as coisas”<sup>7</sup> e, ainda,

<sup>4</sup> SANCHÉZ. *Definiciones*, p. 39. (Tradução minha.)

<sup>5</sup> BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 85.

<sup>6</sup> RICCEUR. *Tempo e narrativa*, p. 93.

<sup>7</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 239.

como sua dor era aplacada pelo contato íntimo e algo erótico com os objetos, que carregavam a essência preciosa da memória do amor:

Enquanto eu me entregava à dor, enquanto granadas de ácido explodiam em meu sangue e em meus ossos, eu percorria meu emaranhado de memórias, uma a uma. [...] Um paliativo para essa nova onda de dor, descobri então, era manusear algum objeto de nossas memórias comuns que contivesse a sua essência; pô-lo na boca ou provar seu gosto também trazia algum alívio.<sup>8</sup>

A reconstrução ou preservação da memória a partir da narrativa dos objetos, em certa altura, afigura-se insuficiente para Kemal, que entende ser necessário, também, enriquecer seu empreendimento com uma narrativa verbal, que se prestasse a tecer a “linha”, isto é, a dar a conhecer a íntima conexão entre os objetos expostos, que, do contrário, permaneceria trancada no insondável íntimo da personagem, ou poderia mostrar-se aleatória:

Foi nessa noite que entendi que meu museu precisaria de um catálogo anotado, relatando em detalhe a história de cada objeto. Não havia dúvida de que isso haveria também de constituir a história de meu amor por Füsün e de minha veneração. À luz da lua, cada coisa devidamente acomodada nas sombras, como que integrada ao espaço vazio, parecia indicar um momento indivisível, semelhante aos átomos indivisíveis de Aristóteles. Percebi então que, assim como a linha que unia os momentos de Aristóteles era o Tempo, a linha que unia esses objetos seria uma narrativa. Noutras palavras, um escritor poderia empreender a composição do catálogo da mesma forma como poderia escrever um romance. Mas, não tendo desejo de escrever eu mesmo um livro assim, perguntei: “Quem poderia fazê-lo por mim?” E foi assim que procurei o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação. No passado, seu pai e seu tio fizeram negócios com meu pai e o resto de nós. Vindo como vinha de uma família tradicional de Nisantasi que perdeu sua fortuna, julguei que ele fosse ter uma excelente compreensão dos antecedentes da minha história. Também ouvi dizer que era um homem apaixonadamente dedicado ao seu trabalho e que levava muito a sério a arte da narrativa. Compareci bem preparado a meu primeiro encontro com Orhan Bey.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 135.

<sup>9</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 428.

A fim de fazer justiça a um amor perdido, cuja glória, pelo pecado da inocência, só é reconhecida tardiamente, e de justificar a estranha convivência cultivada com os objetos, Kemal elege Pamuk – encenado, entre outras coisas, como seu *ghost-writer* – para a tarefa de narrar sua trajetória. Com ironia, nasce o híbrido entre o protagonista e o escritor-personagem Orhan Bey, voz narrativa *sui generis* da qual nos ocuparemos mais adiante.

Mais uma vez à luz de Ricœur, poderíamos comentar a decisão de Kemal ao buscar valer-se também da narrativa escrita como um esforço de “inteligibilização” dos fatos, a partir da aplicação de modelos narrativos extraídos da historiografia, da ficção e do documento. Para Ricœur, as vidas humanas são mais claramente compreensíveis por meio das histórias que se contam a seu respeito, via mediação simbólica, o que nos leva a desembocar na relação entre o objetivo do museu pamukiano – com o qual abrimos a discussão deste texto – e a pluralidade dos gêneros e registros do projeto narrativo em *O museu da inocência*.

## **A textualidade plural da ficção de arquivo em *O museu da inocência***

A mobilização das chamadas *figuras do arquivo* – no livro, a (auto)biografia, a entrevista, o catálogo, a ficção, o museu e a coleção – confere a *O museu da inocência* seu lugar entre as “ficções do arquivo”, safra literária contemporânea que vem se notabilizando sobretudo nas latitudes latino-americanas. A insígnia primeira dessa vertente<sup>10</sup> é a capacidade e o impulso de amalgamar as categorias de ficção e narrativa histórica – e as muitas modalidades a elas subordinadas – de tal maneira que o leitor se sinta desconvidado a discriminar as pantanosas fronteiras entre elas. Neste que é um processo de alquimização não apenas desses dois

<sup>10</sup> Designação de Reinaldo Marques em comunicação apresentada em agosto de 2014 no Congresso Jalla, na Costa Rica. Intitulada “Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo”, apresenta o estudo dessa frutífera linhagem ficcional a partir da leitura de obras de autores, em sua maioria, latino-americanos, como os já conhecidos Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll e Roberto Bolaño, e alguns ainda desconhecidos do grande público, como o argentino Martín Kohan. Ver MARQUES, *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*.

principais gêneros e de seus respectivos estatutos, as obras dramatizam “o próprio arquivo do escritor, os procedimentos de construção da obra, ao mesmo tempo em que, valendo-se de dados biográficos, evidenciam a vida do escritor como tema válido de observação e fabulação literária”.<sup>11</sup>

O “pulo do gato” da técnica narrativa de tais ficções, como no caso de *O museu da inocência*, está, portanto, para além do esforço em pôr em tensão os limites da ficção e da verdade histórica: trata-se, também, de usurpar esses estatutos de maneira, muitas vezes, parcial ou completamente inventada. Assim é que Pamuk simula: a narrativa biográfica de um personagem ficcional, Kemal; entrevistas – modalidade própria da atividade jornalística, esta tradicionalmente empenhada no levantamento da “verdade”, ou dos fatos tal qual aconteceram – com as demais personagens da obra, na tentativa de reconstruir a história de Kemal e Füsün; um catálogo de museu, espécie que se define como o arrolamento objetivo e exaustivo das peças de um acervo, e que, por sua vez, também remete à preocupação com a documentação da história “real”, ou oficial; e, finalmente, o próprio museu, esse espaço institucional de veiculação da história nacional pelo aparelho estatal, estudado por Michel Foucault como instrumento de regulação social a partir da constituição do Estado-nação moderno. Não nos esqueçamos de que complexifica essa já nada simples equação a existência concreta do museu e do catálogo da obra (ambos também realizados pelo escritor Orhan Pamuk), o que, como já dissemos, atira o leitor em um *looping* vertiginoso entre ficção e realidade, realidade e ficção, e dificulta a própria taxonomização desse procedimento narrativo. Quando este parece ser 100% simulacro, fabulação, mesmo quando convoca, “de brincadeira”, uma atmosfera documentarista, este mesmo simulacro se corporifica na terceira dimensão, é convertido em realidade concreta: o museu e o catálogo existem; a alma do livro é conjurada; a ficção *ex-iste*.

Ao lado de tudo isso, o *ghost-writer* Orhan Pamuk, ao narrar a história de Kemal, pela voz do híbrido Orhan Bey, ainda aproveita a ocasião para evocar, com ironia e bom-humor, dados de sua (suposta) autobiografia, os quais, nas palavras de Kemal Bey, antes de ceder a condução da

<sup>11</sup> MARQUES. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*, p. 2.

narrativa a Pamuk, guardam analogia com a própria história de seu infante. De quebra, Pamuk-escritor é ainda transformado em personagem:

E foi assim que procurei o estimado Orhan Pamuk, que narrou a história em meu nome e com minha aprovação. No passado, seu pai e seu tio fizeram negócios com meu pai e o resto de nós. Vindo como vinha de uma família tradicional de Nisantasi que perdeu sua fortuna, julguei que ele fosse ter uma excelente compreensão dos antecedentes da minha história. Também ouvi dizer que era um homem apaixonadamente dedicado ao seu trabalho e que levava muito a sério a arte da narrativa.

