

**Organizadores**

Elen de Medeiros

Leandro Garcia Rodrigues

## **Acervo de Escritores Mineiros**

memórias e histórias



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2019

**Diretora da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora**

Sueli Maria Coelho

**Coordenadora**

Emília Mendes

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

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

**Impressão**

Imprensa Universitária da UFMG

**Preparação de originais**

Bruna Honório

**Diagramação**

Aline Almeida

Katryn Rocha

**Revisão de provas**

Ana Cláudia Dias

Deborah Gomes

**ISBN**

978-85-7758-364-5 (digital)

978-85-7758-365-2 (impresso)

**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)

**AEM**



**30 ANOS**



# Sumário

## **9 Apresentação**

Graciela Ravetti & Sueli Coelho  
Diretora e vice-diretora da FALE

## **11 Sobre arquivos e saberes**

Elen de Medeiros  
Leandro Garcia Rodrigues

## **Processos**

### **19 Reconstituo a memória: tratamento e organização do acervo da família Ávila**

Adrieli Sandra de Oliveira Jacinto

### **39 Educação museal no Acervo de Escritores Mineiros: desafios, perspectivas e propostas**

Marcelo Paolinelli de S. Novaes

### **51 Desvendando o escritor através de sua biblioteca**

Antônio Afonso Pereira Júnior

### **67 As faces do crítico: visões sobre o Acervo de Sábato Magaldi**

Elen de Medeiros

### **77 Arquivos literários – uma breve visita a Sábato Magaldi**

Arthur Barbosa

- 89 O acervo teatral de Sábado Magaldi  
em suas metamorfoses**  
Felipe Diógenes Ramos Vieira

## **Pesquisas**

- 103 Pensando a epistolografia**  
Leandro Garcia Rodrigues
- 121 Extremos na produção epistolar da  
Sra. de Tourvel**  
Laís Zampol Dell' Antonia
- 139 A carta como escultura póstuma:  
correspondência e biografia de Camille Claudel**  
Camila Macek
- 157 A importância dos acervos literários para as  
pesquisas acadêmicas**  
Luana de Castro Santos
- 169 Os mínimos carapinas do nada: aproximações  
entre Autran Dourado e Maurice Blanchot**  
Cíntia Paula Maciel
- 181 Alphonsus de Guimaraens Filho leitor/  
admirador de Henriqueta Lisboa**  
Gabriel Felix de Alcantara
- 195 Os silêncios das fotografias brasileiras de  
Genevieve Naylor**  
Bruna Luiza Costa Pessoa
- 207 O arquivo desconfiado**  
Gabriella Oliveira Rodrigues
- 215 De Jorge para Alceu**  
Ingred Magalhães  
Rayssa Mirelle Corrêa Fernandes

## **Memórias e reflexões**

- 237 Mário de Andrade: turista aprendiz**  
Eneida Maria de Souza
- 247 Acervo de Escritores Mineiros: espaço de  
saberes nômades**  
Reinaldo Marques

**267 Narrativa de vida: uma entrevista com França Júnior**

Carlos Antônio Fernandes

**287 Suplemento Literário de Minas Gerais:  
o elemento icônico da Literatura Brasileira**

Júnia Mara Alves de Souza

**299 Breve glossário para Wander Melo Miranda**

Roberto Said

**311 Estratégias de representação de escritores do  
Acervo dos Escritores Mineiros em publicações  
estrangeiras**

Myriam Ávila

**325 Três inéditos de Affonso Ávila**

**331 Sobre os autores**



## **Apresentação**

A obra *Acervo de Escritores Mineiros: memórias e histórias*, organizada pelos Professores Elen de Medeiros e Leandro Garcia Rodrigues, respectivamente vice-diretora e diretor do Acervo de Escritores Mineiros (AEM), surge, no bojo do trigésimo ano de fundação desse valioso patrimônio cultural de nossa instituição, como um ensaio bem sucedido de recuperar a bagagem intelectual de um grupo de alunos, de funcionários e de professores que atuam no Centro de Estudos Literários, órgão complementar da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Este é fruto da crença de que o espaço arquivístico e museológico constitui uma fecunda seara de estudo, de pesquisa e de extensão do fazer acadêmico no campo da memória, da história cultural, dos estudos linguísticos e da literatura comparada.

Estamos, pois, ante uma excelente oportunidade de aproximação e de compartilhamento de saberes que congrega a tessitura do fazer científico sênior com o aprendiz. O material ora apresentado aproxima o AEM, fundado em 1989 e hoje denominado Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), da comunidade que o alberga, em escala: a FALE, da UFMG, a cidade de Belo Horizonte, o Brasil, a América Latina, o mundo. Entre ser o espaço que abriga fundos documentais e se mostrar como museu literário, o CELC tornou-se aquilo que é hoje, fruto suculento de trinta anos de incansáveis trabalhos que procuram levar adiante estratégias e metodologias de armazenamento e de preservação de arquivos e de documentos, repertoriar acervos e coleções que falam da história

literária e linguística de Minas Gerais, propor e desenvolver estéticas museográficas e curadorias de exibição que vivificam a história cultural.

A leitura do livro que apresentamos é, desse modo, uma oportunidade esplêndida para explorar o avanço do saber no tratamento de fontes primárias em conjunto com atividades que, além de sua vigência imemorial, une-se a interesses e a gostos que despontam no século XXI, relacionados à força das imagens e à importância da encantadora performance museal óptica que caracteriza o AEM, com o que se expõem perspectivas atuais e notícias de seus progressos para favorecer a reflexão sobre a sua área de influência.

Na ocasião em que também celebramos o jubileu de ouro da FALE da UFMG, as comemorações dos trinta anos do AEM surgem como mais uma evidência do quão sólidas são nossas atividades de ensino, de pesquisa e de extensão. A FALE/UFMG muito se orgulha do Centro de Estudos Portugueses, do AEM que ele abriga, de seu labor constante ao longo das últimas três décadas e das possibilidades abertas para futuras pesquisas culturais, linguísticas e literárias em interface com a história da região. Que os próximos anos sejam mais fecundos que estes que agora celebramos!

*Graciela Ravetti & Sueli Coelho*

*Diretora e vice-diretora da FALE*

## Sobre arquivos e saberes

O Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) completa, neste ano de 2019, trinta anos de existência e se configura, no espaço da universidade brasileira, como um dos principais centros de memória e pesquisa arquivística nas mais diferentes áreas: literatura, teatro, história, museologia, artes, arquivologia, biografias etc. Espaço transdisciplinar por natureza, o AEM completa três décadas com milhares de livros e diferentes documentos: manuscritos, fotografias, recortes, cartas, originais de obras literárias e outras importantes fontes que muito enriquecem os estudos e investigações ali realizados.

Neste sentido, o livro que ora se publica – *Acervo de Escritores Mineiros: memórias e histórias* – não é apenas uma das tantas homenagens que este espaço ganha neste ano comemorativo, mas é principalmente uma pequena amostra dos mais diversos conhecimentos produzidos no/pelo nosso Acervo. Professores, funcionários e alunos participam desta coletânea, registram os saberes que se cruzam no universo daquele espaço e ajudam a fortalecê-lo, reafirmando a sua multiplicidade investigativa. Face à grande diversidade de assuntos tratados, o livro foi dividido em três seções temáticas e, nestas, os respectivos artigos publicados. Cada seção, devemos salientar, não tem seu caráter estanque: se um artigo porventura tratar de um *processo* de algum acervo integrante do AEM, ele também carrega em si aspectos tanto da *pesquisa* quanto das *memórias*, o que se repete, evidentemente, em todos os textos que compõem esta coletânea.

