

**Organizador**

Reinaldo Marques

**Literatura  
e arquivos  
literários**

Belo Horizonte  
FALE/UFMG  
2008

**Diretor da Faculdade de Letras**

Jacyntho José Lins Brandão

**Vice-Diretor**

Wander Emediato de Souza

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Revisão e normalização**

Aline Sobreira

**Formatação**

Aline Sobreira

**Revisão de provas**

Mário Vinícius

Flávia Fidelis

**Capa e projeto gráfico**

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Endereço para correspondência**

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6007

*e-mail:* vivavozufmg@yahoo.com.br

## **Sumário**

### **Apresentação . 5**

Reinaldo Marques

### **O leitor de diários em *O amanuense Belmiro* . 7**

Ananda Nehmy de Almeida

### **A escrita epistolar e o Suplemento Literário (1966-69): outras leituras . 22**

Maraíza Labanca

### **O espaço exterior do arquivo . 32**

Rodrigo Santos de Oliveira

## Apresentação

Reinaldo Martiniano Marques

Em seus dezesseis anos de existência, o Acervo de Escritores Mineiros da Faculdade de Letras da UFMG já se consolidou como importante espaço de produção de conhecimento sobre literatura e cultura. Atestam-no as pesquisas já desenvolvidas e em andamento, as inúmeras publicações e o envolvimento de pesquisadores e estudantes bolsistas, que sempre contaram com o apoio do CNPq e da FAPEMIG. Mas, de modo particular, cabe destacar as novas abordagens e leituras dos textos literários viabilizadas pelo trabalho com os arquivos dos escritores abrigados no Acervo: Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Oswaldo França Júnior, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Octávio Dias Leite, Wander Piroli, além das coleções especiais.

Este número do *Viva Voz* apresenta aos professores e estudantes da Faculdade de Letras uma pequena amostra dessas abordagens, selecionando três estudos de jovens pesquisadores que vêm construindo uma trajetória acadêmica vinculada ao trabalho nesses laboratórios do escritor que são os arquivos literários. Os autores participaram do Acervo de Escritores Mineiros como bolsistas de Iniciação Científica, durante a graduação, e deram prosseguimento aos seus estudos ingressando no Mestrado em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da FALE, com projetos ligados aos escritores Henriqueta Lisboa, Cyro dos Anjos e Murilo Rubião.

Os textos aqui publicados evidenciam sobremaneira as potencialidades das pesquisas com os arquivos de escritores para os estudos, seja da recepção crítica das obras dos escritores, seja da correspondência dos ficcionistas com editores de suplementos literários, seja ainda da construção da imagem do escritor a partir de seu arquivo, monumentalizada em praça pública pelo trabalho de um escultor. No primeiro caso, situa-se o texto de Ananda Nehmy de Almeida, ao

elaborar o diálogo travado entre o escritor Cyro dos Anjos e a recepção crítica de seu romance *O amanuense Belmiro*, gestado na redação de um jornal, à época de seu lançamento. No caso da correspondência, desponta a análise de Maraíza Labanca de cartas dos escritores Autran Dourado, Silviano Santiago, Guimarães Rosa, Pedro Nava e Nélide Piñon endereçadas a Murilo Rubião, responsável pelo Suplemento Literário do *Minas Gerais*. Na medida em que tratam do movimento do texto ainda em construção no espaço do jornal, essas cartas propiciam outros “modos de leitura” dos bastidores da criação do texto literário, destituídas do “peso da publicação”. Por fim, o artigo de Rodrigo Santos de Oliveira fornece uma leitura instigante da construção da imagem pública do escritor, valendo-se do exemplo da estátua em homenagem a Henriqueta Lisboa localizada na Praça da Savassi. Leitura que articula a análise textual, de poemas de *Flor da morte*, a elementos extratextuais, relacionados ao arquivo literário e sua exterioridade.

Nesses artigos vislumbram-se alguns impactos das pesquisas em arquivos de escritores para o campo dos estudos literários: a relativização da autonomia e auto-suficiência do texto literário; a problematização de categorias como autor e obra, tão importantes para uma crítica textual, estética; o diálogo transdisciplinar, estimulado pelo exame das fontes primárias da pesquisa literária. Apontam para uma produtiva articulação entre elementos textuais e contextuais, entre vida e obra na abordagem da literatura. No mais, fica o nosso convite à leitura desses trabalhos, suplementando-os com outras possibilidades de sentido.

## O leitor de diários em *O amanuense Belmiro*

Ananda Nehmy de Almeida

Cyro dos Anjos iniciou a escrita de *O amanuense Belmiro* com uma série de crônicas que foram publicadas no jornal *A Tribuna* sob o pseudônimo de Belmiro Borba. Segundo Newton Prates, essas crônicas teriam desvinculado a figura do escritor à do personagem. Na coluna diária do *Estado de Minas*, assinada por W., Prates critica uma das crônicas de Cyro dos Anjos, que transforma Belmiro em “dentista”, com “consultório na Serra”:

*Dentista, ocupação muito prática, não era a vocação de Belmiro, protestamos exigindo do cronista maior respeito pelas tendências do seu personagem, advertindo-o de que Belmiro Borba já adquiria personalidade autônoma, independente, que não podia se submeter aos caprichos, às liberdades do seu criador.*<sup>1</sup>

Seguindo as sugestões, Cyro dos Anjos reconhece a autonomia de seu personagem, retira “a placa de dentista da porta de Belmiro” e o faz retornar aos “contratempos sentimentais” e “divagações poéticas”. Na época em que o livro começou a ser esboçado, Newton Prates afirma que influenciou outras alterações no romance, como o envelhecimento de Belmiro para dez anos e o transporte da ação romanesca do Rio de Janeiro para Belo Horizonte.

O jornalista relata também uma situação curiosa. Estudantes cariocas da Faculdade de Filosofia em vésperas de excursão à capital mineira o procuraram para que, na sua condição de mineiro, respondesse onde ficava a Rua Êre, lugar habitado no romance de Cyro dos Anjos pelo personagem Belmiro Borba. Segundo Newton Prates, esse fato teve como conseqüência a incorporação dos lugares onde viveu Belmiro à “geografia sentimental de Belo Horizonte”.

Philippe Lejeune concebe a autobiografia como um gênero textual que funciona a partir da noção de contrato de

leitura. Revendo a concepção do discurso em Benveniste, Lejeune propõe que o leitor utilize o nome próprio como operador de leitura que permite associar a pessoa ao discurso. O nome próprio do autor reenvia o leitor à figura de uma pessoa real (escritor), estabelecendo o contrato de leitura já explícito nos elementos pré-textuais do livro.

O pacto autobiográfico pressupõe a identidade entre o nome próprio do autor, do narrador e do personagem. Já o pacto romanesco diferencia o nome próprio dessas três figuras, ou torna idênticos apenas os nomes próprios do narrador e da personagem. Contudo, o pacto fantasmático, que consiste na forma indireta do pacto autobiográfico, retoma os contratos e os pactos de leitura da autobiografia e do romance. Para Lejeune, o espaço autobiográfico é delineado a partir do contraste e da aproximação entre o texto autobiográfico e o romanesco, possibilitando leituras duplas do texto ficcional. Na percepção desse espaço, o leitor não lê os romances apenas como gênero que mostra a verdade da natureza humana, mas também como fantasma revelador de um indivíduo, o escritor.<sup>2</sup>

Ao escolher o nome próprio do personagem, Cyro dos Anjos produz também o espaço autobiográfico no jornal e no livro. O escritor comenta o “processo de gestação” do personagem: “O pseudônimo virou personagem, e personagem-autor, no qual se projetava, em parte, o autor verdadeiro. De pseudônimo converteu-se, assim, em heterônimo.”<sup>3</sup> Inicialmente, nas crônicas de jornal assinadas sob o pseudônimo Belmiro Borba, a composição desse nome próprio configura o pacto autobiográfico no texto, já que, nesse caso, a função do nome é esconder, do público, a figura do autor. Após a publicação do livro, o pseudônimo se torna o nome do personagem-narrador ou heterônimo, desvinculado do nome próprio do autor.

<sup>1</sup> PRATES. Cyro, sessenta anos, p. 2.

<sup>2</sup> LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, p. 42.

<sup>3</sup> STEEN. *Viver & escrever*, p. 16.