Comparei bem preparado a meu primeiro encontro com Orhan Bey.<sup>12</sup>

Já que o processo de construção da autoria e a destituição das certezas do leitor sobre a identidade do escritor-narrador-personagem merecerão comentário no item seguinte, voltemos à alquimia narrativa. Em *O museu da inocência*, pretende-se, pela coexistência entre os gêneros, afinizar memória e imaginação, pondo em analogia museu e romance. No “Modesto manifesto pelos museus”, presente no catálogo *The Innocence of Objects* (2012), Pamuk assevera que “os museus devem falar em nome das pessoas, como os romances, e não de instituições”.<sup>13</sup> A obra e o museu, assim, entoam uma ode à história individual, que vivifica um amor perdido (de ficção), resgata o cotidiano, a perspectiva, a humanidade e a corporalidade dos indivíduos comuns:

Não precisamos de mais museus que tentem construir as narrativas históricas de uma sociedade, comunidade, grupo, nação, estado, tribo, corporação ou espécie. Todos sabemos que as histórias comuns e cotidianas dos indivíduos são mais ricas, mais humanas e muito mais alegres.<sup>14</sup>

Os visitantes do meu museu ficarão sabendo um dia da nossa história, e de qualquer maneira em seus corações saberão que tipo de pessoa Füsün era, Orhan Bey, disse. [...] Enquanto andarem de vitrine em vitrine e de caixa em caixa contemplando esses objetos, os visitantes irão entender de que maneira amei Füsün durante oito anos, e quando virem como eu observava atentamente suas mãos,

<sup>12</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 428.

<sup>13</sup> PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 55.

<sup>14</sup> PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 55-56. (Tradução minha.)

seus braços, as ondulações do seu cabelo, a maneira como ela apagava seus cigarros, o jeito como franzia a testa ou sorria [...], não de saber que o amor é uma atenção profunda, uma compaixão profunda. Por favor, termine o livro agora e escreve também que cada objeto do museu deverá ser suavemente iluminado por uma luz vinda de dentro das vitrines para corresponder à minha atenção intensa e devotada. Quando os visitantes do meu museu virem esses objetos, devem sentir respeito pelo meu amor e compará-lo a memórias que eles próprios cultivem. As salas nunca devem ficar lotadas, para que o visitante possa examinar com calma cada um dos objetos. [...] Na verdade, quero declarar aqui que não mais de cinquenta pessoas devem ser admitidas a cada vez no Museu da Inocência!<sup>15</sup>

No entanto, a exaltação da micronarrativa não tem a intenção de desprezar a macronarrativa, isto é, a história oficial. Pamuk pretende articular dialeticamente essas escalas, ao fazer da micronarrativa ficcional também pretexto para passear pela “textura viva”<sup>16</sup> da história nacional da Turquia entre as três últimas décadas do século XX, período em que o país viveu o embate entre a ocidentalização dos costumes e o apelo da tradição no contexto do Golpe Militar, ocorrido em 1980. Logo, a partir do ângulo individual, temos uma vista da trajetória de uma coletividade, a qual é frequentemente veiculada pela historiografia com o recalçamento da própria humanidade dos indivíduos e a supressão do “coral de vozes”<sup>17</sup> presente em qualquer processo histórico. Desse modo, ficções do arquivo como a de Pamuk embarcam na tarefa pronunciada de Walter Benjamin por “escovar a história a contrapelo”,<sup>18</sup> isto é, voltar-se em indagação às lacunas do passado descrito na História Oficial, deixando que falem, para isso, as fraturas e silêncios do discurso oficial, o qual, entre outras coisas, comumente registra apenas o triunfo das classes dominantes. Isso significa tornar audíveis as múltiplas interpretações do passado, plurivocidade mascarada em um arranjo uníssono, linear e isento de cacofonias, no contexto da disputa das forças sociais pelo poder:

<sup>15</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 437.

<sup>16</sup> PAMUK. *O museu da inocência*.

<sup>17</sup> MARQUES. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*, p. 1.

<sup>18</sup> BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 225.

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.<sup>19</sup>

Nesse sentido, o próprio caráter do museu – fetiche, sensorial – está justificado no esforço de despojar a grande narrativa da história da “argamassa” que a torna por vezes tão impessoal e tediosa. Pamuk, contudo, não quer desabilitar o campo historiográfico, mas, antes, relativizá-lo, pela possibilidade de imbricação entre o relato ficcional e a forma romanesca, o relato oficial e espaço museográfico.<sup>20</sup>

Com efeito, do recurso a uma solução narrativa compósita, pela alforria da ficção, isto é, a liberdade em (re)modelar e combinar gêneros discursivos, tem-se um “discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele”,<sup>21</sup> o que torna o primeiro livre para dizer deste mesmo real sem avalizá-lo, tanto para além do paradigma da evidência factual quanto das limitações da ficção como sinônimo de *falso*, *inverídico* ou *não confiável*. Veremos, a seguir, os impactos que esse ousado projeto narrativo exerce sobre o leitor, “adestrado” pelas conveniências de um encastelado modelo literário.

## **A identidade escritural em *O museu da inocência***

Outra dimensão da moxifinada narrativa d’*O museu da inocência* é a construção da autoria, amiúde explorada por outras ficções do arquivo. O texto embaralha, ao lado dos gêneros, as instâncias de escritor empírico e sua grife autoral, narrador e personagem, às quais se soma “Orhan Bey”, um híbrido bem-humorado entre o protagonista – cuja voz pensamos ouvir (ler) ao longo da história – e o “verdadeiro” narrador, Orhan-Pamuk-escritor-na-ficção, uma espécie de *ghost-writer* escolhido por Kemal para contar sua desventurada história.

Abordemos cada uma dessas instâncias, a começar pela do Pamuk-escritor-empírico – ao lado de sua grife autoral –, primeiro turco

<sup>19</sup> LE GOFF. *História e memória*, p. 422.

<sup>20</sup> MARQUES. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*, p. 1-2.

<sup>21</sup> CHARTIER. *A história ou a leitura do tempo*, p. 24.

a ser laureado com o Nobel de Literatura (2006), professor de literatura da Universidade de Columbia e, como Kemal, também membro de uma outrora abastada família de Istambul. A remissão feita é ao que Foucault, em *O que é um autor?* (1992), denominou “função autor”, categoria que se estabelece a partir do final do século XVIII, com a instituição do sistema de propriedade, isto é, quando os textos passam a ser avalizados pelo nome de um autor. A “apropriação penal”<sup>22</sup> confere a ele não apenas autoridade e direitos legais sobre a obra, mas:

Manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. Poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função “autor”, ao passo que outros são dela desprovidos. Uma carta privada pode muito bem ter um signatário, mas não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor. Um texto anônimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.<sup>23</sup>

A alusão persistente a essa dimensão, que passou, num dado momento, a ser de glória e notoriedade, no corpo da obra, é identificada por Reinaldo Laddaga como uma tendência das obras de arte contemporâneas, em seu estudo *Estética do laboratório* (2013), no qual o autor dissecou o uso da estratégia de encenação da pessoa do artista plástico (e que podemos, naturalmente, estender à figura do escritor) na cena de sua obra. Sobretudo, Laddaga é feliz ao identificar outro traço das presentes obras de arte que se encaixa como luva ao livro de Pamuk:

Se há um traço característico dessas décadas é o aprofundamento sempre acelerado de dois impulsos próprios da modernidade: o impulso de cada indivíduo para reclamar o seu direito e a sua capacidade de governar a si mesmo, sem referência a tonalidades às quais deveria reverência, sejam as sociedades nacionais ou as tonalidades próprias do universo social que constituem as classes

<sup>22</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 47.