Na primeira parte, denominada *Processos*, temos textos que trazem consigo a reflexão sobre o processo de trabalho junto aos acervos, seja no sentido de tratamento e inventariação, seja como proposta arquivística e/ou museológica. Nesse sentido mais saliente que os textos de Adrieli Sandra, Marcelo Novaes, Antônio Afonso, Elen de Medeiros, Arthur Barbosa e Felipe Diógenes dialogam. Adrieli Sandra, bibliotecária, faz uma descrição e reflexão sobre o trabalho de inventariação do acervo da família Ávila, enquanto Marcelo Novaes, em “Educação museal no Acervo de Escritores Mineiros – desafios, perspectivas e propostas”, tanto traz a lume as atividades educativas desenvolvidas atualmente no Acervo como articula uma síntese de sua importância para a divulgação entre um público mais amplo. No artigo “Desvendando o escritor através de sua biblioteca”, de Antônio Afonso Pereira Júnior, temos a biblioteca do escritor Oswaldo França Júnior sendo analisada e descrita, num grande trabalho de problematização deste acervo e suas particularidades. Os três artigos que se unem na sequência, da professora Elen de Medeiros, de Arthur Barbosa e Felipe Diógenes, pesquisadores de Iniciação Científica, dão conta do trabalho realizado no Acervo Sábato Magaldi, recentemente incorporado ao AEM e que traz ao espaço uma nova dinâmica, na medida em que traz elementos teatrais, para além dos literários, para o campo do conhecimento a que o Acervo está alinhado. Em seus artigos, estão descritos procedimentos de tratamento e inventariação do fundo, além de fazer também uma breve reflexão sobre suas potencialidades e perspectivas.

Na segunda parte – *Pesquisas* – temos textos que refletem o resultado de pesquisas dos diferentes acervos arquivísticos, bem como reflexões teóricas e metodológicas acerca da epistolografia e suas especificidades, pensando a correspondência entre escritores como um verdadeiro laboratório de criação e de pensamento. No artigo “Pensando a epistolografia”, de Leandro Garcia Rodrigues, o autor levanta questões e problemas próprios desta área, especialmente o hibridismo expressivo que caracteriza este gênero. Nesse sentido, os artigos de Laís Zampol, “Extremos na produção epistolar da Sra. de Turvel”, e de Camila Macek, “A carta como escultura póstuma: correspondência e biografia de Camille Claudel”, dialogam com a reflexão teórica do professor Leandro Garcia,

trazendo para o debate referências de pesquisas epistolares de alhures: a primeira faz uma análise do romance epistolar *Relações perigosas* pela personagem Sra. de Tourvel, enquanto a segunda analisa a correspondência da escultora francesa Camille Claudel. Por outro lado, no artigo de Luana de Castro Santos, em sintonia também com os processos de tratamento de acervos, mas arraigando-se fundamentalmente no caráter de uma pesquisa em desenvolvimento, a autora reflete sobre o processo de tratamento do acervo de Autran Dourado, recém-adquirido pelo AEM.

No artigo “Os mínimos carapinas do nada: aproximações entre Autran Dourado e Maurice Blanchot”, de Cintia Paula Maciel, temos uma interessante aproximação crítica entre o romancista brasileiro e o filósofo francês, especialmente no que diz respeito ao ato de escritura e suas complexas relações com a morte, com o vazio e o nada existencial. Enquanto, por sua vez, Gabriel Felix, em “Alphonsus de Guimaraens Filho leitor/admirador de Henriqueta Lisboa”, observa a correspondência entre o filho do poeta simbolista com Henrique Lisboa e a relação de proximidade e admiração que se destaca ali.

No artigo “Os silêncios das fotografias brasileiras de Genevieve Naylor”, de Bruna Luiza Costa Pessoa, temos uma abordagem crítica bem atualizada a respeito da coleção fotográfica de Naylor, hoje salvaguardada no Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG. Em “O arquivo desconfiado”, de Gabriella Oliveira Rodrigues, a autora faz uma análise interdisciplinar acerca do arquivo literário e suas vicissitudes próprias, tendo como base diferentes fundos dos mais diversos autores de literatura. Por fim, em “De Jorge para Alceu”, escrito por Ingrid Magalhães e Rayssa Mirelle Corrêa Fernandes, as autoras fazem um levantamento das cartas enviadas pelo poeta Jorge de Lima ao crítico literário Alceu Amoroso Lima, analisando os principais temas desta troca missivista: religião, poesia, vida literária e criação poética.

Na terceira parte – *Memórias e reflexões* – o objetivo é refletir um pouco a respeito da história do AEM, pensando a sua existência e continuidade como espaço de pesquisa e preservação da memória literária mineira e também nacional. Em sua pluralidade de perspectivas, a seção traz consigo o artigo da professora Eneida Maria de Souza, “Mário de Andrade: turista aprendiz”, em que a autora aborda criticamente a obra

marioandradina a partir de sua relação com o Norte e Nordeste, o diálogo que estabelece entre a realidade e a ficção, a descrição de fontes populares e a construção romanesca. O também professor Reinaldo Marques, profundo conhecedor do AEM, apresenta em uma conferência sua história e importantes informações daquele que foi um dos responsáveis pela fundação. Já Carlos Fernandes, funcionário do AEM, faz uma análise de entrevista de França Júnior pela perspectiva da análise do discurso, pontuando questões salientes fornecidas pelo escritor. Em “Suplemento Literário de Minas Gerais: o elemento icônico da Literatura Brasileira”, de Júnia Mara Alves de Souza, a autora analisa a importância do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, um dos mais representativos e longevos periódicos literários do Brasil.

Em seu “Breve glossário para Wander de Melo Miranda”, Roberto Said nos apresenta o texto lido na cerimônia de emergência de Wander Melo Miranda, ex-diretor do AEM, no qual apresenta um pouco da história do Acervo e dos escritores que o compõem. No artigo “Estratégias de representação de escritores do Acervo dos Escritores Mineiros em publicações estrangeiras”, de Myriam Ávila, temos uma interessante panorâmica sobre traduções e adaptações, em literaturas estrangeiras, de obras escritas por autores cujos fundos documentais se encontram no AEM. Por fim, temos a grande satisfação de publicar três poemas inéditos de Affonso Ávila, autor cujos arquivo e biblioteca se encontram salvaguardados no AEM.

É importante ressaltar a forte presença de alunos – de graduação e de pós-graduação – da nossa Faculdade de Letras: alguns fazem estágio ou desenvolvem pesquisas de iniciação científica no AEM, outros foram convidados pelos organizadores do livro por conta da aproximação temática com a natureza constitutiva do Acervo. Os artigos destes alunos estão publicados lado a lado com os de professores e pesquisadores e, neste sentido, lembramos que alguns destes trabalhos discentes ainda não alcançaram a profundidade teórica própria de pesquisadores já configurados. Não vemos tal fato como algo negativo, ao contrário, o que quisemos foi dar oportunidade aos mesmos para publicarem num livro como este, fortalecendo a consciência acadêmica de cada um e o compromisso para com a investigação científica. Também destacamos, nesta

publicação, a preciosa contribuição de alguns funcionários do AEM, cujo trabalho cotidiano na catalogação de livros, inventário dos nossos fundos documentais, contato com pesquisadores e ações educativas ajudam a fazer desta instituição de pesquisa umas das mais importantes do Brasil.

Celebrar a existência do Acervo dos Escritores Mineiros, especialmente neste ano que ele completa três décadas de vida, é fazer memória a todos aqueles que contribuíram decisivamente para a sua criação e continuidade. É ressaltar o seu pertencimento à FALE da UFMG e a excelência acadêmica da mesma. É promover a cultura e a memória através das pesquisas realizadas nos nossos fundos arquivístico, bibliotecário e museológico, produzindo conhecimento e contribuindo na produção e difusão dos estudos literários brasileiros.

*Elen de Medeiros*

*Leandro Garcia Rodrigues*



## **Processos**



# Recompondo a memória: tratamento e organização do acervo da família Ávila

Adrieli Sandra de Oliveira Jacinto

## Introdução

Espaços de memória e ressignificação, de conhecimento e reconhecimento, os arquivos possibilitam uma conexão com um passado de continuidade e descontinuidade, que leva a aclarar suas dimensões sociais e suas contribuições diretas na organização da sociedade da informação.<sup>1</sup>

Cada documento carrega uma história em si que extrapola os limites textuais, avançando pelas experiências táteis e sensoriais.<sup>2</sup> Em arquivos pessoais, o acesso à documentação acumulada permite uma verdadeira imersão nos pensamentos e ações do seu titular. A intencionalidade contida na produção do documento, os critérios de seleção do material a ser arquivado, são elementos reveladores da trajetória e relações de seus criadores, aspectos que Marques fortuitamente assinala, relativamente os arquivos pessoais de escritores:

As práticas de arquivamento, menos que fruto de uma injunção meramente social, resultam de uma rede de relações literárias e afinidades intelectuais na qual esses escritores se inscrevem. Revelam um cuidado com a memória do escritor, com sua formação intelectual, que possibilita a construção de sua imagem enquanto autor significativo.<sup>3</sup>

Sob essa premissa, o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) é criado em 1989, a partir da doação do fundo documental da escritora Henriqueta Lisboa. Atualmente, abriga 17 acervos e 16 coleções especiais e permanece

<sup>1</sup> BARROS; AMÉLIA. Arquivo e memória: uma relação indissociável.