O uso da definição de heterônimo pelo autor mineiro retoma a posição de Newton Prates, segundo a qual o personagem Belmiro Borba se tornara independente do seu criador. Entretanto, é difícil desfazer a associação das figuras do narrador e do autor porque ambos exercem a atividade de escrita, seja no plano ficcional ou na realidade. Para Wander Melo Miranda, o pacto fantasmático, que realça

*o desdobramento do autor em figuras e 'personagens' diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um ser de papel, e da autobiografia [...] como uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo.*<sup>4</sup>

Ao rever Lejeune, Wander Melo Miranda propõe que a autobiografia seja caracterizada como um "ato de discurso literariamente intencionado", que se define através dos "mecanismos internos de organização textual" em articulação com a sociedade e a literatura. Cada autobiografia apresenta uma noção de indivíduo, que é elaborada pelos atos de discurso. Nessa perspectiva, a forma particular de definir a noção de indivíduo contribui para "o endosso ou desmascaramento da ilusão autobiográfica".

A composição do personagem-narrador, tanto no jornal como no livro, rompe com a noção de autoria como exclusividade de um escritor, na medida em que outros escritores interferem na criação sugerindo alterações. Paradoxalmente, o romance retoma a experiência vivida do contexto histórico de Cyro dos Anjos, configurando a ilusão autobiográfica, no gênero romanesco, através do pacto fantasmático.

Seguindo o conceito de pacto fantasmático, observa-se que o nome próprio do autor (Cyro) ressoa no pseudônimo (heterônimo) Belmiro, mesmo o autor fazendo alusão ao nome do poeta mineiro Belmiro Braga. Cyro dos Anjos afirma, em entrevista à Edla Van Steen,<sup>5</sup> que a aliteração dos dois

<sup>4</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 38.

<sup>5</sup> STEEN. *Viver & escrever*, p. 16.

bês nasceu da simpatia que lhe inspirou a figura do poeta Belmiro Braga. A aliteração, que é um processo comum do autor para elaborar os nomes próprios dos personagens, surge intencionalmente no nome próprio e no sobrenome do narrador.

A filiação literária de Belmiro está marcada pelo sobrenome Borba, retirado de Quincas Borba, personagem machadiano, assim como é possível perceber a sombra do autor mineiro na escolha do nome próprio do narrador. No caso da filiação literária, Cyro dos Anjos se revela um leitor da tradição seguida por Machado de Assis, que a incorpora ao compor o personagem Belmiro Borba.

A recepção crítica de *O amanuense Belmiro*, que, assim como o livro, inicia-se no jornal, lida com o tema da diferença e (ou) da semelhança das escritas de Machado de Assis e Cyro dos Anjos. Ao mesmo tempo, a recepção já esboçava uma leitura do pacto fantasmático ao abordar elementos biográficos do romance em seus artigos. As influências literárias, o estilo, a oposição entre os romances psicológico e social são temas retomados nessas críticas de jornal.

O artigo "Elogio da obra bem escrita", de Eduardo Frieiro, sintetiza os problemas na concepção do conceito de estilo elaborado pelas críticas de jornal. O título do artigo já indica que a "obra bem escrita" é o valor literário dessa concepção de estilo. Se escrever bem significa ter valor literário para o crítico Eduardo Frieiro, a mesma característica é mal vista por parte da crítica:

*Dizer que alguém escreve como Machado de Assis, soa como vitupério, na opinião de muitos. Na de outros vale como um grande elogio. Para outros, ainda, significa um louvor mitigado.*<sup>6</sup>

Contudo, Frieiro não se limita a elevar o nome de Cyro dos Anjos à categoria de criador já que afirma que a sua escrita segue a obra de Machado de Assis como modelo. Ambos os autores se encaixariam na linhagem que, sem

<sup>6</sup> FRIEIRO. Elogio da obra bem escrita. Não paginado.

eliminar o estilo, apresentam uma escrita “harmônica” e “elegante”, ou seja, seguem o modelo normativo de escrita proveniente de autores antigos ou até alguns modernos, linhagem oposta a de escritores que, ao romperem com a norma, são classificados como criativos. Ao defender o estilo de Cyro dos Anjos, Frieiro trata do conflito dos intelectuais modernos com a tradição e os valores literários, defendidos pelos partidários ou não das inovações estéticas do Modernismo, expondo também a sua oposição à literatura de caráter social:

*Os modernistas brasileiros da revolução literária de 1922 insurgiram-se contra os escritores apurados e as obras bem escritas. Os escritores populistas ou proletarizantes, vindos depois, erigiram em princípios de arte e linguagem rasteira e a forma desordenada. Os escritores acadêmicos ou simplesmente corretos foram desprezados e injuriados como passadistas.*<sup>7</sup>

O artigo de Rubem Braga<sup>8</sup> segue outra perspectiva referente à influência machadiana e ao romance social. Logo na primeira frase do artigo, Braga apresenta o romance de Cyro dos Anjos como “memorial machadiano de um funcionário público de Belo Horizonte envenenado de literatura, e vivendo em um círculo muito estreito de relações e afetos”.<sup>9</sup> A semelhança desses autores é o gênero memórias, mas a diferença essencial é a profissão do narrador em Cyro dos Anjos. Braga marca as diferenças entre os autores a partir do contexto histórico, que é avaliado pelo crítico como mais aflito em *O amanuense Belmiro*; mesmo que o narrador seja indiferente e fuja das aflições sociais, elas “invadem a sua toca e conquistam um lugar no seu drama”.<sup>10</sup>

Assim, o romance de Cyro dos Anjos não é apenas psicológico, mas apresenta aspectos sociais que são esboçados pela retomada de elementos do contexto histórico:

<sup>7</sup> FRIEIRO. Elogio da obra bem escrita. Não paginado.

<sup>8</sup> BRAGA. O amanuense Belmiro.

<sup>9</sup> BRAGA. O amanuense Belmiro. Não paginado.

<sup>10</sup> BRAGA. O amanuense Belmiro. Não paginado.

as aflições tratadas no romance são de um funcionário público que vive às voltas com uma roda de literatos. A descrição desse meio literário é familiar para Rubem Braga, que compõe o seu estudo crítico sugerindo o espaço autobiográfico de leitura do romance ao tratar das figuras do livro. Na perspectiva do crítico, os personagens do romance seriam fixados em tipos artificiais como Glicério, que representa a humanidade banal; Silviano, o homem complicado; Florêncio, que conta anedotas; e Redelvim, encarregado de ser comunista.

O ponto fraco do livro, segundo Rubem Braga, é o excesso de explicação dos personagens. Porém, faz a ressalva de que seu estudo foi feito “ataboalhadamente” e “perturbado”, porque conhece o meio e as pessoas reais que serviram de “modelo” e, mais ainda, de “sugestão” para o livro. Rubem Braga lê o espaço autobiográfico do romance, contrastando a escrita de Cyro dos Anjos às figuras reais que compunham o cenário cultural da roda de intelectuais freqüentada tanto pelo próprio crítico como pelo escritor mineiro. Dessa forma, sua leitura crítica exige o pacto autobiográfico, mas constata a presença do pacto fantasmático na não verossimilhança dos personagens frente às figuras reais.

É comum a recepção crítica de Cyro dos Anjos apresentar classificações que diferenciam a produção do Norte, caracterizada como literatura social, da produção do Sudeste e do Sul, mais introspectiva. Mário de Andrade contrapõe-se a essa perspectiva, revendo a rígida classificação dos romances. No título de seu artigo, “Psicologia em análise”, Andrade discute o critério de definição do que é um romance psicológico, que será revisto em suas contradições, ou melhor, seguindo o próprio jargão da Psicologia, será analisado pelo crítico. Assim, a análise está presente em romances do norte e do Sul/Sudeste, em Machado de Assis e nos comediantes.

A crítica, ao descrever a psicologia dos personagens, classifica os romancistas em duas categorias: de um lado os autores que “preferem fazer psicologia em ação, frases e gestos dos seus personagens”, de outro, os que preferem a “análise direta e introspecção, o registro da dinâmica física independente da ação”. Para Mário de Andrade, que não concebe essas distinções como intransponíveis, os romances de Rachel de Queiroz e Thelmo Vergara têm momentos de análise, assim como José Lins do Rego, com uma narrativa mais analítica, não deixa de apresentar ação.

Outro exemplo dos limites da classificação romanesca é a comparação, em primeiro lugar, entre Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos, que voltam suas escritas para a vida interior, e, em segundo lugar, entre o autor mineiro e a suposta influência machadiana. A análise, entretanto, é mais característica em *Angústia*, de Graciliano Ramos, do que em Cyro dos Anjos, que foi influenciado pelo humorismo. Mário de Andrade questiona a tendência da crítica literária que identifica a influência de Machado de Assis apenas fazendo referência ao humorismo de Cyro dos Anjos. Essa tendência parte do pressuposto de que ser humorista é sinônimo de ser machadiano. Para Andrade, essas características, ditas machadianas, já se encontravam nos humoristas ingleses e franceses.