<sup>23</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 46.

sociais, no contexto de uma perda constante de prestígio dos atores coletivos, e o impulso de operar sistematicamente de maneira orientada ao cultivo de sua experiência particular, associando-se às vezes a outros indivíduos em grupos atualmente menos definidos por sua pertença de origem do que pelas formas culturais que compartilham. É em virtude da generalização deste impulso que hoje, um pouco em toda parte, afirma Touraine, estamos em condições de sair do universo que já havia se estabilizado no início do século XIX e alcançado sua forma madura nas sociedades do pós-guerra, e ingressar lenta ou vertiginosamente em um universo pós-social. Esse universo se caracteriza pela resistência dos indivíduos que o povoam a subordinar a construção da própria vida ao benefício de alguma daquelas tonalidades: a Nação, a Classe, o Partido, alguma das formas da Causa.<sup>24</sup>

Como já discutimos, trata-se da reivindicação pelo direito de dizer individual, que Pamuk toma a peito como dever moral em favor da re-humanização da história e da experiência de contato com o passado nos museus. Esse processo se relaciona à deseurocentração e a uma releitura da tradição histórico-política, que reverbera sobre o objeto em questão: o literário. A “onda de memória”,<sup>25</sup> em cujo bojo estão as reivindicações identitárias de ex-colônias e de nações com processos de soberania ou modernização tardios, como é o caso da própria Turquia, açula o interesse por outras perspectivas históricas, comumente recolhidas e encenadas pelas ficções do arquivo por meio das modalidades arquivísticas que já vimos: além das biografias, museus, coleções e entrevistas, os diários, manuscritos, datiloscritos, iconografias, correspondências pessoais etc.

Conseqüentemente, a forma híbrida escritor-narrador-personagem é mais um aspecto da afirmação de liberdade dessas ficções, fazendo estremecer os próprios limites convencionais do literário, o que permite indagá-lo e alargá-lo ludicamente. Formal e tematicamente, o texto passa a ser metatextual, dentro da possibilidade franqueada de repensar o texto literário e o que é de sua alçada. A narrativa instável revela, ainda, o escritor como um criador arrojado, a exercitar uma saudável rebeldia:

<sup>24</sup> LADDAGA. Introdução, p. 22-23.

<sup>25</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica.

O escritor não rejeita a literatura do passado nem se dobra ao peso de suas convenções textuais e de gênero. Cultiva sua biblioteca e frequenta diferentes tradições literárias com desenvoltura e liberdade, apropriando-se de todos os gêneros e modelos textuais, para decompô-los e combiná-los em novos esquemas e sínteses. Sem se submeter a restrições impostas pelos limites do que seja próprio do literário, ou de que formato deva ter uma obra de arte literária. De sorte que os textos da literatura contemporânea revelam-se então híbridos, instáveis e informes, escapando a formas pré-definidas ou fixas, sem que se reduzam, porém, a mero pastiche de estilos.<sup>26</sup>

As outras instâncias identificadas em *O museu da inocência* são Pamuk-escritor-personagem e Orhan Bey, cruzamento do protagonista, Kemal Bey, com seu *ghost-writer*, Orhan Pamuk. Partamos de dois momentos da obra; o primeiro em que o jovem escritor Orhan Pamuk é introduzido como personagem junto à sua família, o qual, em um lance de puro sarcasmo em *O museu da inocência*, aparece na festa de noivado de Kemal com Sibel e corteja Füsün, objeto de desejo pivô da obsessão do protagonista:

Como tantas famílias antes ricas que tinham desbaratada suas fortunas, os Pamuk tinham se isolado e achavam desconcertante encontrarem-se frente a frente com o dinheiro novo. Sentado com sua linda mãe, seu irmão mais velho, seu tio e seus primos e primas estavam o jovem Orhan, de vinte e três anos, fumando um cigarro atrás do outro, com nada de especial além de sua propensão a um comportamento nervoso e impaciente, afetando um sorriso zombeteiro.

[...]

Eu não estava nem um pouco atento às pessoas na pista de dança. No entanto, quando nosso museu foi criado, o sr. Orhan Pamuk lembrou que a essa altura Füsün já tinha dançado com duas pessoas. Ele não sabia quem era ou não se lembrava do primeiro par, embora eu imagine que tenha sido Kenan, da Satsat. O segundo, porém, foi o jovem com quem eu trocara olhares pouco antes quando visitara a mesa da família Pamuk – o próprio Orhan Pamuk, como ele, orgulhoso, me contaria alguns anos mais tarde. Os interessados na forma como Orhan Bey descreve os sentimentos que teve dançando com Füsün devem dirigir-se ao último capítulo deste livro, intitulado "A felicidade".<sup>27</sup>

<sup>26</sup> MARQUES. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*, p. 4.

<sup>27</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 103 e 109.

Nessa passagem, mais uma vez, joga-se com informações acerca da biografia do escritor empírico (pertencente a uma família burguesa e decadente que, como somos informados no romance, chega, em tempos áureos, a fazer negócios com a família de Kemal). Sobretudo, ao fazer-se o personagem Orhan Pamuk, que tem a audácia de dançar com Füsün e se deixar seduzir por ela, Pamuk está se encenando de maneira cômica, dessacralizando a imagem do escritor como gênio intocável, desprovido de fissuras humanas. Está, também, atingindo diretamente o imaginário do leitor-idólatra do escritor Pamuk, de maneira a fazer com que ambos caiam do pedestal em que a cultura literária equivocadamente as posicionou.



Figura 5 – A festa de noivado de Kemal Bey e Sibel (foto anônima).  
Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 126.



Figura 6 – Orhan Pamuk (à direita, de óculos) trabalha na constituição do acervo de fotografias do museu.  
Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 86.

Mais tarde, quando já está em cena Orhan Bey, narrador d’*O museu da inocência* e que o leitor só vem a conhecer nas páginas finais do romance, tal noite é evocada pelo próprio Kemal em colóquio com Pamuk:

“Orhan Bey, pode me contar por favor como foi sua dança com Füsün na noite da festa do meu noivado?”

Ele ficou relutante por algum tempo – acho que estava constrangido. Mas depois que cada um de nós dois tomou mais um copo de raki, Orhan Bey descreveu com tanto sentimento como ele tinha dançado com Füsün um quarto de século antes que na mesma hora conquistou minha confiança como a pessoa ideal para contar, na minha voz, minha história aos visitantes do museu.

Foi mais ou menos nessa época que decidi que minha voz já tinha sido ouvida além da conta, e que era hora de partir para deixá-lo terminar minha história. A partir do próximo parágrafo até o fim, será em essência Orhan Bey quem contará a história. Tendo dado uma atenção tão sincera e detalhada a Füsün quando dançaram juntos, tenho certeza de que não fará nada menos nestas páginas derradeiras. Adeus!