<sup>2</sup> COX. Traços de si: outras reflexões sobre o arquivo pessoal e a função dos arquivistas.

<sup>3</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 195.

no cumprimento da missão de preservar e disponibilizar acervos bibliográficos, arquivísticos e museológicos de escritores, artistas e intelectuais de destaque na história literária e cultural de Minas Gerais e do Brasil. É vinculado ao Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), órgão complementar da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), cuja finalidade é “colher, tratar, conservar e divulgar acervos de escritores, bem como de promover investigações e publicações no campo dos Estudos Literários e áreas afins”.<sup>4</sup>

Em 2014, foi doado ao AEM o acervo da família Ávila, composto por documentos do escritor Affonso Ávila, de sua esposa Laís Corrêa de Araújo e de sua cunhada Zilah Corrêa de Araújo, advogada e escritora, que adotava o pseudônimo de Bárbara Araújo. O arquivo contém aproximadamente 12 metros lineares de documentos do gênero textual, iconográfico e audiovisual. Compõe, também, o acervo a biblioteca dos escritores, composta por livros, folhetos e periódicos, com aproximadamente 4.500 itens.

## Trajetória

### Affonso Ávila (1928-2012)

Poeta, jornalista, crítico literário, ensaísta e um dos maiores pesquisadores do barroco no Brasil. Bacharel em Direito, pela UFMG, casado com a escritora Laís Corrêa de Araújo. Esteve à frente da revista *Barroco*, entre os anos 1969 e 1996, das revistas *Vocação* (1951) e *Tendência* (1957), além de colaborar com a revista de arte de vanguarda *Invenção*, em 1962. Atuou como diretor do Suplemento Dominical do jornal *Estado de Minas*, responsável pelo lançamento de toda uma nova geração de escritores mineiros. Enquanto diretor da Superintendência de Pesquisa e Tombamento do Instituto Histórico e Artístico de Minas Gerais, contribui com diversos projetos de preservação das cidades históricas de Minas Gerais. Ganhador de numerosos prêmios, entre eles o Prêmio Jabuti de poesia pela obra *O visto e o imaginado*, em 1991. Títulos publicados: *O*

<sup>4</sup> Apresentação. *Acervo de escritores mineiros*.

*açude e sonetos de descoberta* (1953); *Código de Minas e poesia anterior* (1953); *Carta do solo* (1961); *Resíduos seiscentistas em Minas* (1967); *O poeta e a consciência crítica* (1969); *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1971); *Código nacional de trânsito* (1972); *Cantaria Barroca* (1975); *Discurso da difamação do poeta* (1978); *Masturbações* (1980); *Barrocolagens* (1981); *Delírio dos cinqüent'anos* (1984); *O visto e o imaginado* (1990); *Catas de Aluvião: do pensar e do ser em Minas* (2000); *A lógica do erro* (2002); *Cantigas do falso Alfonso el sábio* (2006); *Poeta poente* (2010); *Égloga da maçã* (2012), entre outros.

### **Laís Corrêa de Araújo (1927-2006)**

Poeta, professora universitária, jornalista, crítica literária e pesquisadora, ganhadora de vários prêmios de literatura. Formada em Línguas Neo-Latinas pela UFMG. Participante ativa da vida cultural e movimentos vanguardistas no país, sendo a única representante feminina da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda realizada na UFMG em 1963. No jornal *Estado de Minas* assinou a coluna "Roda gigante" durante os anos de 1959 a 1986, além de colaborar na revista *O cruzeiro*, no jornal *O Estado de São Paulo*, entre outros. Títulos publicados: *Caderno de poesia* (1951); *O signo e outros poemas* (1955); *Cantochão* (1967); *O grande blá-blá-blá* (1974); *Maria e companhia* (1983); *Que quintal!* (1987); *Decurso do Prazo* (1988); *O relógio mandão* (1989); *Pé de página* (1995); *Clips* (2000); *A loja do Zeconzé* (2000); *Inventário* (2004), além de obras coletivas com estudos sobre Murilo Mendes e outros autores nacionais.

### **Zilah Corrêa de Araújo (1916-1975)**

Escritora e profissional liberal. Irmã da escritora Laís Corrêa de Araújo. Formada em Ciências Econômicas e Direito pela UFMG. Ingressou na literatura utilizando o pseudônimo Bárbara de Araújo, com a publicação de contos nas revistas *A cigarra* e *O cruzeiro*. Foi agraciada com vários prêmios, como Prêmio Othon Bezerra de Melo da Academia Mineira de Letras; Prêmio Júlia Lopes de Almeida, da Academia Brasileira de Letras; Prêmio João Alphonsus, da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais;

Prêmio Nacional de Ficção da Academia Paulista de Letras e o Prêmio de Literatura. Títulos publicados: *Uma flor sobre o muro* (1955); *A loja das ilusões* (1955); *E oferecerás a outra face* (1969); *O bezerro de ouro* (1970).

## **Composição do acervo**

Após o recolhimento do acervo, foi necessário determinar a composição documental do fundo familiar. Optou-se por adotar a recomendação de Duchein,<sup>5</sup> que orienta a subdivisão do fundo familiar em fundos individuais. Sendo assim, a documentação do fundo família Ávila foi dividida entre os titulares: Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo e Zilah Corrêa de Araújo. Parte da documentação pertencente ao casal, cuja separação seria impossível, foi mantida em uma quarta coleção. Os principais itens que compõem cada acervo são relacionados a seguir:

### **Documentos de Affonso Ávila**

Documentos pessoais; correspondências; recortes de jornais; artigos do titular publicados em jornais, dentre eles *Estado de Minas*, *Diário de Minas (Tribuna das Letras)*, *Folha de Minas*, *O Estado de São Paulo*; originais de artigos e livros publicados; rascunhos de textos; originais de artigos publicados na *Revista Barroco*; bibliografia sobre o escritor; documentos ligados a atividades profissionais enquanto auxiliar do Governador Juscelino Kubitschek; documentos relativos ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), à Fundação João Pinheiro, ao Instituto Flávio Gutierrez; documentos sobre eventos dos quais organizou e participou como Semana da Poesia de Vanguarda de 1963, Festival de Inverno da UFMG em 1972 e 1973, Museu Guggenheim, exposição *Brasil Barroco: entre céu e terra*, exibida no *Petit Palais*, em Paris; além de documentos sobre a exposição *Constructo poético*, organizada pela UFMG em homenagem aos seus 80 anos, no Palácio das Artes; convites para eventos; documentos relativos à premiações, títulos, honrarias e medalhas.

### **Documentos de Laís Corrêa Araújo**

<sup>5</sup> DUCHEIN. O respeito aos fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos.

Documentos civis; correspondências; textos manuscritos; recortes de artigos publicados no *Diário de Minas*, nas revistas *O cruzeiro*, *Pampulha* e *Suplemento literário*; recortes de artigos de crítica literária no *Estado de Minas*, na coluna *Roda gigante*; documentos de eventos dos quais participou; documentos relativos à atuação como secretária da esposa do Governador Bias Fortes, como auxiliar técnico-cultural da Biblioteca Estadual “Luiz de Bessa” e superintendente das Bibliotecas Públicas do Estado; documentação de prêmios, títulos, diplomas, medalhas; convites.

### **Documentos do casal**

Correspondências; documentos burocráticos; textos com dedicatória ao casal; recortes de jornais; fotos pessoais, de família, amigos e eventos, além de álbum de fotos das bodas de ouro.