A escrita de Rachel de Queiroz, segundo Mário de Andrade, é mais próxima de Machado de Assis do que a de Cyro dos Anjos. No romance *Três Marias*, a autora apresenta “a lapidação cristalina da frase” e “o próprio mecanismo de pensar” que são características da escrita machadiana.<sup>11</sup> A perspectiva crítica de Andrade, de caráter etnográfico, revela quais são os valores literários da crítica ao estipular classificações que nem sempre se prendem aos aspectos lingüísticos que caracterizariam as diferenças ou semelhanças dos escritores.

<sup>11</sup> ANDRADE. Psicologia em análise. Não paginado.

Para Helena Bomeny, a necessidade de inovação dos intelectuais modernos vem acompanhada dos conflitos gerados pela busca de uma identidade e de um projeto nacionais que apresentem também uma feição universalista. Diferenciando-se do grupo de São Paulo, que seguia a influência do nacionalismo romântico, o grupo mineiro tendia para a tradição machadiana e a literatura francesa (Anatole France). Contudo, esses grupos de intelectuais, simultaneamente, aproximavam-se e rompiam com a tradição. Ainda, buscavam registrar a cultura nacional, mas faziam ressalvas quanto à representação do social na literatura regionalista.<sup>12</sup>

Assim, a crítica de rodapé retoma as questões que fizeram parte do contexto histórico desses grupos intelectuais ao identificar, valorizando ou não, as influências literárias de Cyro dos Anjos e ao definir o gênero do livro como romance psicológico, confrontando-o ao “romance social”, ou pondo em dúvida essa distinção de gêneros. As entrevistas de Cyro dos Anjos apresentam também o julgamento do autor em relação à influência da escrita machadiana. Mas, nas entrevistas, o autor foca a questão da influência em ângulos diversos que, quando confrontados, indicam as tendências culturais predominantes na época de cada entrevista.

Em entrevista referente à década de 40, Otto Lara Resende provoca Cyro dos Anjos ao perguntar o que o autor pensa a respeito de grande parte da “crítica indígena” classificá-lo como “um Machadiano”.<sup>13</sup> Para o autor mineiro, sua escrita não se situa sob esse meridiano, que se caracterizaria pelo elemento intelectual, pela ausência de lirismo, o jogo de conceitos e a forma barroca, porque *O amanuense Belmiro* é fundamentalmente um “livro sentimental”.<sup>14</sup>

Cyro dos Anjos explica que os críticos fazem essa aproximação baseando-se em critérios puramente formais,

<sup>12</sup> BOMENY. Guardiões da razão.

<sup>13</sup> RESENDE. *Abdias*, novo romance de Cyro dos Anjos. P. 3.

<sup>14</sup> RESENDE. *Abdias*, novo romance de Cyro dos Anjos. P. 3.

“isto é, pela analogia entre processos técnicos empregados no *Amanuense* e em alguns livros de Machado de Assis”. Esses processos, que foram avaliados pelos críticos pela sua materialidade, não seriam criações exclusivas de Machado de Assis, “pois têm sido utilizados por escritores de todas as literaturas”. Essa concepção de estilo da crítica, segundo analisou o autor na entrevista, parte da separação entre forma e fundo (ou expressão), ou matéria. O modelo de escrita é, segundo a crítica, Machado de Assis, mas, para o autor, a forma classificada como machadiana pertence à “Literatura Européia”.

Separando forma e conteúdo, Cyro dos Anjos afirma o caráter sentimental de seu romance como desvio da norma. A desconfiança de Cyro dos Anjos quanto às comparações do seu estilo com o machadiano são justificáveis na medida em que o conceito de estilo da crítica não explica a origem da forma de escrita utilizada por ambos os autores, sem os inserir em uma tradição universal. Contudo, essa insatisfação é momentânea.

Em entrevista a Giovanni Ricciardi, referente à década de 90, Cyro dos Anjos afirma que foi leitor de Machado de Assis e recebeu influência muito forte de seu estilo.<sup>15</sup> Nesse contexto, o autor assume o uso da tradição machadiana. Na entrevista da data de publicação do livro (1937), os escritores experimentavam os conflitos e as dualidades da segunda fase do Modernismo, que fazia a crítica da tradição, incorporando a própria tradição.

Na entrevista a Ricciardi, Cyro dos Anjos já se firmou como escritor moderno. A fala do entrevistado é intencional e persuasiva porque pretende atingir ao terceiro interlocutor. Nela se encontra a imagem de autor que o próprio entrevistado deseja configurar para o seu público-alvo. Na primeira entrevista, o autor nega a influência machadiana para inserir ambos os autores na literatura universal; na

<sup>15</sup> RICCIARDI. *Auto-retratos*, p. 21.

segunda entrevista, ele já afirma a influência de Machado de Assis e se insere no ramo de uma tradição literária nacional.

As entrevistas apresentam também a posição do autor quanto à presença ou não de elementos sociais na sua obra. Para Otto Lara Resende, Cyro dos Anjos afirma que “um escritor não pode viver fora de sua época”, pois “a questão social é um tema de todos os tempos”.<sup>16</sup> Entretanto, o autor critica o uso artificial dos problemas sociais nas obras literárias, que deveriam abordá-los de forma espontânea, quando a situação no livro assim exigisse.

Na entrevista à Edla Van Steen, Cyro dos Anjos afirma que no seu romance procurou “retratar um indivíduo, não uma classe”.<sup>17</sup> “Na classe, o indivíduo se perde” e a sua preocupação é o homem em sua solidão. A posição do autor é contrária à crítica de Rubem Braga. O crítico avalia os personagens do romance como figuras vazias encarregadas de fazerem justamente o contrário do que o autor mineiro quer, ou seja, representam uma classe, mas de forma limitada.

A contradição entre aquilo que o personagem é no seu cotidiano – burguês, fascista, comunista, feminista, homem comum – e as suas idéias produz no leitor o efeito de desconfiança na própria ideologia. Dispostos em discursos ideológicos diversos, o conflito entre os amigos levaria à desagregação e à solidão do indivíduo que não se adapta ou não incorpora o discurso do outro ao seu próprio discurso. Belmiro se opõe ao confronto, que levaria à conseqüente dissolução do grupo de amigos: “De que valem esses choques entre amigos? Cada um continua onde está, aferrado às suas idéias. Tanto mais aferrado se as contraditamos.”<sup>18</sup>

O capítulo “Choques” do romance apresenta uma das constantes discussões do narrador com o personagem

<sup>16</sup> RESENDE. *Abdias*, novo romance de Cyro dos Anjos, p. 3.

<sup>17</sup> STEEN. *Viver & escrever*, p. 14.

<sup>18</sup> ANJOS. *O amanuense Belmiro*, p. 139.



Redelvim. Os amigos se olham com estranhamento: para Belmiro, Redelvim é um “comunista romântico”, inofensivo, enquanto o amigo vê o narrador como um “pequeno burguês” cético. O diálogo se inicia com uma provocação de Redelvim: “Então, continua nessa vidinha sórdida de pequeno burguês?”. Belmiro não assume a identidade e ironiza: “Tem cem mil réis para me emprestar? (realmente estava precisando).” O personagem Redelvim ainda prossegue a discussão, observando que ser burguês é um estado de espírito.

Nessa perspectiva, o estado de espírito do sujeito é definido por mais um campo discursivo que se volta para a ideologia capitalista. Trata-se de um campo contraditório na medida em que não vincula necessariamente o sujeito classificado como burguês à posse material do dinheiro. Mais contraditória ainda é a própria definição política de Belmiro, que se autodenomina um “individual-socialista”. É uma tentativa de incorporar o discurso do outro na sua própria definição política, atenuando a imagem de “pequeno burguês”, mas isso não significa que o amigo comunista aceita a retórica do amanuense.