OLÁ, AQUI É ORHAN PAMUK. Com a permissão de Kemal Bey, começarei descrevendo minha dança com Füsün: ela era a jovem mais bonita da festa naquela noite, e eram muitos os homens que esperavam a vez de dançar com ela. Eu não era bonito nem ousado o bastante para atrair sua atenção, e, embora cinco anos mais velho que ela, não tinha, como direi, a maturidade necessária, e naquele tempo tampouco era muito seguro de mim. Minha mente vivia abarrotada de pensamentos moralistas, livros e romances, de maneira que me foi impossível aproveitar aquela noite. Que o espírito dela estava ocupado com questões muito diversas, vocês já sabem.<sup>28</sup>

Em outras palavras, o fenômeno narrativo em questão pode ser compreendido como o escritor a sair dos bastidores, até então invioláveis, e vir brincar de se encenar entre suas personagens no tabuleiro da história que se conta. Perde força, então, a mistificação histórica sobre a figura do romancista que aprendemos a venerar como o pai onipotente a insuflar vida em suas criaturas, débeis marionetes de cujos pescoços pendem destinos antecipadamente acabados. O novo jogo textual das narrativas contemporâneas em tela tem como um de seus efeitos estéticos e hermenêuticos uma guinada radical na recepção do literário, de modo que não só se alveja a soberba do escritor-oráculo, mas também da literatura como produto da mágica de um ser de exceção, concepção que remonta ao romantismo, a partir da segunda metade do século XVIII.

Ao se alinhar como personagem com suas próprias personagens, o escritor também expõe a obra como processo, por vezes se autotecendo, tão dotada de vontade própria que chega de fato a invadir o território da dita realidade, pela concretização de um museu proveniente do drama de uma personagem de ficção. Lembremos, ainda, que Pamuk faz questão de acusar dentro da narrativa as pegadas – entre ficção e fato – de sua própria construção, na qual Pamuk-escritor-personagem, enquanto *ghost-writer*, interage com o protagonista Kemal Bey no curso

<sup>28</sup> PAMUK. *O museu da inocência*, p. 432.

da perseguição de ambos pelo projeto narrativa-objeto (exibição museográfica) e narrativa-romanesca do Museu da Inocência.

Por fim, nesse *mise-en-abyme* que desafia as metodologias e o vocabulário da análise narrativa tradicional, o leitor é também desestabilizado, provocado e, por que não dizer, ridicularizado nos vícios de sua formação literária mais antiga. Ao atear ao fogo da alquimia textual os estereótipos das instâncias de escritor, narrador, personagem, texto, leitor e leitura, Orhan Pamuk tem como alvo um derradeiro estereótipo: o da obra. Esta, ao hesitar, confundir e desafiar, permanece um convite a novos pactos ficcionais, prova de que a literatura está viva e de que, com sorte, não deixará de nos atormentar.

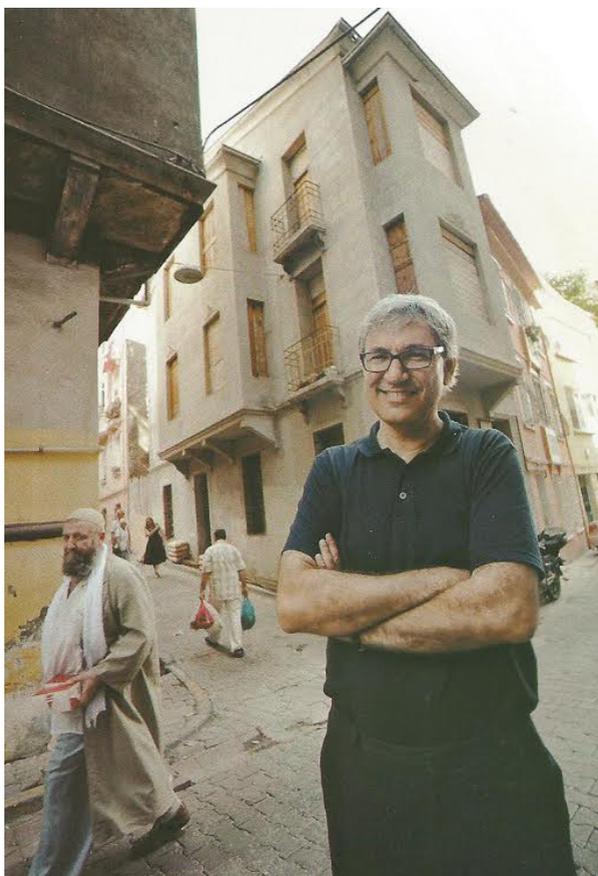


Figura 7 – Orhan Pamuk em frente ao prédio do museu, antes da restauração. Fonte: PAMUK. *The Innocence of Objects*, p. 41.

## Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1.)
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LADDAGA, Reinaldo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Estética do laboratório*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2013. p. 9-30.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Tradução de Irene Ferreira. Campinas: Editora UNICAMP, 1992.
- MARQUES, Reinaldo. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*, 2014. 15 p. Inédito.
- PAMUK, Orhan. Masumiyet Müzesi (The Museum of Innocence). Disponível em: <<http://en.masumiyetmuzesi.org/>>. Acesso em: 11 jul. 2017.
- PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAMUK, Orhan. *The Innocence of Objects*. Translated by Eklin Oklap. New York: Abrams, 2012.
- RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. v. 1.
- SÁNCHEZ, Yvette. Definiciones. In: \_\_\_\_\_. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 13-40.
- VARELLA, Paulo. O Museu da Inocência de Orhan Pamuk. *arte ref: Referência e notícias em arte contemporânea*, [s. l.], 20 jun. 2017. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/museu-da-inocencia-orhan-pamuk/>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

# O arquivo dentro do arquivo

Túlio César Vieira Alves

*O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro.*

Encontra-se, na ensaística de Henriqueta Lisboa, um olhar peculiar sobre as obras da contemporaneidade. Contemporâneo em relação à sua obra e a de outros autores, sobretudo aqueles que publicaram obras que em pouco tempo se situariam dentro do novo cânone nacional, Guimarães Rosa é o exemplo acabado desse período. Contemporânea de Rosa, talvez sem a mesma penetração nos círculos críticos literários, situa-se a obra de Manuel Cavalcanti Proença. Em *Vigília poética*, Henriqueta Lisboa analisou o romance *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*. A análise aponta para a filiação rapsódica da obra, cuja fonte liga Mitavaí a Macunaíma: “Mitavaí ficará, por certo, em nossa literatura, ao lado de Macunaíma a cuja família pertence, como sinal de uma terra, de uma grei, de um estilo de vida, de um tempo, de uma feição particular de espírito.”<sup>1</sup>

O resgate dessa obra para os dias atuais sinaliza para a dupla constituição do arquivo. O arquivo acabado e, portanto, encerrado para novos acréscimos, permite, entretanto, a atualização do próprio conceito de arquivo. Aliás, é justamente contra esse conceito de arquivo encriptado como um mausoléu, destino último da prática discursiva, que se insurge o conceito de arquivo proposto por Foucault:

Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio

<sup>1</sup> LISBOA. *Vigília poética*, p. 86.

passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter livre disposição. Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias.<sup>2</sup>

O conceito foucaultiano de arquivo, portanto, aponta para uma prática discursiva. Não se trata, como ele próprio afirma, da primazia de um discurso sobre o outro, do registro de uma determinada cultura com o propósito de legitimar sua própria identidade, ainda que, de início, o arquivo seja a lei do que pode ser dito. Mas o arquivo é também:

O que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem, segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito fortes como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.<sup>3</sup>

Considerando-se a obra *Manuscrito holandês* como um exemplo dessas “estrelas próximas vindas de muito longe”,<sup>4</sup> o conceito de arquivo que emerge legitima a metáfora que procura sustentar a análise do arquivo dentro do arquivo.