### **Documentos de Zilah Corrêa Araújo**

Correspondências; fotos da titular, família e amigos; documentos contábeis; recortes de jornais; diplomas escolares, de títulos e honorarias; poemas não publicados (manuscritos); recortes de artigos publicados nos jornais *Estado de Minas* e *Diário de Minas*; documentos e recortes com crítica à sua obra e alguns documentos referentes à sua atuação como advogada.

### **Determinação do arranjo**

A classificação, ou arranjo, é uma das funções mais importantes em um arquivo. Paes define arranjo como “a ordenação dos documentos em fundos, a ordenação das séries dentro dos fundos e, se necessário, dos itens documentais dentro das séries”.<sup>6</sup>

Tradicionalmente, a arquivologia defende que os arquivos permanentes mantenham a organicidade em obediência ao princípio da proveniência, que determina que o arquivo produzido por uma entidade não deve ser misturado aos de outras entidades produtoras, e ao princípio da ordem

<sup>6</sup> PAES. Arquivos permanentes, p. 122.

original, segundo o qual o arquivo deveria conservar o arranjo dado pela entidade que o produziu.<sup>7</sup>

A partir do recolhimento dos fundos da família Ávila foi adotado um arranjo por atividades, na tentativa de manutenção do princípio da proveniência (Figura 1).

Tal arranjo apresentava diversas inconsistências de classificação, porque a documentação se confluía em mais de uma categoria, problema preconizado por Schellenberg:

As séries devem ser estabelecidas em função das atividades, com muito cuidado, para evitar que uma cubra a outra, pois muitas vezes os papéis de várias atividades são inter-relacionados, como por exemplo, os papéis pessoais e os de atividades profissionais. As séries, para resumir, devem ser mutuamente exclusivas, de modo que as peças individuais caberão unicamente a uma delas.<sup>8</sup>

É o caso das correspondências burocráticas e pessoais. Nos arquivos da família Ávila, observa-se que, frequentemente, as relações profissionais e pessoais se interpolam e, conseqüentemente, verificam-se correspondências que entremeiam assuntos burocráticos e questões de foro íntimo.

Outro fator desfavorável diz respeito a uma massa documental sem nenhuma ordem aparente, sendo absolutamente impossível determinar sua origem e/ou contexto de produção/acumulação dentro do arranjo por atividades.

Paralelamente, a equipe do AEM se reunia para refletir sobre a metodologia de trabalho adotada na organização dos fundos documentais do Acervo. Optou-se pela adoção de um modelo de arranjo que se aproximasse dos demais fundos do AEM, privilegiando a tipologia documental, isto é, reunindo os documentos por suas características comuns, natureza de conteúdo ou técnica de registro.

A decisão se fortaleceu na recomendação de Schellenberg,<sup>9</sup> para quem a ordem original só deveria ser preservada se o arranjo for claramente determinável e inteligível. Conseqüentemente, em 2016, determinou-se que o acervo da família Ávila fosse rearranjado de acordo com as novas diretrizes (Figura 2).

<sup>7</sup> Arquivo Nacional (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*.

<sup>8</sup> SCHELLENBERG. Arranjo de papéis ou arquivos privados, p. 283.

<sup>9</sup> SCHELLENBERG. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*.



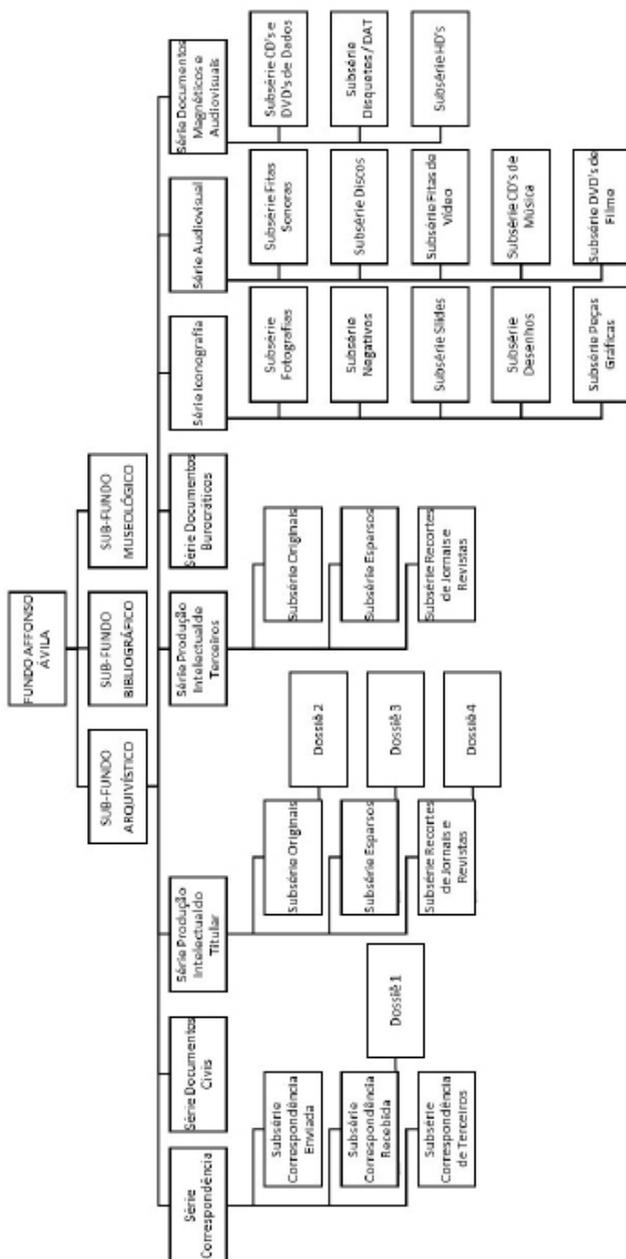


Figura 2: Arranjo por tipologia documental

## Resultados

Após a redistribuição dos documentos no novo arranjo, a composição de cada fundo se encontra da seguinte forma:

### Fundo Affonso Ávila

Série Correspondência: 3798 itens

Subsérie Correspondência Enviada: 159 itens

Subsérie Correspondência Recebida: 3442 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: Adalmir da Cunha Miranda: 33 itens

Affonso Romano de Sant'Anna: 38 itens

Ana Hatherly: 12 itens

Angel Crespo: 18 itens

Angelo Oswaldo de Araújo: 20 itens

Antonio Candido: 10 itens

Antônio Carlos Villaça: 15 itens

Antônio Emídio Lana: 20 itens

Antônio Fonseca Pimentel: 11 itens

Aracy Amaral: 31 itens

Augusto da Silva Telles: 17 itens

Benedito Lima de Toledo: 10 itens

Benedito Nunes: 69 itens

Carla Milano Benclowicz: 17 itens

Carlos Bracher: 10 itens

CASEMG: 11 itens

Christopher C. Lund: 10 itens

David Valjalo: 10 itens

Décio de Almeida Prado: 17 itens

Domingos Diniz: 15 itens

Edgard Braga: 11 itens

Eduardo Eustachio Santos Filho: 50 itens

Elvira Vernaschi: 14 itens

Fábio Lucas: 25 itens

Fany Kon: 37 itens

Flávio Gonçalves: 23 itens

Francisco Curt Lange: 74 itens  
Geraldo Dias da Cruz: 24 itens  
Heitor Martins: 34 itens  
Heliana Angotti Salgueiro: 35 itens  
Homero Silveira: 15 itens  
J. M. Parker: 12 itens  
Jacó Guinsburg: 42 itens  
José Lobo: 47 itens  
Lauro Palú: 50 itens  
Lindolpho de Ávila: 11 itens  
Luciano Amédeé Peret: 14 itens  
Ludovico Gomes de Castro (Frei Ludovico): 15 itens  
Luiz Costa Lima: 29 itens  
Lygia Fagundes Telles: 10 itens  
Lygia Neder: 35 itens  
Mário Barata: 39 itens  
Mário da Silva Brito: 10 itens  
Maurício Andrés Ribeiro: 10 itens  
Mauritônio Meira: 30 itens  
Moacy Cirne: 13 itens  
Myriam Ribeiro: 17 itens  
Roberto Pontual: 11 itens  
Rosário Fusco: 12 itens  
Rui Mourão: 22 itens  
Sebastião Nunes: 21 itens  
Silviano Santiago: 40 itens  
Susanna Peters: 10 itens  
Walter Zanini: 11 itens  
Willy Corrêa de Oliveira: 16 itens