Redelvim e Belmiro, apesar das diferenças, têm semelhanças importantes que instigam mais ainda o conflito dos amigos. No capítulo “Onde se apresenta um revolucionário”, a visita de Redelvim a Belmiro trata das dívidas mútuas dos personagens e de uma confiança. Segundo o narrador, Redelvim o visitara para colher um duplo aval. O primeiro consiste em reformar a promissória com o amanuense, e o segundo é confessar que participa de um movimento político cujo desfecho seria a “revolução proletária”. Comenta também que a polícia invadira o partido e tomara os documentos com a relação dos membros, entre eles, Redelvim. Durante a conversa, Belmiro se mostra preocupado com o amigo, contudo, Redelvim avalia essa preocupação como “pequena burguesa” para, em seguida, afirmar que “os indivíduos nada significam, segundo o seu modo de pensar”. Mais próximo do discurso marxista

referente às classes sociais, Redelvim rejeita o individualismo, que se filiaria ao capitalismo.

Esse fato é relatado pelo narrador com o uso de palavras que retomam o sistema financeiro de forma direta, como *promissória*, ou indireta, na palavra *aval*, que tem sentido duplo, referindo-se tanto a apoio moral e intelectual como a termo comercial ou ordem de pagamento. A visita de Redelvim se finaliza com sua saída para o banco. Mesmo a conversa fluindo atravessada por conflitos ideológicos e pelo tema da “revolução proletária”, os personagens ainda se prendem às ações cotidianas que fluem com o uso do dinheiro.

Daí a ironia no título citado: o revolucionário Redelvim se apresenta na casa do amanuense, pequeno burguês, para refazer uma promissória, o que significa que até as ditas ações políticas dependeriam do financiamento burguês. Assim como a Revolução Francesa foi fomentada pela burguesia, a atividade política de Redelvim também tem um sustentáculo financeiro semelhante ao do amanuense burguês. Trata-se do Estado, afinal, como relata o narrador, Redelvim fora seu companheiro nas “aperturas financeiras e na burocracia”. Mesmo tendo deixado o funcionalismo, porque se desentendeu com o diretor da repartição, Redelvim trabalhava em jornais, que, no contexto histórico do autor na década de 30, também se associavam ao Estado, defendendo os interesses do governo.

As figuras de Belmiro e Redelvim constituem um duplo que permite leituras baseadas no pacto fantasmático porque retomam a figura do intelectual moderno, dividida entre a atividade literária e a função pública, seja como pequeno funcionário de seção ou na tarefa de jornalista. Inserido no mesmo contexto histórico de Cyro dos Anjos, exercendo também a atividade jornalística, Rubem Braga desconfia justamente da intenção do autor de retratar os indivíduos.

O narrador antevê a impossibilidade do sujeito, seja filiado ao socialismo ou ao capitalismo, de manter a coerência

entre a ideologia que defende e a sua própria existência material no mundo. Mas Redelvim insiste em ser coerente; entretanto, nas questões cotidianas, como observa o amanuense, não consegue coerência com a sua ideologia e não se conscientiza das suas próprias contradições, fato que explica o artificialismo do personagem. Belmiro é um personagem que aceita e vivencia suas contradições e, talvez por isso, seja também aceito por Rubem Braga como “o único literato que de fato interessa no livro”.

O diário íntimo é o gênero trabalhado na escrita fictícia de Belmiro Borba, que serve para reflexões sobre a leitura e tema para a literatura personalista do narrador. Antes de ser um autor do seu diário, Belmiro Borba é leitor do diário de seus amigos Redelvim e Silviano: “Redelvim também tem o seu Diário... Li páginas dele, há tempos, pelo mesmo processo clandestino por que conheci o do Silviano.”<sup>19</sup> O diário, gênero de origem burguesa, é o meio de escrita utilizado por Redelvim que não traz anotações explicitando o seu perfil político, mas, segundo Belmiro, trata da sua “individualidade”:

*Como todos os documentos dessa natureza, contém histórias muito íntimas, amores (inclusive o caso de sua amante espanhola, que o torturou bastante) e versos de adolescência. Redelvim não permite que se lhe fale dos amores nem dos poemas.*<sup>20</sup>

Descrito como literato, filósofo, fascista, mitômano, Silviano é um personagem múltiplo para o narrador e seus amigos. Belmiro também faz leituras clandestinas do diário de Silviano, contudo, cita trechos desse diário, incorporando-os à sua própria escrita. O conteúdo do diário de Redelvim é apenas apropriado no discurso indireto do narrador em um pequeno parágrafo. A narrativa não apresenta uma explicação para a escolha, mas o que pode ficar como questão é que a escrita de Redelvim é

silenciada pelo narrador, que prefere citar na íntegra, para, em alguns momentos, ridicularizar a escrita de Silviano.

A escrita de Belmiro Borba, que se apropria dos diários alheios, tem os seus momentos de silêncio, ocasionados ou não pelos interesses do autor empírico. Contando com o contexto histórico do Estado Novo, é provável que as figuras de Belmiro e de Silviano fossem mais bem acolhidas pelos meios de publicação do que a de Redelvim.

O memorialista Belmiro configura a multiplicidade de sua voz narrativa, que ora é cindida no par escritor/funcionário público, ora é elaborada a partir das vozes e textos de outros personagens. No jornal, que sujeita o texto literário a vários tipos de leitores, Cyro dos Anjos convive com a pluralidade da recepção que esse veículo permite. Na escrita do romance, o autor multiplica a figura do leitor modelo, que vai desde o “vago leitor”, que pode ser qualquer um, até o leitor par, que é a “*âme-souer*”, ou o “leitor futuro”, que lerá o diário publicado.

A observação dos arquivos que trazem informações sobre o contexto histórico e cultural da produção literária amplia as possibilidades de leitura do romance memorialista como objeto que se configura a partir da relação entre o intelectual e os meios de divulgação do texto. Assim, os contrastes entre as leituras de Newton Prates, Rubem Braga e Mário de Andrade confirmam as reflexões do personagem Belmiro sobre a própria composição do diário, que, antes de revelar a unicidade do escritor e do leitor de memórias, delinea a fragmentação e as contradições do sujeito nos planos de produção e recepção do texto literário.

<sup>19</sup> ANJOS. *O amanuense Belmiro*, p. 151.

<sup>20</sup> ANJOS. *O amanuense Belmiro*, p. 151.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. Psicologia em análise. *O Estado de São Paulo*, não paginado, São Paulo, 29 nov. 1939.
- ANJOS, Cyro. *O amanuense Belmiro*. Edição fac-similada. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1937.
- BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.
- BRAGA, Rubem. O amanuense Belmiro. *Folha da Manhã*, não paginado, São Paulo, 1938.
- FRIEIRO, Eduardo. O elogio da obra bem escrita. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, não paginado, 8 set. 1938.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- PRATES, Newton. *Cyro, sessenta anos. Minas Gerais*, Belo Horizonte, dez. 1966. Suplemento literário, p. 2.
- RESENDE, Otto Lara. *Abdias*, novo romance de Cyro dos Anjos. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, p. 3, 16 abr. 1944.
- RICCIARD, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

## A escrita epistolar e o Suplemento Literário (1966-69): outras leituras

Maraíza Labanca

Neste trabalho, a pesquisa com as correspondências dos ficcionistas destinadas a Murilo Rubião foi acompanhada da busca e leitura das publicações dos mesmos no Suplemento Literário do *Minas Gerais* entre 1966-69, recorte de tempo que determina os anos em que o autor mineiro mantinha a função de diretor do jornal em questão. A pesquisa previu, pois, um diálogo entre dois veículos distintos de escrita: a carta e o jornal, a fim de construir sentidos que auxiliem a compreensão da relação mantida entre os autores analisados e a literatura.

Concepções literárias reveladas no estudo comparativo dos gêneros – as cartas e as publicações ficcionais e críticas no jornal – vêm provar modos diversos de se posicionar frente à literatura, uma vez que, enquanto a correspondência dirige-se apenas ao seu destinatário, Murilo Rubião – sendo, por isso, uma escrita que mistura assuntos relativos à literatura a assuntos de natureza geral –, a colaboração no Suplemento Literário destina-se a um público amplo, além das fronteiras de Minas Gerais e, algumas vezes, do Brasil. No processo de ouvir essas escritas, o pesquisador quer fazer com que elas se comuniquem, agenciando-as.

A colaboração em jornais (em torno da literatura), em meados do século XX, segundo João Alexandre Barbosa,

*Era como um experimento de linguagem que, se libertando do enclausuramento das paredes apertadas do livro, encontrasse no espaço público e arejado do jornal um motivo a mais para o exercício da comunicação literária que, com frequência, voltava depois ao livro, mas agora, já tendo passado por aquela experiência de ar renovado pela linguagem partilhada com o público mais amplo da leitura do jornal.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> BARBOSA. Variações sobre suplementos literários, p. 3.