Quando Henriqueta Lisboa publica seu ensaio em 1968, portanto, um ano antes da primeira edição de *A arqueologia do saber*, sua análise dá mostras de que a presença do mito extrapolava a simples filiação da obra de Cavalcanti Proença com a de Mário de Andrade. O mito, primeira manifestação da cultura, é a “estrela próxima vinda de muito longe”, da qual nos diz Foucault. Henriqueta Lisboa, com outras palavras, também vê o mito como elemento desencadeador do arquivo:

<sup>2</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 148.

<sup>3</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 149.

<sup>4</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 149.

Buscando devolver a Jurubeba a parlenda casualmente encontrada à beira-mar no bojo de uma garrafa, parece o autor eximir-se da responsabilidade do texto. Não o faz apenas para aguçar a curiosidade do leitor. Deseja ele esclarecer, é de supor-se, que certos eventos da efabulação não lhe pertencem originariamente mas, sim, à nossa tradição indígena.<sup>5</sup>

Foucault tem consciência de que o arquivo sozinho é incapaz de ser o guardião da memória. Outras instâncias, como o sistema de sua enunciabilidade, dão a esse dispositivo o caráter singular que lhe permite confrontar a memória e o discurso:

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria.<sup>6</sup>

*Manuscrito holandês*, obra frágil como potência de arquivo, é, entretanto, exemplar como atualização do enunciado-coisa, da “estrela próxima vinda de muito longe”.

O arquivo também foi objeto de reflexão de Jacques Derrida. Sua reflexão, embora tardia em relação à monumental obra de Foucault, surpreende pelo vigor com que procura contribuir para o enriquecimento do debate. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, obra de 1995, lança novas luzes sobre o conceito de arquivo. Derrida parte da premissa de que não há arquivo sem suporte. A figura do arconte, representante da lei, emerge como princípio organizador do arquivo:

Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-

<sup>5</sup> LISBOA. *Vigília poética*, p. 85.

<sup>6</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 149.

lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem assim guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência.<sup>7</sup>

Foucault, em relação ao suporte do arquivo, reconhecia-o como uma estrutura pertencente ao Estado, e, portanto, um dispositivo de vigilância. Derrida, por sua vez, compreendia a passagem institucional do privado ao público, no cruzamento do topológico e do nomológico. No entanto, persiste ainda, para ambos, a dificuldade em nomear o arquivo, em enquadrá-lo em uma definição teleológica. Derrida confessa essa dificuldade, ainda que por trás desse humilde reconhecimento possa emergir uma coluna ou uma pilastra para a desconstrução do conceito e da instauração de outro baseado na impressão:

Ora, quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não. Não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. Oponho aqui o rigor do conceito à vaga ou mesmo franca imprecisão, à relativa indeterminação de uma tal noção. "Arquivo" é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido.<sup>8</sup>

O arquivo do qual deriva o presente artigo está consignado no AEM, localizado na Biblioteca Universitária da UFMG. Esse princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. Portanto, a partir do momento em que se interroga uma obra analisada por Henriqueta Lisboa, seu lugar de inscrição assume também o conceito de arquivo. O arquivo dentro do arquivo. Como o arquivo de Henriqueta Lisboa, em consignação, é capaz de gerar outros arquivos? Como analisá-los à luz do contemporâneo?

<sup>7</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 12-13.

<sup>8</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 43-44.

Arquivos consignados dentro de outros arquivos. É possível encontrar um elemento unificador? Para tentar responder à essas questões, faz-se necessário agregar ao debate as discussões acerca das ficções do arquivo.

A obra em questão, *Manuscrito holandês*, aponta para uma tendência que vigorou na literatura latino-americana e que teve como figura emblemática o colombiano Gabriel García Márquez. A crítica atual vê, em García Márquez, o precursor da ficção do arquivo na literatura latino-americana. *Cem anos de solidão*, publicado em 1967, traz como principal argumento ficcional a existência de um pressuposto manuscrito cuja tradução serve de mote para a trama narrativa e de fio condutor do destino das personagens.

*Manuscrito holandês*, publicado em 1960, portanto, sete anos antes de *Cem anos de solidão*, também traz como mote a existência de um manuscrito, espécie de um *leitmotiv*, encontrado dentro de uma garrafa em uma praia do litoral brasileiro. Além dessa semelhança, o romance de Cavalcanti Proença traz ainda um peculiar foco narrativo, em que o autor da descoberta do manuscrito e o autor do próprio manuscrito interferem no curso da leitura, com notas de pé de página com os respectivos comentários e observações. Bernardo de Claraval e Hans Richter são essas vozes que (des)orientam o leitor.

O arquivo representado na ficção de Cavalcanti Proença se desdobra em outros arquivos da tradição literária brasileira e universal. O princípio arqueológico foucaultiano pode servir como mote para a incursão na ficção do arquivo:

A revelação, jamais acabada, jamais integralmente alcançada do arquivo, forma o horizonte geral a que pertencem a descrição das formações discursivas, a análise das positivities, a demarcação do campo enunciativo. O direito das palavras – que não coincide com o dos filólogos – autoriza, pois, a dar a todas essas pesquisas o título de arqueologia. Esse termo não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já dito no nível de sua existência; da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral

de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo.<sup>9</sup>

*Manuscrito holandês* participaria da formação discursiva da literatura latino-americana? Para Roberto González Echevarría, cuja teoria do arquivo passa a integrar a base argumentativa deste ensaio, o romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, seria esse prisma que refrataria todos os textos anteriores e, além disso, refletiria a si mesmo no processo de escritura. O artigo intitulado “*Cem anos de solidão* quarenta anos depois” traz em seu início o depoimento de Echevarría sobre essa experiência epifânica:

Li o romance *Cem anos de solidão* assim que saiu publicado, em 1967, época em que fazia o curso de doutorado na Universidade de Yale. Assim como ocorreu com muitos outros, foi um livro que me marcou para toda a vida e teve um impacto decisivo em minha carreira como professor e crítico. Fiquei deslumbrado. Foi uma experiência estética total, a sensação de ler algo perfeito, uma narrativa que não tinha uma personagem sobrando ou faltando, que não tinha um episódio, uma palavra, um acabamento mais digno de um conto do que de um romance de 351 páginas. Essa sensação seria experimentada por outros – falou-se de “romance total” –, mas no meu caso específico me levou a formular a teoria do arquivo, do texto que contém tudo: toda a literatura e toda a história da América Latina, inclusive as regras pelas quais eles se combinam e conjugam, e sua relação mimética com os discursos hegemônicos do tempo em que surge. O resultado foi o meu livro *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, publicado em Cambridge em 1990.<sup>10</sup>

Poder-se-ia censurar Echevarría, uma vez que sua proposta de totalização vai de encontro à definição de arquivo concebida por Foucault. Entretanto, o pensador francês reconhece que:

Entre a língua que define o sistema de construção das frases possíveis e o *corpus* que recolhe passivamente as palavras pronunciadas, o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como

<sup>9</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 151.