Subsérie Correspondência de Terceiros: 197 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: José Francisco Bias Fortes: 14 itens

Rubens Costa Romanelli: 22 itens

Série Documentos Cívicos: 101 itens

Série Produção Intelectual do Titular: 206 itens

Subsérie Originais: 55 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: A lógica do erro: 7 itens

Barroco: teoria e análise: 3 itens

Cantigas do falso Alfonso el sábio: 12 itens

O visto e o imaginado: 2 itens

Poeta poente: 7 itens

Minor: livro de louvores: 6 itens

Homem ao termo: 4 itens

Égloga da maçã: 4 itens

Código de Minas: 4 itens

Catas de Aluvião: do pensar e ser em Minas: 3 itens

Subsérie Esparsos: 66 itens (incluindo dossiê)

Dossiê: Entrevistas: 10 itens

Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 85 itens

Série Produção Intelectual de Terceiros: 745 itens

Subsérie Originais: 53 itens (incluindo dossiê)

Dossiê: "Affonso Ávila", organizado por Antônio Sérgio Bueno:  
21 itens

Subsérie Esparsos: 166 itens

Dossiê: sobre o titular: 26 itens

Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 526 itens

Dossiês: Artes: 54 itens

30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1 item

Bienal do Livro de Minas: 2 itens

Congresso do Barroco no Brasil: 30 itens

Exposição "Constructo poético": 2 itens

Recortes sobre o titular: 11 itens

Salão Nacional de Poesia Psu Poético: 21 itens

Seminário Inconfidência Mineira e Revolução Francesa: 1 item

Série Documentos Burocráticos: 525 itens

Série Iconografia: 584 itens

Subsérie Fotografias: 365 itens

Subsérie Negativos: 3 itens

Subsérie Slides: 71 itens

Subsérie Desenhos: 12 itens

Subsérie Peças Gráficas: 133 itens

Série Audiovisual: 101 itens

Subsérie Fitas Sonoras: 6 itens

Subsérie Discos: 44 itens

Subsérie Fitas de Vídeo: 21 itens

Subsérie CD's de Áudio: 24 itens

Subsérie DVD's de Filme: 6 itens

Série Documentos Magnéticos e Digitais: 6 itens

Subsérie CD's e DVD's de Dados: 4 itens

Subsérie Disquetes e DAT's: 2 itens

**Total:** 6066 itens

## **Fundo Laís Corrêa de Araújo**

Série Correspondência: 2766 itens

Subsérie Correspondência Enviada: 30 itens

Subsérie Correspondência Recebida: 2641 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: Acrísio de Assis Reis: 22 itens

Adolfo Aizen: 11 itens

Ana Hatherly: 24 itens

Antônio Carlos Villaça: 68 itens

Benedito Nunes: 12 itens

Braga Montenegro: 69 itens

Carminha Gouthier: 33 itens

Cosette de Alencar: 63 itens

Domingos Diniz: 40 itens  
Dom Marcos Barbosa: 33 itens  
Editora Vozes: 12 itens  
Eico Suzuki: 35 itens  
Elias José: 19 itens  
Elisabeth L. R. de Oliveira: 34 itens  
Francisco Inácio Peixoto: 60 itens  
Guido Bilharino: 11 itens  
Haroldo Maranhão: 14 itens  
Jacinto do Prado Coelho: 15 itens  
Joaquim Branco: 25 itens  
Jon M. Tolman: 11 itens  
José Márcio Penido: 10 itens  
José Paulo Paes: 11 itens  
Julieta de Godoy Ladeira: 41 itens  
Lauro Palú: 34 itens  
Lázaro Barreto: 42 itens  
Lúcia Machado de Almeida: 26 itens  
Luís Amaro: 43 itens  
Lygia Fagundes Telles: 28 itens  
Márcio Almeida: 27 itens  
Maria Rodrigues Lapa: 19 itens  
Maria Sylvia Nunes: 18 itens  
Mário da Silva Brito: 23 itens  
Max Martins: 17 itens  
Miguel Jorge: 24 itens  
Nelly Novaes Coelho: 17 itens  
Oneyda Alvarenga: 32 itens  
Oscar Bertholdo: 16 itens  
Osman Lins: 54 itens  
Rosário Fusco: 163 itens  
Sebastião Nunes: 12 itens  
Silviano Santiago: 11 itens  
Stella Leonardos: 13 itens  
Teresinka Pereira: 22 itens

Wanda Figueiredo: 34 itens  
Zilah Corrêa de Araújo: 42 itens  
Subsérie Correspondência de Terceiros: 95 itens

Série Documentos Civis: 74 itens

Série Produção Intelectual do Titular: 763 itens  
Subsérie Originais: 38 itens (incluindo dossiê)  
Dossiê: Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência: 14 itens  
Subsérie Esparsos: 171 itens (incluindo dossiê)  
Dossiê: Artigos: 31 itens  
Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 554 itens (incluindo dossiê)  
Dossiê: Roda Gigante: 375 itens

Série Produção Intelectual de Terceiros: 585 itens  
Subsérie Originais: 4 itens (incluindo dossiê)  
Dossiê: "Laís Corrêa de Araújo", organizado por Maria Esther Maciel: 3 itens  
Subsérie Esparsos: 65 itens  
Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 516 itens  
Dossiês: Recortes sobre a titular: 147 itens  
Recortes sobre o falecimento de Zilah Corrêa de Araújo: 67 itens  
Recortes sobre o livro "Inventário": 13 itens

Série Documentos Burocráticos: 174 itens

Série Iconografia: 226 itens  
Subsérie Fotografias: 142 itens  
Subsérie Negativos: 10 itens  
Subsérie Desenhos: 7 itens  
Subsérie Peças Gráficas: 67 itens

**Total:** 4588 itens

## **Fundo Família Ávila (documentos do casal)**

Série Correspondência: 664 itens

Subsérie Correspondência Enviada: 4 itens

Subsérie Correspondência Recebida: 656 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: Acrísio de Assis Reis: 13 itens

Antônio Carlos Villaça: 14 itens

Benedito Nunes: 23 itens

Boris Schnaiderman: 74 itens

Carlos Bracher: 16 itens

José Lobo: 10 itens

Lauro Palú: 25 itens

Lygia Fagundes Telles: 21 itens

Mônica de Ávila Todaro: 15 itens

Rosário Fusco: 22 itens

Wanda Figueiredo: 15 itens

Subsérie Correspondência de Terceiros: 4 itens

Série Documentos Cívicos: 52 itens

Série Produção Intelectual de Terceiros: 32 itens

Subsérie Originais: 2 itens

Subsérie Esparsos: 16 itens

Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 14 itens

Série Documentos Burocráticos: 14 itens

Série Iconografia: 707 itens

Subsérie Fotografias: 667 itens

Subsérie Negativos: 13 itens

Subsérie Slides: 4 itens

Subsérie Desenhos: 3 itens

Subsérie Peças Gráficas: 20 itens

**Total:** 1469 itens

## **Fundo Zilah Corrêa de Araújo**

Série Correspondência: 120 itens

Subsérie Correspondência Enviada: 25 itens

Subsérie Correspondência Recebida: 94 itens

Subsérie Correspondência de Terceiros: 1 item

Série Documentos Cíveis: 42 itens

Série Produção Intelectual do Titular: 159 itens

Subsérie Originais: 1 item

Subsérie Esparsos: 22 itens

Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 136 itens (incluindo dossiê)

Dossiê: "Uma flor sobre o muro": 73 itens

Série Produção Intelectual de Terceiros: 286 itens

Subsérie Originais: 1 item

Subsérie Esparsos: 8 itens

Subsérie Recortes de Jornais e Revistas: 277 itens (incluindo dossiês)

Dossiês: Entrevistas concedidas a Zilah Corrêa de Araújo: 11 itens

Recortes sobre a titular: 49 itens

Recortes sobre o livro "A flor do tempo": 12 itens

Recortes sobre o livro "A loja das ilusões": 20 itens

Recortes sobre o livro "E oferecerás a outra face": 32 itens

Recortes sobre o livro "O bezerro de ouro": 67 itens

Recortes sobre o livro "Uma flor no tempo": 44 itens

Série Documentos Burocráticos: 14 itens

Série Iconografia: 186 itens

Subsérie Fotografias: 182 itens

Subsérie Desenhos: 1 item

Subsérie Peças Gráficas: 3 itens

**Total:** 807 itens

O total de documentos organizados até o momento alcança o montante de 12.930 itens. Ainda restam cerca de 4,5 metros lineares de documentos já higienizados, em processo de classificação e aproximadamente 2,5 metros lineares de documentos a serem higienizados. Esse material pendente é composto, sobretudo, de recortes de jornais e revistas.