Se o jornalismo permitia o exercício de uma literatura, conforme Barbosa, de certa forma experimental, o gênero epistolar caracterizava-se por seu teor de informalidade, em que se diluíam comentários pessoais e afetivos da relação entre remetente e destinatário, como se verifica nas cartas a Rubião. Nelas, vê-se um conteúdo voltado para assuntos gerais – geralmente a respeito de viagens internacionais e possíveis encontros em Belo Horizonte –, algumas lembranças sobre um passado comum – como no caso das cartas do remetente Silviano Santiago –, e o que mais interessa neste trabalho: comentários acerca da literatura, sobretudo sobre a literatura impressa no Suplemento Literário do *Minas Gerais*.

Nesses comentários, já se observa, a princípio, uma distinção do que seria publicável ou não em jornal, diferenciando esse tipo de divulgação daquela costumadamente empregada em livro. Assim, lê-se no comentário de Autran Dourado numa de suas cartas a respeito de sua colaboração: “mando-lhe também um pequeno conto. Tenho muita coisa de ficção inédita, mas são grandes ou ‘obscenas’ demais, não servem para jornal, só para livro”.<sup>2</sup> É matéria publicável em jornal só o que não for “obsceno”, o texto deve ser curto e fazer sentido isoladamente.

Outro problema que surge, desta vez graças à velocidade de publicação de jornais semanais, é a pressão na finalização dos textos, impressos, algumas vezes, em desacordo com a vontade do autor. Sobre isso, é também Autran Dourado quem comenta:

*Me desculpe a trapalhada que fiz, mas é que se a minha colaboração saísse do jeito que estava, ia me desagradar muito. As mudanças não são tantas, você verá comparando (não faça isso, por favor, não se aborreça, você não é nenhum laboratorista para ficar fazendo exame de fezes), mas é que tinha certos tiques, repetições e coisas imprecisas, que numa revisão mais demorada depois eu reparei melhor. A culpa foi minha, e em parte sua, por lhe mandar trecho da história ainda em processo de escrivinhação: mas ambos estamos relevados, você por querer matéria minha para o seu ótimo*

<sup>2</sup> DOURADO. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 19 mar. 1967.

*suplemento (tem gente aqui no Rio que anda colecionando) e eu pela pressão em atender você, sempre tão atencioso comigo, dando destaque à minha torturada literatura.*<sup>3</sup>

Sobre o mesmo problema, explica Nélida Piñon a Murilo:

*Não se preocupe quanto ao que aconteceu ao conto, logo corrigido na edição comum. Estas coisas são assim mesmo. O importante é que o Suplemento de Aniversário foi uma beleza, do mais alto nível.*<sup>4</sup>

O trabalho de colaboração no jornal, se favorece certa dose de experimentação, é concebido com pouco tempo de edição, tornando-o sujeito a falhas, equívocos e correções. É uma prática que precede a configuração em livro daquele registro que se exhibe, no jornal, inconcluso, em processo:

*Tenho conto inédito para o Suplemento, mas de repente me deu vontade de dizer que gosto mais ainda de vocês enviando, contra meus próprios hábitos [ ] tudo de Fundador, romance não publicado. Você compreende o que signifique com isto?*<sup>5</sup>

escreve Nélida Piñon em 69. Dois meses depois, sai publicado trecho do romance inédito.

Além de possuir uma atenção que é destinada a um momento de criação mais suscetível a modificações até que se chegue a uma versão final – que precede a publicação em livro –, o Suplemento era um veículo de acesso a escritas que jamais seriam editadas em livro, e, portanto, de divulgação única, conforme evidencia o missivista Pedro Nava:

*muito e muito obrigado pela saída do Suplemento do Minas que te ocupou do velho desordeiro que sou eu. Fiquei pasmo com o fato de vocês terem conseguido dois poemas meus, [...] que estavam relegados ao fundo de velhas gavetas. Coitados! Vieram à luz e mesmo sequinhos e aleijados tenho de reconhecê-los como filhos. Todo o trabalho prático e a diagramação – excelentes.*<sup>6</sup>

O Suplemento Literário foi, dessa maneira, um espaço que permitia aos seus leitores o contato com textos inéditos

<sup>3</sup> DOURADO. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 3 jun. 1968.

<sup>4</sup> PIÑON. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 12 out. 1968.

<sup>5</sup> PIÑON. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 17 jun. 1969.

<sup>6</sup> NAVA. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 14 abr. 1973.

(literários ou críticos), textos em processo (sujeitos a futuras mudanças antes da edição final) e textos que jamais seriam publicados, de autores que surgiam na cena literária brasileira naquele momento, como Luiz Vilela ou o próprio Murilo Rubião, e de autores que já haviam alcançado repercussão nacional, como Guimarães Rosa e poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

### Leituras escritas

Silviano Santiago, ao refletir sobre o papel da correspondência,<sup>7</sup> cujo exame pode colocar em questão métodos de pesquisa e teorias literárias do início do século XX, demonstra que as cartas de grandes escritores, que podem servir como suporte de divulgação de idéias em voga em determinado momento histórico, devem ser violadas; essa invasão, que funciona a princípio como um gesto transgressor, tornou-se, na contemporaneidade, um dos modos de entrever obra e sujeito, uma brecha, uma fenda a mais que se abre aos olhos do pesquisador em seu exercício de remexer e dinamizar os dados aparentemente estáticos do arquivo.

É nesse sentido que as cartas analisadas podem funcionar como lugar de elaboração de sentidos possíveis – acerca dos textos enviados para publicação – a partir da leitura do autor sobre sua própria criação. Essa leitura da leitura propõe indícios de interpretação que apontam para a construção de novos nexos possivelmente diferentes daqueles produzidos com a leitura exclusiva do texto publicado no jornal. Para melhor observar esse fato, uma carta de Silvano Santiago a Murilo Rubião é ilustrativa. Em 1966, a respeito de alguns poemas seus recém-enviados a Murilo Rubião para publicação, esclarece: Resolvo lhe enviar este jogo de quatro glosas, feitas dentro da mesma atmosfera que possibilitou as grandes “gozações” dos anos 20.

<sup>7</sup> SANTIAGO. Suas cartas, nossas cartas.

*O precedente poderá ser invocado como justificativa para a aspereza de ironia jocosa contra os ‘mestres do passado’ – usando a expressão de Mário.*

*Se puder, publique as quatro irmanadas, não deixando de lado o título, pois se trata de uma alusão aos ‘alguns toureiros’ de João Cabral. Grato.<sup>8</sup>*

Murilo Rubião segue à risca as orientações do remetente-colaborador, publicando os poemas logo no início de 67.

Verifica-se ainda, com a leitura das cartas, que se torna possível identificar técnicas de escrita de um autor, observando, através delas, alguns de seus procedimentos inventivos. No caso de Autran Dourado, na sua “torturada literatura”, a sua relação com o tempo de escrita se mostra peculiar, auxiliada por um método próprio de registro:

*Há mais tempo estou para lhe escrever e enviar-lhe a minha modesta colaboração. Tenho comigo muitas notas de leitura, observações e filosofanças que venho fazendo, mas tenho de passá-las a máquina e corrigi-las, pois estão em taquigrafia, que é como escrevo – não pela pressa (curioso: o tempo que levo a escrever é o mesmo, tanto faz seja a máquina, a mão ou a taquigrafia; faço agora uma descoberta – a demora que a gente tem para escrever é a demora em encontrar a palavra!), mas porque a minha caligrafia está cada vez pior, tem hora que eu mesmo não consigo ler, o que não acontece com o meu taquigrama, que é perfeito, claro, legível.<sup>9</sup>*

Na mesma carta, vê-se, além do método, uma pulsão pela reescrita de seus trabalhos:

*Mas o que tem mesmo dificultado a remessa de minha colaboração é que fiz, há dois meses, uma verdadeira loucura: os originais de meu romance Ópera dos Mortos, já entregues à Civilização, pedi-os de volta para uma simples revisão e acabei quase louco de tanto que neles mexi, retoquei, reescrevi; você sabe como é isso, você que é um escritor por demais, excessivamente até – acho, cuidadoso e limpo.<sup>10</sup>*

A atenção que Autran Dourado concede ao ato da escrita (e da reescrita) sinaliza para uma preocupação que mais

<sup>8</sup> SANTIAGO. Carta a Murilo Rubião. New Brunswick, 22 dez. 1966.

<sup>9</sup> DOURADO. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 19 mar. 1967.