<sup>10</sup> ECHEVARRÍA. *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*, p. 319.

tantos acontecimientos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação.<sup>11</sup>

O *leitmotiv* do manuscrito permeia as duas obras e configura uma prática enunciativa das ficções do arquivo. Em *Mito y archivo*, Echevarría apresenta sua tese sobre o arquivo da literatura hispano-americana. No ensaio “Un claro en la selva”, o autor analisa o motivo do manuscrito inconcluso na obra *Los pasos perdidos*, de Carpentier:

Escribe, borra y reescribe su sobado manuscrito, que ya prefigura la economía de pérdidas y ganancias de archivo, el origen revelado, el modo de la ficción latinoamericana actual hecho posible gracias a la novela de Carpentier. Muchos otros manuscritos de este tipo aparecerán en las obras de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa como emblemas de la textualidad misma de la novela latinoamericana.<sup>12</sup>

Para Echevarría, se o romance de Carpentier é a ficção do arquivo fundador, *Cem anos de solidão* é o seu arquétipo e, por esse motivo, o arquivo como mito constitui seu núcleo. A busca pelo passado, o marco zero da literatura latino-americana e sua inscrição em um presente vazio, esbarra na impossibilidade de um Novo Mundo não contaminado pela tradição:

*Los pasos perdidos* es un archivo de relatos y un almacén de los relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina. Así como el narrador-protagonista de la novela descubre que es incapaz de borrar su pasado y empezar de nuevo, el libro, al buscar una narrativa nueva y original, debe contener todas las anteriores y, al volverse Archivo, regresar a la más fundacional de esas modalidades. *Los pasos perdidos* nos remonta a los inicios de la escritura en busca de un presente vacío en donde hacer una primera inscripción. Pero en vez de ello, lo que se encuentra es una variedad de principios en el origen, el más poderoso de los cuales es el discurso de la ley. Así pues, *Los pasos perdidos* desmantela la ilusión central capacitadora de la escritura latinoamericana: la idea de que en el Nuevo Mundo puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. El nuevo comienzo es siempre ya historia, escritura en la ciudad.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 150.

<sup>12</sup> ECHEVARRÍA. *Mito y archivo*: una teoría de la narrativa latinoamericana, p. 30.

<sup>13</sup> ECHEVARRÍA. *Mito y archivo*: una teoría de la narrativa latinoamericana, p. 32.

Coincidentemente, o discurso da lei constitui uma das preocupações de Derrida acerca da impressão do arquivo:

No corpo desta inscrição, seria necessário, ao menos, sublinhar todas as palavras que apontam, certamente, para a instituição e a tradição da lei ("legisladores", "lawmakers"), isto é, para esta dimensão arcôntica sem a qual não haveria arquivo, mas também, mais diretamente, para a lógica e a semântica do arquivo, da memória e do memorial, da conservação e da inscrição que põem em reserva ("store"), acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos.<sup>14</sup>

*Macunaíma*, prisma da literatura brasileira, arqui-arquivo e síntese da brasilidade, também evoca o discurso da lei. A busca pela Muiraquitã, legitimada pelas leis da hereditariedade, traz o herói ao centro da Justiça configurada no espaço da cidade. A história do herói se inscreve na experiência da escritura na cidade, onde enfrenta o capitalista Wenceslau Pietro Pietra ou Piaimã. *Manuscrito holandês*, assim como seu arquétipo Macunaíma, inscreve a história do herói caboclo Mitavaí no espaço da cidade. O herói, após se recuperar de um ferimento adquirido em uma emboscada, parte para a capital federal:

Quando ficou bom, teve oito dias de dispensa para fortalecer, mas sem ordem de sair do quartel, a fim de evitar complicações. Depois seguiu para Popenó-Upá, pois o prefeito da capital do país queria que Mitavaí fosse chofer dele. Chegou nas vésperas da eleição e já deu uma volta dirigindo o carro da Prefeitura. Teve um pouquinho de dificuldade com a máquina, porque não era bicho, mas se adonou dela o mesmo. Falava-se muito em Nhembotá, cochichando disfarçado, mas Mitavaí bem que acabou entendendo. O negócio de votos estava orelha com orelha, empatado. Nhembotá era que ia resolver, pois o candidato dos Nhémés, ali, estava muito forte. Porém o prefeito, chefe dos Oreмбаés, tinha preparado as coisas para ganhar. Eleição com ele era caso de honra, não ia avacalhar entregando assim no mais.<sup>15</sup>

O trecho citado acima, comunica-se, ainda, com *Cem anos de solidão*, na medida em que o ideal democrático sempre contrastou com um

<sup>14</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 35.

<sup>15</sup> PROENÇA. *Manuscrito Holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 121.

arquivo de eleições fraudulentas no Novo Mundo. Seja no Brasil ou na Colômbia:

As eleições transcorreram sem incidentes. Desde as oito da manhã de domingo, instalou-se na praça a urna de madeira guardada pelos seis soldados. Votou-se com inteira liberdade como pode comprovar o próprio Aureliano, que esteve quase o dia inteiro com o sogro, vigiando para que ninguém votasse mais de uma vez. Às quatro da tarde, um rufar de tambor na praça anunciou o término da jornada, e o Sr. Apolinar Moscote selou a urna com uma etiqueta atravessada pela sua assinatura. Nessa noite, enquanto jogava dominó com Aureliano, ordenou ao sargento rasgar a etiqueta para contar os votos. Havia quase tantas cédulas vermelhas quanto azuis, mas o sargento só deixou dez vermelhas e completou a diferença com azuis. Depois voltaram a selar a urna com uma etiqueta nova e no dia seguinte cedo levaram-na para a capital da província.<sup>16</sup>

A política será decisiva no destino de ambos os heróis, Mitavá e Buendía. O caboclo se tornará candidato, será perseguido, amado e odiado pelo povo até ser vítima de uma campanha da mídia de oposição. Neste momento se dará sua metamorfose final, da mesma forma que Macunaíma. Já Buendía entrará em guerra a partir dos desdobramentos da eleição fraudulenta, promovendo 32 revoluções armadas e perdendo todas.

Uma arqueologia de superfície basta para se encontrar as marcas do arquivo de Macunaíma em *Manuscrito holandês*. Interessa mostrar, todavia, que além de Macunaíma, a obra de Cavalcanti Proença aponta também para o arquivo do sertão. Não o sertão de Euclides, sobre o qual Echevarría dedicou uma interessante análise, demonstrando como esse arquivo se projetou na obra de Vargas Llosa:

Os esforços de Euclides para preservar para os historiadores do futuro um esboço da história de Canudos e seus personagens principais apresentam como resultado um profundo estudo da história e da identidade brasileira, uma análise cuja grandeza é resultado de seu próprio fracasso. Apesar da iminência de Machado de Assis como romancista, a obra híbrida de Euclides – metade reportagem, metade análise científica e integralmente literatura – é a que teve mais circulação e exerceu a maior influência sobre o resto da América Latina, como se confirma mais uma vez com a

<sup>16</sup> MÁRQUEZ. *Cem anos de solidão*, p. 90.

recente reescrita de *Os sertões* (1902) que Mario Vargas Llosa fez em *A guerra do fim do mundo* (1981).<sup>17</sup>

Cavalcanti Proença traz, em uma camada um pouco abaixo da superfície, os ecos do arquivo do sertão rosiano. Echevarría, possivelmente, desconhece a força e o vigor que a obra de Guimarães Rosa projeta nas literaturas de língua portuguesa, sobretudo em Moçambique e Angola. Talvez, para essas nações, Rosa tenha o mesmo peso que García Márquez para a literatura hispano-americana. O fato é que a questão linguística é um dado irrefutável para se explicar a recepção de *Cem anos de solidão* não só na América espanhola, mas no mundo:

O que me tocou viver nas décadas seguintes foi a criação de um clássico. A esplêndida tradução inglesa de Gregory Rabassa ganhou um prêmio, *Cem anos de solidão* começou a ser lido em cursos universitários não apenas de literatura, mas de política e sociologia, e sua influência foi reconhecida até mesmo na China. Em 1982, García Márquez recebeu o Prêmio Nobel, o primeiro romancista latino-americano a recebê-lo. Em Yale, onde eu continuava, agora como professor, compartilhei o meu entusiasmo com Emir Rodríguez Monegal, que havia contribuído para o lançamento do romance, antecipando fragmentos em *Mundo Nuevo*. [...] Concomitantemente com o tardio reconhecimento internacional de Borges, García Márquez tinha colocado a literatura latino-americana no foco da atenção internacional.<sup>18</sup>

O sertão de Rosa, na contemporaneidade, é indiscutivelmente mais influente que o de Euclides. Assim como García Márquez, a leitura de Rosa extrapolou as fronteiras dos estudos linguísticos e literários e se tornou referência nos amplos estudos culturais. Em *Manuscrito holandês*, sua presença ocorre concomitantemente com o arquivo de *Macunaíma*. Mitavaí, herói caboclo, é contemporâneo de Riobaldo. Os dois se aventuraram no coração do Brasil. Ambos se viram envolvidos com questões de honra e lei. Foram eclipsados pela experiência amorosa que não se consumou. Riobaldo com Diadorim, Mitavaí com Tetaci, a lua, cujo corpo se transformaria em mulher, para desespero do herói, que não soube esperar pela completa transfiguração, perdendo para sempre a chance de

<sup>17</sup> ECHEVARRÍA. *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*, p. 239.

<sup>18</sup> ECHEVARRÍA. *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*, p. 320.

viver ao lado da amada. Assim como Riobaldo, Mitavaí fazia suas especulações filosóficas acerca da vida no sertão:

De manhã cedo o rio cachimbava e a névoa cobria a baixada. Do miolo da névoa espirravam gritos e pancadas secas de madeira, rangidos. Era no curral do outro lado, os bois embarcando para o saladeiro. Boiadas que vinham de longe. Mitavaí atravessou a ponte logo na última vara. Dentro da neblina se misturava o dorso escuro dos bois com o tlac-tlac dos chifres estalando. Para a esquerda, o funil do tronco se estreitava e, com refugos e avanços, os animais ganhavam o brete apertado, onde só cabia um. O que chegasse ali só podia avançar, para readquirir a liberdade no vagão-jaula que o levava para a morte na charqueada. [...] Na fazenda era bem diverso. Boi e cavalo baguais são inimigos, mas é luta de macho com macho. Acabava o ódio com a entrega do vencido. Depois se acamaradavam unidos, cavalos ajudando vaqueiros a escorar tirão de laço, o gado simuelo astucioso, conduzindo o bravo para o curral, trotando em volta do rodeio, abrindo a cabeceira da boiada e penetrando nos currais, confiantes, garantidos. Matava-se boi, matava-se. Mas era um, para matalotagem. E morto com carreiras e boleios de laço, rodadas e perseguições de sangue quente. Matar boi a sangue-frio era covarde.<sup>19</sup>

Em outro momento, tem-se a impressão de que Mitavaí assume o arquivo de Riobaldo, filósofo do sertão, sobretudo quando o herói rosiano divaga sobre o tempo e a memória. O trecho abaixo mostra um desses momentos reflexivos de Mitavaí:

Ceguei na Vila. Sentado no adro da igreja, dia de quermesse do Bom Jesus. O teatro de Dona Chiquinha está representando minha vida. Uma menina de cabelos fazendo a Tudinha, e eu metido no couro de um rapazinho de nariz fino. [...] Estou rindo demais do coitado de nariz pontudo, quando vejo que ele anda sofrendo feito bobo, porque a cunhã de cabelos lustrosos faz dele gato e sapato. Puxa, que sujeito bobalhão. Fosse comigo, ia ver uma coisa. Pois já se viu um homem manobrado desse jeito pela mulher? Só mesmo no teatrinho. Mas é divertido. [...] Volto para o ano, Dona Chiquinha tem jeito danado de ensaiar teatrinho, e os meninos representam que só artistas de burlantim. [...] Agora me toco para longe. O baio é cavalinho para oito léguas e a viagem vai ser de quinze por dia, léguas de comprar, bem estiradas. [...] Acabou-se a mula preta. Adeus, mula preta! Mas não posso ficar de a-pé. Vou comprar uma

<sup>19</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 90-91.

besta ruana, ferrada de rompão nas quatro patas, e até um dia meu povo! Me boto para o fim do chapadão.<sup>20</sup>

As mulheres na vida de Riobaldo formavam um triângulo de vértices desiguais: Diadorim, Otacília e Nhorinhá. Mitavaí, por seu turno, tem o seu triângulo desigual formado por Tetaci, Tudinha e Olga, a esposa desvairada. Há ainda a aproximação com a personagem Zé Bebelo, a quem Riobaldo ensinara a ler e a escrever. Zé Bebelo viria a se tornar deputado federal. Mitavaí aprendeu a ler em três meses o que lhe serviu para ele próprio redigir o artigo 777 da Lei do Ensino, que “permitia prestar, de segunda época, os exames finais do ginásio, se o suplicante viesse transferido por motivo de saúde.”<sup>21</sup> O referido artigo iria provocar uma rebelião em Propenó:

Dos dezessete examinados, passaram sete, e os dois melhores, com média geral 8,759, foram Mitavaí e Flor-da-Noite (Euridício Neves). Houve protesto geral dos reprovados e famílias. Rapazes já com nomeação garantida, dependendo apenas daqueles exames, iam ter o futuro prejudicado pela exigência tirânica da banca examinadora. Convocada uma assembleia, saíram percorrendo redações de jornais, tirando retratos, carregando cartazes com dizeres cheios de idealismos: “Queremos a Liberdade do Ensino”. “O Direito à aprovação é da Carta Magna.” “Abaixo a Tirania do Magistério”.<sup>22</sup>

O trecho transcrito, para além da simples presença do motivo rosiano em *Manuscrito holandês*, traz ainda a presença do arquivo da política brasileira, do jeitinho brasileiro, do nepotismo e dos “mestres ignorantes”. Retomando a ideia da impressão do arquivo, pode-se inferir a presença de um devir-arquivo. Como se afirmou anteriormente, o suporte físico, a máquina arquivante, é condição primeira para o estabelecimento do arquivo. O diário é um gênero privilegiado para o registro arquivado. Mitavaí, influenciado pelos desdobramentos advindos com seu artigo de lei, resolve então constituir seu diário:

15 de julho – Acabei os exames e estou cansadíssimo. Esses dois meses de estudo foram mais duros do que tocar boiada em tempo

<sup>20</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 54.

<sup>21</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 127.