## **Considerações finais**

Embora esteja consolidada a aplicação dos princípios da arquivologia em acervos públicos e institucionais, os estudos sobre os arquivos pessoais são relativamente recentes. A literatura aponta para a necessidade do respeito ao princípio da proveniência e manutenção da ordem original dos arquivos pessoais, como forma de expressão intelectual do titular. No entanto, há grande dificuldade na aplicação prática desse princípio, porque as classificações originais raramente correspondem aos métodos de classificação arquivística tradicional.

Entretanto, é necessário registrar que, no caso do acervo da família Ávila, embora o arranjo funcional apresentasse problemas, a adoção de um modelo de arranjo baseado na tipologia documental ainda encontra dificuldades na aplicação, especialmente pela ausência de uma definição dos tipos documentais, o que compromete a classificação e provoca inconsistência na descrição dos itens documentais.

Faz-se necessário que o AEM continue a reflexão sobre suas práticas de tratamento e organização documental, estabelecendo políticas e diretrizes para a organização dos fundos, evitando assim a fragmentação e possível perda de informações e otimizando o fluxo de trabalho.

## Referências

- ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS. *Apresentação*. Faculdade de Letras. Disponível em: <<http://sites.lettras.ufmg.br/aem/>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- BARROS, Dirlene Santos; AMELIA, Dulce. Arquivo e memória: uma relação indissociável. *Transinformação*, Campinas, v. 21, n. 1, p. 55-61, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tinf/v21n1/04.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. In: \_\_\_\_\_. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 107-178.
- BELLOTO, Heloísa Liberalli. Tipologia documental em arquivos: novas abordagens. In: \_\_\_\_\_. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 347-363.
- BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *Afonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993. (Encontro com escritores mineiros, 1).
- CAVALHEIRO, Marcos Ulisses. Os limiares do arquivo pessoal na Arquivologia: da diplomática clássica à identificação arquivística. *Páginas a&b: arquivos e bibliotecas*, s. 3, n. 7, p. 134-146, 2017. Disponível em: <<http://ojs.lettras.up.pt/index.php/paginasaeb/article/viewFile/2842/2599>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2062/1201>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- COX, Richard J. Traços de si: outras reflexões sobre o arquivo pessoal e a função dos arquivistas. Tradução de Anderson Bastos Martins. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos pessoais: um novo campo profissional: leituras, reflexões e considerações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 255-301.
- DOUGLAS, Jennifer. Origens: ideias em evolução sobre o princípio da proveniência. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 47-74.
- DUARTE, Constance Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- DUCHEIN, Michel. O respeito aos fundos em Arquivística: princípios teóricos e problemas práticos. *Arquivo & administração*, v. 10-14, n. 2, p. 1-16, 1986. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000011453/aa2f3a137f5d4128066909c6a29c4219>>. Acesso em: 27 set. 2018.
- DUCROT, Ariane. A classificação dos arquivos pessoais e familiares. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 151-168, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2059/1198>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- GONÇALVES, Martina Spohr. *Políticas de arranjo e descrição em arquivos privados pessoais: o*

caso do CPDOC. 2007. 57 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Organização, planejamento e direção de arquivos) – Arquivo Nacional; Universidade Federal Fluminense, 2007.

HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 41-66, 1997. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2041/1180>>. Acesso em: 20 set. 2018.

HEYMANN, Luciana Quillet. Os arquivos em questão: novas abordagens, antigas tradições. In: \_\_\_\_\_. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012. p. 23-85.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços de vida individual. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Org.). *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 303-341.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 2002. (Encontro com escritores mineiros, 5).

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 189-200.

PAES, Marilena Leite. Arquivos permanentes. In: \_\_\_\_\_. *Arquivo: teoria e prática*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 121-146.

SHELLENBERG, Theodore Roosevelt. Arranjo de papéis ou arquivos privados. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 6. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 269-288.

SHELLENBERG, Theodore Roosevelt. Descrição de papéis ou arquivos privados. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 6. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 313-334.



# Educação museal no Acervo de Escritores Mineiros: desafios, perspectivas e propostas

Marcelo Paolinelli de S. Novaes

## Histórico e características do Acervo de Escritores Mineiros

Situado no terceiro andar da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) foi concebido em 1991<sup>1</sup> como projeto integrado de pesquisa vinculado ao Centro de Estudos Literários (CEL)<sup>2</sup> da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, este criado em 1989. Neste mesmo ano, o fundo documental da escritora Henriqueta Lisboa é doado à FALE e colocado sob a tutela do CEL,<sup>3</sup> conformando o embrião do AEM. Desde então, outros fundos e coleções foram incorporados ao AEM que, atualmente, compõem um acervo estimado<sup>4</sup> em cinquenta mil livros e mais de cem mil documentos de diversos tipos e diferentes suportes – correspondências, objetos de uso pessoal, periódicos, obras de arte, fotografias, manuscritos, originais, estatuetas de prêmios literários etc.

Em sua página na *internet* o AEM se apresenta como “um espaço permanente de exposição e pesquisa que abriga acervos e coleções de livros, documentos e objetos de escritores, artistas e personagens de

<sup>1</sup> “[Concebido] como parte do Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras, o projeto de criação do Acervo foi apoiado pela Rockefeller Foundation e CNPq e construído com recursos de R\$ 249 mil, liberados pela Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), agência ligada ao Ministério da Ciência e Tecnologia”. GONTIJO. O guardião da literatura mineira, p. 4.

<sup>2</sup> Atualmente denominado Centro de Estudos Literários e Culturais.

<sup>3</sup> Conforme informações contidas no material de comunicação, “Acervo de Escritores Mineiros – Precursores”, Universidade Federal de Minas Gerais. Saguão da Reitoria, 28 de set. de 2009.

<sup>4</sup> Conforme conversa informal com o bibliotecário do Acervo de Escritores Mineiros, Antônio Afonso Pereira Junior. Não há um levantamento formal que indique a mensuração do acervo.

destaque na história literária e cultural de Minas Gerais e do Brasil”.<sup>5</sup> Trata-se, portanto, de instituição híbrida (arquivo literário-pessoal/museu/biblioteca), na qual *exposição* e *pesquisa* figuram entre suas funções de relevo. Isso posto, podemos afirmar que tais funções, entendidas em sua relação de interdependência, devam ser consideradas ao pensarmos a dimensão educativa do AEM. O que significa dizer que, configurado como seu aspecto mais visível, o espaço museográfico deve enfatizar o acervo que lhe deu origem, com o intuito de dar a conhecer ao público as especificidades da guarda e conservação deste patrimônio que, para além de seu enorme valor cultural, apresenta-se como um rico manancial para a pesquisa acadêmica em diversas áreas.

Apesar de sua vocação para o atendimento ao público, hoje, o AEM conta com um baixo número de visitantes.<sup>6</sup> A fim de superar o quadro verificado, a atual direção do AEM identificou a necessidade de estabelecer uma política ampliada de comunicação,<sup>7</sup> apoiada em ações de divulgação, recepção e mediação.<sup>8</sup> Portanto, as análises e as propostas que aqui serão apresentadas visam responder a essa demanda institucional.

<sup>5</sup> Apresentação. *Acervo de escritores mineiros*.