<sup>10</sup> DOURADO. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 19 mar. 1967.

tarde ganhará corpo num pequeno ensaio<sup>11</sup> – publicado no próprio Suplemento Literário, em outubro de 1988 – em defesa da nova tendência crítica que surgia: a crítica genética, em combate àquilo que ele chama de análise impressionista da literatura. Segundo o autor, com o estudo dos manuscritos, ou com a comparação entre diferentes edições de uma mesma obra – conforme fez com a *Tentação de Santo Agostinho*, de Flaubert –, torna-se possível compreender muitos aspectos obscuros do romance ou da narrativa. É a partir dessas reflexões sobre a genética do texto que Autran Dourado comporá *Uma poética do romance: matéria de carpintaria*, anos depois.

Discutir a crítica em anos de Suplemento (décadas de 60 e 70) é explicitar a polêmica existente entre a crítica não especializada e a crítica proveniente das Faculdades de Letras do país. Segundo Luiz Vilela, no artigo de 5 de novembro de 1985, publicado no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, a crítica, nesse período da segunda metade do século, se dividia entre “leviandade jornalística e empolgação universitária”.<sup>12</sup> Para Silviano Santiago, não é uma questão de recusar esses extremos – a crítica acadêmica contra a crítica autodidata –, o que só acentuaria o equívoco, mas de se reconhecer os ganhos que ambos os lados trouxeram aos leitores daquela época, ainda que o surgimento da Teoria da Literatura nas universidades brasileiras colaborasse para silenciar “o papel dos grandes críticos que comunicavam, em estilo elegante e opinativo, com leitores curiosos das coisas literárias”.<sup>13</sup> Ao contrário do que pensava Luiz Vilela e a Universidade, o valor da discussão literária no jornal antes do surgimento da Teoria ultrapassava a determinação excessiva que a definia como imprudência jornalística, conforme demonstrou Santiago.

<sup>11</sup> DOURADO. Genética do texto, p. 7.

<sup>12</sup> VILELA. Por que escrevo ficção?, p. 5.

<sup>13</sup> SANTIAGO. A crítica literária no jornal, p. 166.

Havia, desse modo, no Suplemento, ficcionistas que transitavam por espaços fora da narrativa, como nos casos dos escritores Autran Dourado e Guimarães Rosa. O primeiro publicará, até 69, apenas um artigo, chamado “Duas Faces”, em que discutirá a formação de mitos e seu lugar no imaginário humano. Entretanto, numa das muitas cartas a Rubião, Autran confessará:

*Pra artigo não tenho muita vontade, acho que é tempo roubado ao meu essencial. Tenho muitas notas de leitura, mas iam demandar um trabalho para o qual me sinto sem disposição, concentrado que me acho em outros escritos.*<sup>14</sup>

Para o autor, seu essencial repousaria na ficção.

Guimarães Rosa, em novembro de 67, publicará um texto não-ficcional dedicado a Minas e à mineiridade, caracterizando geograficamente, psicologicamente e ideologicamente esse estado como um “ponto de dentro, a raiz do assunto”, e o povo dele nascido, exposto ao encontro: Minas,

*a junta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura [...] Sua orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas.*<sup>15</sup>

Este texto enviado a Murilo será publicado no Suplemento quase um ano após a última colaboração. Numa carta enviada alguns meses antes, confidencia Rosa uma dificuldade de criação:

*Perdoe-me, muito, o atraso em responder à sua, de 22 de maio. E, mais ainda, não poder trazer artigo ou conto à Comissão de Redação. Debato-me. Nada sai. Os astros desajudam-me. Os tempos são de aspereza.*<sup>16</sup>

Se os tempos pareciam de aspereza para Guimarães Rosa, o mesmo não acontecia com o Suplemento Literário, que conhecia seus anos de maior êxito sob a direção de Murilo Rubião, fato que é comprovado pelo próprio Rosa, que reitera

<sup>14</sup> DOURADO. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 16 abr. 1968.

<sup>15</sup> ROSA. Aí está Minas: a mineiridade, p. 3.

<sup>16</sup> ROSA. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 9 ago. 1967.

a boa execução do projeto do Suplemento Literário nas mãos do contista mineiro:

*E eu mesmo me culpo quase de ingratidão; porque o contentamento e interesse que tenho, de receber o SUPLEMENTO, são para mim a verdade. Acho-o sem falhas. Digo que está redondamente – esplendidamente – expressando a literatura de Minas, a cultura. Pode alguém, sem susto e protesto, imaginar que acaso ele viesse, por infortúnio, desaparecer?! Nem mesmo compreendo que não tivesse havido antes esse mensageiro da altura. Parabéns, pois, aos brados. Deus o mantenha sempre! – para alegrar-nos e orgulhar-nos e nos enriquecer.*<sup>17</sup>

Luiz Claudio Vieira de Oliveira, ao estudar a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do *Minas Gerais*, avalia que este veículo “funcionou como uma síntese da cultura mineira, ponto de convergência para que convergiram autores antigos, consagrados ou não, e autores novos”.<sup>18</sup> O jornal estava, dessa forma, consonante com um espírito mineiro que o próprio autor de *Primeiras Estórias* havia identificado no citado artigo sobre a mineiridade: “Lá [em Minas] se dão encontros, concordemente, as diferentes partes do Brasil.”<sup>19</sup> Para Oliveira, desse modo,

*A importância do Suplemento reside em seu ecletismo. Durante anos publicou o que havia de mais respeitável na crítica nacional, ao mesmo tempo em que abria espaço pra os novos autores mineiros que vinham surgindo, e para a novidade, àquela época um tanto hermética, da crítica universitária dos anos setenta, então no auge do Estruturalismo.*<sup>20</sup>

Acolhendo o surgimento desses novos escritores, o Suplemento Literário abarcava a literatura de Minas e a projetava para um nível nacional num período conturbado, quando a crítica começava a se dividir com a recente chegada da Teoria da Literatura nas universidades brasileiras.

O que se mostra mais relevante, porém, é que, percorrendo a correspondência do organizador do Suplemento

Literário, acendem-se descobertas que iluminam fatos concernentes à concepção do jornal, à linguagem própria que este exige, ao processo de escrita de certos colaboradores, uma vez que permite a verificação da leitura (de acesso privilegiado do pesquisador) dos autores remetentes sobre a sua própria obra ou mesmo sobre o projeto do Suplemento. A correspondência se revela, desse modo, um lugar de enunciação a princípio secundário, mas capaz de exibir, pelo agenciamento a outros registros e ao contexto enunciativo em que foi produzido, uma trama cuja urdidura escondia os fios das memórias críticas dos sujeitos envolvidos no diálogo epistolar, formuladas em fragmentos, diluídas num discurso de amenidades e delicadezas.

Essas pequenas escritas críticas, antes semi-ocultas pelo lacre aparentemente estanque do arquivo, servem como uma rede de pesquisa que desloca o olhar para outras direções. Esse olhar desacostumado vê-se diante de um gênero que aponta modos de leitura que não são oficiais, ainda livres do peso da publicação, e que revela, ainda, num processo inverso, o autor, contextualizado em tempo e espaço, deslizando-se à instância de leitor, concebendo não apenas a sua leitura sobre a obra, mas sobre o jornal e o mundo; são “filosofanças” que tangem a literatura, que trazem à tona projetos, idéias e incômodos dos remetentes, formando uma rede de pensamento múltiplo que o pesquisador é impelido a reorganizar, tecendo novas ordenações.

<sup>17</sup> ROSA. Carta a Murilo Rubião. Rio de Janeiro, 9 ago. 1967.

<sup>18</sup> OLIVEIRA. *Guimarães Rosa no Suplemento*, p. 12.

<sup>19</sup> ROSA. *Aí está Minas: a mineiridade*, p. 3.

<sup>20</sup> OLIVEIRA. *Guimarães Rosa no Suplemento*, p. 12.

## Referências

BARBOSA, João Alexandre. Variações sobre suplementos literários. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 1278, p. 3-7, mai. 2005.

DOURADO, Autran. Genética do texto. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, out. 1988. Suplemento literário, p. 7.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. *Guimarães Rosa no Suplemento: a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: Pos-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 2002.

ROSA, Guimarães. Aí está Minas: a mineiridade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, nov. 1967. Suplemento literário, p. 3.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.157-167.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. (Prefácio) In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. p. 7-33.

VILELA, Luis. Por que escrevo ficção? *Minas Gerais*, Belo Horizonte, nov. 1985. Suplemento literário, p. 5.