<sup>22</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 128.

de chuva. Vantagem foi que Flor-da-Noite arranhou amizade com um servente, que lhe deu muitas explicações e ensinou meios de acertar, pelo menos, um pedaço de qualquer prova. Amanhã continuo porque isso foi coisa importante. Por hoje só preciso mesmo é de dormir. Cansado muito.<sup>23</sup>

O curto diário de Mitavaí, do dia 15 de julho a 12 de agosto, constitui um corte na narrativa. Somente o capítulo XXIV é redigido nesse gênero. O estranhamento do assunto desenvolvido nesse capítulo é compartilhado com o leitor por meio de uma nota de pé de página, referente e suporte do arquivo do tradutor do manuscrito:

Creemos, evidentemente, que a narração de estudos latinos levados a efeito pelo herói é bem estranha. Mas, recorde-se, aqui, a afirmação do Sr. Walter Bates, que escreveu ter encontrado Virgílio, Terêncio, Cícero e Tito Lívio, com um mameluco chamado Soares, no lugarejo de Baião, Amazonas. (H. R.)<sup>24</sup>

Além do diário, a carta também é um importante gênero arquivante. Nesse aspecto, o arquivo de *Macunaíma* registra, como se lê no emblemático capítulo IX, “Carta pras Icamiabas”, uma crítica irônica, bem ao estilo de Mário de Andrade, sobre o beletrismo vigorante na literatura brasileira. Mitavaí, motivado pela interferência que o secretário de redação do jornal havia feito em um artigo redigido pelo herói, decide dar uma resposta à altura da afronta:

Ficou pasmo, dobrou o papel, desdobrou, leu de novo. Se mostrasse a Taguató, o secretário ia para rua. Mas Taguató veria seu Português impuro e ele não tinha coragem de mostrar. Foi para o hotel e depois de um banho quente dormiu. [...] Quando acordou estava melhor, mas aquela correção doía ainda. Atrevimento. Mexer no seu original. E ele não havia notado no jornal o “Ihe” no lugar de “a ele”. Pensou enquanto tomava café, e foi direto para a Biblioteca Nacional. Consultou frei Luís de Souza, frei Pantaleão de Aveiro e frei Agostinho da Consolação, Cândido de Figueiredo, Cândido Lago, Cândido Lusitano. No fim do quarto dia de apontamentos escreveu a carta ao secretário.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 130.

<sup>24</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 132.

<sup>25</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 149.

Nota-se, na passagem transcrita, a presença de outros elementos constituintes do “efeito de arquivo” como a lista e a biblioteca. À guisa de comparação, um trecho da referida carta:

Senhor secretário.

Inclinaí por um pouco a majestade. (Camões. *Os Lusíadas*.)

Não cuidava eu que de erros e peques de pouca monta (que o são os *lapsi calami* de que se eivava o que manuscreevi) de mui pronto vos ofendêsseis e, o que peor é, de vós houvessem uma investida que faz mau ano em quantas catilinárias célebres há hi, em desvairados segres.<sup>26</sup>

Derrida ainda uma vez. Os conceitos derridianos, ou melhor, sua crítica a conceitos baseados no logocentrismo e na tradição metafísica ocidental, não oferecem segurança ou conforto na abordagem do arquivo. A melhor tradução dessa experiência foi concebida por Brien Brothman no instigante artigo “Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and preservation of Archives from Deconstruction”. Não há novidade impactante que suplemente outras análises do legado derridiano. Contudo, sua comparação com os efeitos de compressão e tensão (*tensional integrity*), conceitos oriundos originalmente da arquitetura, retrata com rara perfeição os efeitos da leitura de Derrida sobre o arquivo. De fato, o arquivo é a constatação do não-conceito, da ordenação e da perturbação da ordem. O arquivo tensiona a memória na compressão da escritura. Brothman afirma que “o arquivamento contém as sementes da sua própria desconstrução”.<sup>27</sup> Essa afirmação bastaria para se medir o efeito das ideias de Derrida sobre o trabalho do crítico americano.

O efeito da leitura de Derrida nesse artigo que procura as conexões do arquivo dentro do arquivo leva à conclusão de que o arquivo de Henriqueta Lisboa desperta o mal de arquivo:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d’archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É

<sup>26</sup> PROENÇA. *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba*, p. 150.

<sup>27</sup> BROTHMAN. *Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction*, p. 82.

não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não já está com mal de arquivo.<sup>28</sup>

A pesquisa em acervos literários nos compele a contrair o mal de arquivo. Por isso o desejo de encontrar as pistas de caminhos insuspeitos, de traços mal apagados da escritura do outro na *Littérature*. Cavalcanti Proença é autor de dois textos fundamentais na compreensão do *arkhê* no modernismo da literatura brasileira. Em 1950, escreveu *Roteiro de Macunaíma*. Em 1958, escreveu *Trilhas no Grande Sertão*. Ambos configuram arquitextos metacríticos das referidas obras.

Cavalcanti Proença iniciara, em 1966, a preparação de uma edição crítica de *Macunaíma*, interrompida pela sua morte precoce no mesmo ano. Este fato foi decisivo para despertar o mal de arquivo na pesquisadora Telê Porto Ancona Lopez, cujas pesquisas levaram à conhecida edição crítica de *Macunaíma*, publicada em 1978. Na abertura dessa edição, a pesquisadora deu o seguinte depoimento:

M. Cavalcanti Proença, cujo *Roteiro de Macunaíma* e cujos magníficos ensaios abriram a compreensão da rapsódia de Mário de Andrade, iniciou em 1966 sua pesquisa para uma edição crítica de *Macunaíma*. Tive a felicidade de conversar com Proença numa tarde de agosto de 1966, quando ele veio a São Paulo participar do curso sobre o cangaço, a convite do Instituto de Estudos Brasileiros. Encontrei-o na casa de Mário de Andrade, onde eu trabalhava no grupo que tombou a marginália do escritor, dirigido por Antônio Cândido. Pesquisadora engatinhante, muito aprendi nessa tarde, vibrando com os fundos ensinamentos que fluíam naturalmente de sua conversa despreziosa e amiga. [...] Pensando em Proença, em sua grandeza de homem e de pesquisador, em sua modelar edição crítica de *Iracema*, vejo este meu trabalho quase como um substitutivo de uma edição que, feita por ele, daria toda a plenitude do *Macunaíma* de Mário de Andrade. A. M. Cavalcanti Proença,

<sup>28</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 118-119.

pioneiro, fica pois dedicada esta edição crítica comemorativa do cinquentenário da publicação da obra.<sup>29</sup>

A experiência de Telê Porto Ancona Lopez resume o trabalho de pesquisa em arquivos de escritores. Sempre há o desejo de continuidade. O ensaio de Henriqueta Lisboa sobre *Manuscrito holandês* suscitou o desejo de abrir novamente, para usar uma expressão de Jacques Derrida, as “portas do futuro”, e colocar em comunhão os arquivos de Henriqueta Lisboa e o de Manuel Cavalcanti Proença. O arquivo dentro do arquivo.

Doutorando em Estudos Literários, FALE/UFMG.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: SCCT-SP, 1978.

BROTHMAN, Brien. Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction. In: *Archivaria*, n. 48, p. 64-88, Fall 1999.

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

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo*: una teoría de la narrativa latinoamericana. Traducción de Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Monstros e arquivos*: textos críticos reunidos. Organização de Elena Palmero González. Tradução de Ary Pimentel. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: SCCT-SP, 1978.

LISBOA, Henriqueta. *Vigília Poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial MG, 1968.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Manuscrito Holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobebe*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

<sup>29</sup> LOPEZ. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter.

## **Publicações Viva Voz de interesse para a área de estudos literários**

### **A crítica literária e a função da teoria**

Nabil Araújo (Org.)

### **Criadores e criaturas na literatura**

Julio Jeha

Lyslei Nascimento (Org.)

### **Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 1**

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

### **Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 2**

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

### **Transespaços**

Luis Alberto Brandão (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: <[www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)>

Composto em caracteres Verdana e impresso  
a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo).  
Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura  
artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.