<sup>6</sup> O formulário de visitação mensal dos museus vinculados ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) relativo ao ano de 2016 informa que nenhum museu ativo da rede e que realiza contagem de público, recebeu menos de 1.500 visitantes anuais. O livro de visitas disponível na exposição *O laboratório do escritor do AEM*, indica 115 visitas no período de 01 de setembro de 2015 a 15 de janeiro de 2018 (IBRAM, 2017). Não obstante a coleta das assinaturas dos visitantes não viesse sendo efetuada de maneira sistemática, o que fragiliza a análise dos números, trata-se do único instrumento de mensuração. Quanto ao número de pesquisadores no período, não há um instrumento formal de quantificação.

<sup>7</sup> Um dos modelos mais conhecidos de definição das funções de um museu foi expresso pela Reinwardt Academie de Amsterdam, no final da década de 1980, o chamado modelo PPC (preservação-pesquisa-comunicação). Tais seriam as funções: “a *preservação* (que compreende a aquisição, a conservação e a gestão das coleções), a *pesquisa* e a *comunicação*. A *comunicação*, ela mesma, compreende a *educação* e a *exposição*, duas funções que são, sem dúvida, as mais visíveis do museu”. (DESVALLÉES; MAIRESSE. *Conceitos-chave de museologia*, p. 23).

<sup>8</sup> Segundo Desvallées et Mairesse, “a mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e compartilhar as apropriações feitas.” (DESVALLÉES; MAIRESSE. *Conceitos-chave de museologia*).

## **A exposição *O laboratório do escritor***

A exposição *O laboratório do escritor* foi inaugurada em 2003,<sup>9</sup> e em 2011, com a ampliação do espaço do AEM, foram acrescentados novos ambientes ao espaço expográfico destinados à exibição de coleções recém-adquiridas. Está instalada à frente das dependências do local destinado à guarda do acervo da instituição, com o qual divide os cerca de 900 m<sup>2</sup> do espaço.

Esteticamente falando, a exposição<sup>10</sup> simula o escritório dos escritores e escritoras, com suas bibliotecas, seus instrumentos de trabalho, o mobiliário etc. No entorno destes “locais de trabalho”, vitrines e painéis expõem, dentre outros, objetos de uso pessoal, correspondências, premiações, fotografias, originais. Daí desvela-se seu universo: sua rede de relações, indícios de personalidade, os resultados dos seus trabalhos – suas obras, suas sucessivas edições, a fortuna crítica. Convida, portanto, à descoberta dessa atmosfera, para além do elogio à singularidade de cada autor.

A escolha por essa solução – de simulação do escritório dos escritores e escritoras – à primeira vista pode sugerir o isolamento de sua atividade ou reforçar o estereótipo do gênio criador inspirado por musas. Porém, uma observação mais atenta aos objetos expostos revelará o seu laboratório em sentido amplo, ou seja, o universo de experimentações, colaborações, pesquisa, indagações. Nesse sentido, o laboratório não é apenas o espaço restrito do escritório, mas, sim, toda uma atmosfera que envolve a vivência do escritor e que de uma maneira ou outra exerce influência em sua obra: seus *hobbies*, suas redes de sociabilidade e de trabalho, suas experiências estéticas, suas crenças etc.

Importante frisar que o AEM, em 1991, surge com a função específica de salvaguardar os fundos dos escritores, e que a inauguração do espaço expográfico só ocorreu doze anos depois, como consequência da atribuição original de um arquivo literário/pessoal. Portanto, como lugar de divulgação do AEM, de seu conteúdo e de suas práticas, o espaço

<sup>9</sup> GONTIJO. O guardião da literatura mineira, p. 4.

<sup>10</sup> Além dos elementos apresentados neste tópico, a exposição possui também uma galeria de fotografias de autoria de Genevieve Naylor. Sobre este material, ver o artigo “Os silêncios das fotografias brasileiras de Genevieve Naylor”, de Bruna Pessoa, nesta publicação.

museal deve dar conta de propor um discurso que vincule a experiência da visitação em seus sentidos estéticos, de memória, sociais, dentre outros, à apresentação do Acervo como lugar de pesquisa e produção de conhecimento. Assim entendido, o arquivo do AEM, que abriga vestígios materiais do universo pessoal e profissional dos escritores, é, sobretudo, *laboratório do pesquisador*, local de investigação e problematização. Configura-se, assim, o espaço expográfico como lugar de memória<sup>11</sup> e de divulgação científica.

Quando da inauguração deste espaço expositivo, o professor Wander Melo de Miranda destacou que:

O novo espaço, além de atender em excelentes condições pesquisadores de várias partes do Brasil e do exterior, funciona como um museu vivo da literatura, aberto à visitação da comunidade em geral, especialmente alunos dos ensinos fundamental e médio, que, por meio de visitas guiadas, poderão entrar em contato com o ambiente de trabalho dos escritores e com o processo de escrita literária.<sup>12</sup>

À mesma época, a professora Eneida Maria de Souza também ressaltou a importância do espaço para a comunicação com o público escolar, afirmando que a exposição: "É importante que alunos de escolas públicas e privadas conheçam aspectos da vida de grandes autores e também suas obras. Isso certamente contribui para despertar vocações literárias".<sup>13</sup>

Podemos perceber nas falas em destaque a intenção de promover a visitação de instituições escolares à exposição. Pelo que se pode verificar, até então, não houve o estabelecimento de uma prática regular de atendimento, de formação de público, e de desenvolvimento de ações de educação museal, lacuna que se pretende preencher através do desenvolvimento e aplicação de um programa de educação museal, do qual aqui traçaremos um esboço. Porém, é necessário advertir que tal programa não se esgota no aspecto museal do Acervo de Escritores Mineiros, mas propõe ações integradas que visam uma ação educativa e de comunicação ampliada e em diálogo com as outras funções do AEM.

<sup>11</sup> Cf. NORA. Entre memória e história: a problemática dos lugares.

<sup>12</sup> MIRANDA. Acervos do futuro, p. 2.

<sup>13</sup> GONTIJO. O guardião da literatura mineira, p. 4.

## Educação museal no Acervo de Escritores Mineiros – ponderações

As ideias aqui apresentadas têm como norte as premissas da Política Nacional de Educação Museal (PNEM), dispostas pela Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017. Em seu art. 2º, este documento define *educação museal* como “um processo de múltiplas dimensões de ordem teórica, prática e de planejamento, em permanente diálogo com o museu e a sociedade”.<sup>14</sup> Define, ainda, *museu* como uma:

Instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.<sup>15</sup>

Podemos afirmar que o AEM abarca as características institucionais expressas acima, tanto no que diz respeito às suas finalidades quanto ao que tange sua natureza, o que justifica a adequação deste programa aos enunciados da PNEM.<sup>16</sup>

As possibilidades de ações no âmbito da educação museal são diversas, devendo cada instituição orientar suas práticas em função das características de seu acervo, do público que a frequenta e da sua missão institucional. Não obstante, não se pode perder de vista que a prática educativa em museus, para além da temática ou dos objetos expostos, deve instigar o pensamento crítico e autônomo, evitando a formulação de discursos unívocos. Deve-se, portanto, evidenciar o processo de construção do discurso apresentado, das escolhas dos objetos musealizados e, conseqüentemente, das supressões que conformam as inevitáveis lacunas de representação:

Nesse contexto, a Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os

<sup>14</sup> Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, art. 2º.

<sup>15</sup> Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, art. 3º.

<sup>16</sup> Como já mencionado anteriormente, o AEM é uma instituição híbrida, sendo um de seus componentes o aspecto museal. Não aprofundarei aqui na questão da identidade museal do AEM, assunto da maior relevância que demanda análise específica.

profissionais dos museus e a experiência da visita. Mais do que para o “desenvolvimento de visitantes” ou para a “formação de público”, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la.<sup>17</sup>

Assim, o diálogo como via de concepção das ações educativas apresenta-se como uma das premissas basilares para que o museu alcance a condição de ferramenta de transformação social. Escutar e compreender a perspectiva do público – seja ele o visitante espontâneo, o grupo escolar, a comunidade acadêmica, ou qualquer outro – é de fundamental importância para a configuração de um atendimento que vá ao encontro do princípio aqui assumido, qual seja, da busca permanente pelo desenvolvimento de uma instituição que se aproxime das concepções contemporâneas de um museu integral,<sup>18</sup> em permanente transformação e a serviço da construção de uma sociedade plural, feita por indivíduos emancipados.