Foram utilizadas também as cartas remetidas a Murilo Rubião presentes em seu arquivo, instalado no Acervo dos Escritores Mineiros da Biblioteca Central da UFMG.

As publicações do Suplemento Literário do *Minas Gerais* estão disponíveis no site: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>.

## O espaço exterior do arquivo

Rodrigo Santos de Oliveira

“Flor da morte é uma expressão utilizada para traduzir uma experiência dolorosamente sensível.”

Henriqueta Lisboa

“E se eu ficasse eterna?

Demonstrável

Axioma de pedra.

E lívida

Em organdi

Entre os escombros?

Indefinível como criatura.

Eternamente viva.”

Hilda Hilst

### **Flor da morte: interiores**

O estudo de fontes primárias, oriundas de acervos literários, articulado à produção literária dos escritores possibilita ao pesquisador a construção de múltiplos discursos entre vida e obra, além de proporcionar a conservação memorialística da imagem autoral. Para Eneida Maria de Souza, a crítica biográfica permite o estudo da literatura “além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”.<sup>1</sup>

Louis Hay, ao traçar um panorama histórico sobre a origem e consolidação da crítica genética e de sua importância na análise literária, afirma que “a literatura sai dos arquivos”.<sup>2</sup> Em contrapartida, Jacques Derrida, ao estudar a pulsão de morte freudiana relacionada ao arquivo, postula que todo arquivo guarda intrinsecamente certo princípio de consignaçoão que promove a comunicabilidade entre espaço interior e exterior: “Não há arquivo sem um lugar de

<sup>1</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 111.

<sup>2</sup> HAY. A literatura sai dos Arquivos, p. 81.



consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.”<sup>3</sup>

Durante a leitura da poesia de Henriqueta Lisboa percebe-se que a morte é um tema recorrente; por essa razão, muitas vezes a escritora foi nomeada “poeta da morte”. Essa temática apresenta-se reunida em *A face lívida* (1945) e, substancialmente, em *Flor da morte* (1949), coletânea de poemas escritos entre 1945 e 1949.

A recepção crítica desse livro, divulgada em jornais e arquivada por Henriqueta Lisboa, questionou se a experiência da escritora em relação à morte – perda do amigo Mário de Andrade e de alguns entes queridos – influenciou ou não seu projeto literário. A morte como unidade estrutural também foi apontada pela crítica como item diferencial no cenário da poesia brasileira.

Maria Luiza Ramos, ao estudar essa poesia, identificou certa *negatividade* em sua concepção, que é constituída pelo culto da perda, melancolia e recordação dolorosa. Segundo Ramos, “existe [...] nessa evolução literária algo que resiste, do mesmo modo que insiste no texto algo que rejeita, traduzindo-se pela elaboração do negativo”.<sup>4</sup> Esse conceito, jogo paradoxal entre expressão e resistência, enunciação e silêncio, apontado nesse estudo, pode ser identificado nos poemas “Diante da morte” e “O mistério”. No primeiro poema, a noção de *negativo* se dá de maneira visível, bastante ilustrativa, como podemos observar a partir dos seguintes versos: “Diante da morte não sou de água/ nem sou de vento, mas de pedra./ Órbitas frígidas de estátua,/ boca cerrada de quem nega.”<sup>5</sup> Observa-se que o eu-poético busca de forma orgânica e discursiva, a partir da negação, uma travessia de resistência à aceitação da morte.

<sup>3</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

<sup>4</sup> RAMOS. A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa, p. 74.

<sup>5</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 12.

Em “O mistério”, o eu-poético embaralha a noção de negativo ao construir sentenças assertivas sobre vida e morte, quando afirma que

*Na morte, não. Na vida,  
Está na vida o mistério.  
Em cada afirmação ou  
abstinência.  
Na malícia  
das plausíveis revelações,  
no suborno  
das silenciosas palavras.  
Tu que estás morto  
esgotaste o mistério.*<sup>6</sup>

Tais versos podem ser lidos como metáforas operacionais, subsídios discursivos que contribuem para possíveis interpretações dos símbolos com os quais Henriqueta Lisboa trabalha. Os elementos naturais pedra e água, recorrentes nesse poema e também em “Diante da morte”, são equivalentes, de forma ambígua, às noções de resistência e totalidade, permanência e mobilidade, respectivamente.

O poema “Flor da morte”, texto de abertura que dá nome ao livro, compara, inicialmente, o nascimento de uma flor ao processo de metamorfose de uma borboleta e, também, implicitamente, ao nascimento da palavra poética. O verso “É como se a alma se desprendesse da matéria” pode ser lido como: é como se o significante se desprendesse do significado. Tal concepção nos possibilita pensar no processo concomitante de esvaziamento e ressemantização do significante “morte” ocasionado pela elaboração poética que se dá de maneira intensamente paradoxal, ao trazer como matéria-prima antíteses e oxímoros que contribuem para a ressonância conotativa e denotativa de significados, como observamos nos seguintes versos “há uma proximidade de flor e abismo,/ com vertigem cerceando espessa os sentidos”.<sup>7</sup> Tais considerações apontam para certa pluralidade imagética de morte construída já na introdução/justificativa do projeto literário de Henriqueta Lisboa.

<sup>6</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 10.

<sup>7</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 7.

A noção de *negatividade* suscitada por Maria Luiza Ramos, relacionada à perda e à melancolia, está presente em poemas que retratam, sobretudo, a falta e a memória, como "Tua memória", "Comunhão" e "Passarinho". Tais poemas abordam a materialização da ausência, falta que se faz presente no plano enunciativo. Em "Passarinho", o canto não é somente tema, mas estrutura oferecida pela cadência dos versos. Observa-se o canto relacionado à *negatividade*, pois o passarinho silencia-se devido à perda do companheiro. Poemas como "Acalanto do morto" e "Canção" apresentam-se como elo entre música e morte. "Acalanto do morto" é como uma cantiga de ninar, a qual apresenta o sono como metáfora da morte; já em "Canção", a idéia de música está contida no movimento do pássaro que transita entre a paisagem e o abismo. A imagem do pássaro também é recorrente em "Passáro de fogo"; nele, o eu-poético reconhece a figura do pássaro como disseminador da morte, apesar de atribuir ao seu vôo o estatuto de beleza/leveza.

Ítalo Calvino, ao elaborar suas *Seis propostas para o próximo milênio*, que em verdade são cinco porque o escritor faleceu antes de escrever a última, considerou o paradoxo peso-leveza como operador estrutural para se analisar obras de escritores canônicos. Para o autor, a leveza está associada à "precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse [...] É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma".<sup>8</sup> A metáfora do vôo atrelada à leveza elaborada pelo escritor pode ser observada na construção estilística de alguns poemas do livro analisado.

Além das representações de morte como canto, observam-se outros matizes. No poema "É uma criança", novamente é utilizada a metáfora da morte como sono contínuo. Nesse poema, o eu-poético admira a beleza de uma criança que dorme, efeito eufemista, e descreve o ritual de celebração de outras crianças que contemplam a criança

<sup>8</sup> CALVINO. Leveza, p. 28.

morta. Em "Vem, doce morte", a aceitação que aparece como recusa em "Diante da morte", se faz de maneira lírica, explícita, convidativa, como esses versos ilustram: "Tenho o corpo tão leve (quando queiras)/ que a teu primeiro sopro cederei distraída."<sup>9</sup> Em "É estranho", o eu-poético questiona a cada estrofe certas noções de serenidade adquiridas a partir da experiência com a morte. A última delas ressalta o caráter de grandeza dessa. "É estranho que, depois de morto,/ rompido os esteios da alma/ e descaminhado o corpo,/ homem, tenhas reino mais alto."<sup>10</sup>

A aceitação da morte contida no poema "Vem, doce morte", aparece de maneira concisa no poema "Sofrimento". Durante sua leitura, observa-se que a materialidade do significado *perda* é sobreposta à estrutura do significante *morte*: "Ficou o espírito,/ mais livre que o corpo./ A música, muito além/ do instrumento."<sup>11</sup> Os últimos versos "O que se perdeu foi pouco./ Mas era o que eu mais amava." apresentam, por uma estratégia discursiva de expressão melancólica, uma tentativa de minimizar a perda, apesar de considerar a ausência como uma saída poética para "rimar amor e dor".

Sigmund Freud, ao tratar das relações entre luto e melancolia como perdas relacionadas a um determinado "objeto", aborda o primeiro como perda insubstituível de um ente querido e afastamento do mundo. Já a melancolia estaria relacionada a uma perda não demarcada, não definida. O autor ressalta como conceito diferencial entre luto e melancolia a noção de *inibição melancólica*. Para Freud,

*Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno, e será, portanto responsável pela inibição melancólica. A diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente.*<sup>12</sup>

<sup>9</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 28.

<sup>10</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 30.

<sup>11</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 23.

<sup>12</sup> FREUD. Luto e melancolia, p. 251.

O que é apontado por Freud como inibição pode ser lido no âmbito da poesia de Henriqueta Lisboa como contenção. No poema "Sofrimento", a melancolia é exposta como signo condensado/reelaborado. Para Calvino, "a melancolia é a tristeza que se tornou leve".<sup>13</sup> Tais considerações evidenciam o trabalho elaborativo e transformador da poeta em relação à concepção da morte enquanto perda – vivenciada e grafada, como esses versos justificam "Ficou o selo, o remate/ da obra."<sup>14</sup>

Assim, nota-se que a *negatividade* abordada por Maria Luiza Ramos suscita outras ramificações sobre a morte, tais como: canto, beleza, celebração, memória e grandeza. E confere, a partir da contenção e da leveza, o estatuto de unidade à *Flor da morte*. Portanto, o tema revela-se como pétalas-páginas de uma mesma obra, nuances de uma mesma cor.

### O espaço exterior do arquivo

Além do deslocamento semântico do significante "morte", observado na análise anterior dos poemas, a leitura do livro também possibilita a reflexão sobre certa dimensão espacial do tema. Poemas como "Residência do morto", "A paisagem do morto" e "O cortejo" abordam possíveis lugares de enunciação da morte. Em "Residência do morto" há uma diluição do espaço legitimado da morte, como estes versos ilustram: "Não há letreiro, não há número./ Um quadrilátero, dizeis, de mármore/ com anjos dúbios, à direita?/ Bem se vê que não conheceis o morto."<sup>15</sup> Assim, observa-se que o lugar de enunciação da morte também é nômade.

O poema "O véu", além de abordar a discussão espacial acima, explicita que a fronteira entre vida e morte é algo sutil, tênue. Sua metáfora também pode ser lida como máscara, memória herdada e engendrada de parâmetros sociais que

<sup>13</sup> CALVINO. Leveza, p. 32.

<sup>14</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 23.

<sup>15</sup> LISBOA. *Flor da morte*, p. 20.

aderimos ao nos inscrevermos no mundo, ao nos arquivarmos. A noção de arquivamento também pode ser observada no poema "As coleções", do qual cada estrofe ilustra um estágio da vida (da infância à morte). Para Philippe Artières, um dos princípios do *arquivamento do eu* e dessa "coleção de si" é certa injunção social, pois vivemos numa sociedade grafocêntrica que nos exige a memória/lembança e catalogação de nossas vidas, seu "passar a limpo".<sup>16</sup>

Jacques Derrida, ao estudar a etimologia da palavra "arquivo" a partir da raiz grega *arkê*, que representa começo e comando, define três princípios que atuam em sua constituição: o princípio topológico (relacionado ao começo e à origem), o princípio nomológico (relacionado à ordem e à lei) e o princípio de consignação que se refere à reunião, interligação e disseminação de dados. O primeiro, se o relacionamos aos arquivos literários, representa a casa do escritor, "casa da palavra", lugar (supostamente) de origem. Já o segundo representa o poder, a intencionalidade organizacional do escritor, o que deve ser selecionado e exposto ao público.<sup>17</sup>

Quanto ao ato de arquivar, nota-se que Henriqueta Lisboa conservava certa prática compulsiva de armazenamento de informações sobre si, sobretudo no que se refere à sua imagem veiculada nos jornais (recepção crítica de suas obras e convívio social). Chegava a arquivar até 15 exemplares de uma mesma notícia e sempre circulava seu nome nessas reportagens, o que denota certa preocupação com sua imagem intelectual.

O princípio topológico derridiano permite considerar um quadro pertencente ao Fundo Henriqueta Lisboa, talvez o único pintado pela poeta. Tal obra artística é composta de rosas vermelhas contidas num vaso com água. As flores apresentam-se em estado de decomposição, apesar das

<sup>16</sup> ARTIÈRES. Arquivar a própria vida.

<sup>17</sup> DERRIDA. Mal de arquivo.

tonalidades fortes utilizadas pela escritora. Tais observações possibilitam ler o quadro como transposição pictórica do conceito “Flor da morte”, pois as flores representadas encontram-se no estágio fronteiro e processual de vida e morte, e as cores fortes esboçam o fulgor desse evento.

Ulpiano de Meneses, ao elaborar algumas considerações sobre a crise da memória na sociedade ocidental, demonstra que a memória possui certa dimensão técnica, ao ser externalizada com a invenção da imprensa e o aparecimento de registros eletrônicos. Para o historiador, há também a ocorrência concomitante de uma dimensão existencial que aponta para múltiplos lugares da memória, pois por “não existir a memória ‘espontânea’ é que seria preciso criar, fora das práticas, a memória vicária e seus ‘artificialismos’, como os arquivos, museus e monumentos”.<sup>18</sup> Tal opinião coincide com o princípio de consignação ressaltado por Derrida e com a relação entre arquivo e memória concebido pelo filósofo, pois “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.<sup>19</sup>

O princípio de consignação elaborado por Derrida, associado à concepção de memória exterior nos dias de hoje, oferece subsídios teóricos para se pensar numa possível monumentalização da imagem de intelectual da autora de *Flor da morte*, já que em 2006 a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, a partir de uma iniciativa de homenagear escritores e intelectuais em praças públicas, implantou o monumento Henriqueta Lisboa na Praça da Savassi.

A estátua de bronze criada pelo artista Léo Santana (que também confeccionou as estátuas de Carlos Drummond, Pedro Nava, Hélio Pellegrino, Roberto Drummond, Fernando Sabino e Otto Lara Resende) encontra-se em frente à Livraria Travessa e próxima ao apartamento onde Henriqueta Lisboa viveu durante alguns anos. A poeta petrificada aparece de

<sup>18</sup> MENESES. A crise da memória, história e documento, p. 16.

<sup>19</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 22.

óculos, com coque e vestida em traje que faz referência a roupas de supervisoras/inspetoras de ensino da época.

Jacques Le Goff, ao demonstrar como ao longo do século XX documentos converteram-se em monumentos, afirma:

*O documento é resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. [...] Documento é monumento pois resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si própria.*<sup>20</sup>

Um elemento interessante a este estudo é o livro aberto que Henriqueta traz em suas mãos. Na capa aparece grafado somente o nome da poeta. Tal recurso possibilita pensar numa transposição exterior da prática exercida pela escritora que selecionava, nas reportagens que lia e carimbava em seus livros, a sua assinatura, grife autoral. Portanto, Henriqueta Lisboa, lívida, em praça pública e próximo à sua casa, “casa da palavra” (livraria e habitação), lê sua própria (auto)biografia, inscreve-se no espaço memorialístico literário da cidade como poeta-cidadã. Cabe ressaltar que a escritora recebeu em 1969 o título de cidadã honorária de Belo Horizonte, no mesmo ano em que tomou posse na Academia Mineira de Letras. A escritora também publicou em 1972 *Belo Horizonte bem querer*, livro de poemas em homenagem à capital mineira.

A prática arquivística e a exibição monumental permitem refletir sobre o princípio nomológico derridiano, já que a seleção arquivística e a homenagem prestada pela Prefeitura de Belo Horizonte à escritora legitimam a dimensão de controle e lei do que deve ser dito/preservado.

Assim, observa-se que a perpetuação memorialística da imagem de Henriqueta Lisboa configura-se de maneira fragmentada e multiforme, a partir do deslocamento espacial e semântico de “morte” contido intrinsecamente em *Flor da*

<sup>20</sup> LE GOFF. Documento/monumento, p. 538.

morte e nas dimensões interior e, sobretudo, exterior do arquivo. Ao se tornar patrimônio público e memória cultural, a poeta inscreve-se num grande arquivo que é a literatura.

## Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos: arquivos pessoais*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 15-41.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV (1914-1915), p. 245-263.

HAY, Louis. A literatura sai dos Archivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 65-81.

HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 525-541.

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 11-29.

RAMOS, Maria Luiza. A elaboração do negativo na poesia 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. 71-84.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.



Estátua de Henriqueta Lisboa feita pelo escultor Léo Santana situada na praça da Savassi, em Belo Horizonte.

**v**  
**v v**  
**v v**  
**viva voz**