Para que esta perspectiva dialógica se realize, ou seja, para que a instituição consiga estabelecer e manter contato com a sociedade, o estabelecimento de um setor educativo torna-se imprescindível. Será este setor o responsável por pensar estratégias de aproximação e comunicação com o público e, a partir dessa interlocução desenvolver, ações adequadas aos diferentes contextos e demandas. Será a escuta sensível dos ecos da contemporaneidade reverberados pelos diversos atores sociais em diálogo com o AEM que subsidiará e orientará a construção das propostas educativas, conformando um exercício permanente de ressignificação dos usos e apropriações dos espaços AEM. No entendimento de Jezulino Braga:

Ao assumir seu papel educativo, os museus marcam sua especificidade e ampliam ações que fortalecem o uso educativo de suas exposições; propõe relações com a comunidade e com as escolas, dinamizando e publicizando suas exposições; e rompem com a visão de uma caixa monumento que encapsula a memória

<sup>17</sup> IBRAM. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, p. 74.

<sup>18</sup> Sobre o conceito de museu integral ver: DUARTE. *Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora*.

em objetos e legendas, sem se preocupar com inquirições próprias do social vivido.<sup>19</sup>

O setor educativo deverá cumprir também o papel de articulador entre as diferentes áreas de atuação do AEM, promovendo a comunicação interna e o compartilhamento dos resultados dos trabalhos realizados. Esse movimento permitirá a dinamização dos usos dos acervos, o surgimento de questões-problema, o incremento do conhecimento organizacional, o nivelamento das informações. Pretende-se, para tanto, criar mecanismos que propiciem aos diversos perfis que ali atuam – bolsistas de iniciação científica e de formação profissional complementar, profissionais do quadro técnico-administrativo em educação, professores e pesquisadores – a apresentação de ideias e a troca de experiências.

É necessário ressaltar que o AEM, como instituição universitária que é, deve-se colocar a serviço da pesquisa, do ensino e da extensão, convidando e estimulando a comunidade acadêmica e a sociedade em geral a se apropriarem do espaço para tais fins. O AEM apresenta condições propícias para professores dos diferentes níveis de educação, disciplinas e áreas do conhecimento vivenciarem com suas turmas questões abordadas em teoria nas salas de aula. Por exemplo, o exame dos “bastidores” do Acervo (os arquivos e a atuação profissional demandada em sua salvaguarda) pode ser bastante útil como ferramenta pedagógica em cursos superiores de diversas áreas. Ainda com relação a este público, o simples fato de dar a conhecer a existência dos arquivos do AEM, em toda sua diversidade e complexidade, pode estimular a realização de pesquisas centradas na análise dos documentos ali encontrados. Sob esse prisma, o AEM pode ser também definido como lugar de divulgação e estímulo à produção científica.

Com relação ao espaço museográfico, a atual direção elegeu o público da educação básica como alvo prioritário das ações nesse momento inicial de desenvolvimento de um programa educativo. Para tanto, vêm sendo elaboradas estratégias de contato e convite a este público, de diagnóstico dos perfis e demandas, bem como atividades e material pedagógico para realização dos atendimentos.

<sup>19</sup> BRAGA. Desafios e perspectivas para educação museal, p. 55.

Importante dizer que, desde agosto de 2018, a porta de acesso principal à exposição permanece aberta em horários regulares, durante os dias úteis. Essa ação simples, aliada às ações de divulgação do espaço em redes sociais e em outros canais de comunicação, já vem apresentando resultados, como o aumento do público espontâneo, por exemplo.

A seguir, apresenta-se a síntese dos objetivos perseguidos pelo setor educativo do AEM. Importante salientar que as questões aqui expostas representam uma primeira abordagem no sentido de conceber um programa de educação para o AEM. As proposições contidas neste texto certamente serão revistas, ampliadas e adequadas em consonância com os movimentos da sociedade e as exigências que destes emergirem.

## **Objetivos do Programa Educativo do Acervo de Escritores Mineiros**

- Incrementar o acesso ao AEM;
- Ampliar o público atendido pelo AEM;
- Aumentar o público visitante da exposição;
- Estimular a pesquisa nos arquivos do AEM;
- Difundir a literatura produzida em Minas Gerais;
- Propalar o potencial do AEM para o desenvolvimento de atividades de ensino, pesquisa e extensão;
- Contribuir para o desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem na educação básica;
- Contribuir para a formação de estudantes leitores e produtores de textos literários;
- Fomentar a aproximação entre os ambientes acadêmico e escolar;
- Contribuir para a formação continuada dos professores de educação básica;
- Contribuir para a formação discente no âmbito do ensino superior;
- Estabelecer um programa de ação educativa voltado ao público escolar dos níveis fundamental e médio, para atendimento a este público durante todo o ano letivo;
- Instituir um programa de ação educativa voltado aos professores que atuam nos níveis fundamental e médio, para preparação e planejamento da visita com seus alunos;
- Estreitar os laços com a comunidade acadêmica, incentivando a utilização do conteúdo e do espaço do AEM em atividades didático-pedagógicas dos cursos de graduação e pós-graduação da UFMG, bem como para o desenvolvimento de atividades de extensão;
- Desenvolver atividades e material didático para a mediação das visitas à exposição *O laboratório do escritor*;
- Estabelecer plano de estudos e diálogo sobre temas pertinentes à educação

- museal e ao universo do AEM;
- Criar um meio que possibilite a troca e a circulação de informações entre os diversos agentes que atuam no AEM;
- Instituir procedimentos de pesquisa nos arquivos do AEM no intuito de subsidiar ações museológicas e educativas;
- Promover a aproximação, a troca de experiência e o desenvolvimento de ações conjuntas com instituições congêneres, com ênfase naquelas que fazem parte da Rede de Museus da UFMG.

Para que tais objetivos se cumpram, é necessária a avaliação permanente dos conceitos e práticas em curso. Para tanto, todas as ações educativas serão avaliadas sob a ótica dos diversos atores envolvidos, através de questionários de avaliação para os diversos perfis de visitantes, reuniões periódicas com a equipe educativa para análise das experiências de atendimento, dos recursos didáticos utilizados, dos discursos produzidos, das questões captadas nas falas dos visitantes, dentre outras tantas ações possíveis nesse sentido. No mesmo sentido, avaliações diagnósticas também serão realizadas.

Algumas ações educativas já estão sendo implementadas, junto à comunidade externa, como o agendamento de visitas mediadas para grupos escolares, estudos dirigidos de temáticas pertinentes ao AEM com o público interno, aulas de disciplinas de cursos de graduação ministradas no AEM, além de projetos em fase de elaboração, como encontros com escritores, leituras dramáticas, momento formativo/dialógico com professores da educação básica, dentre outros.

## **Considerações finais**

Pelo exposto, fica inequívoco o potencial do AEM como instrumento catalisador de processos de ensino, pesquisa e extensão. São vários os desafios para a implementação das propostas apresentadas, assim como são múltiplos os fatores que a favorece. Se concentrarmos nestes últimos, veremos que a exposição *O laboratório do escritor*, por sua imponência estética, pela heterogeneidade das peças que expõe, pela polissemia que ventila, dentre outros aspectos, tornam-na atrativa aos públicos mais diversos; que o empenho da direção do AEM é fator preponderante na consecução dos objetivos expostos; que as fartas possibilidades de parceria podem viabilizar projetos que isoladamente o AEM não teria condição de executar; que a inserção do AEM na comunidade universitária

representa um grande trunfo; isso para ficarmos apenas nos tópicos mais evidentes.

Cabe mencionar que o AEM carece de alguns documentos norteadores oficiais aos quais as ações educativas, bem como outras ações institucionais possam se referenciar. O estabelecimento de tais parâmetros é fundamental para a excelência e a acuidade do serviço prestado. Ademais, os textos legais que estabelecem diretrizes para a área de educação museológica costumam enfatizar a necessidade do alinhamento dos programas educativos às premissas da instituição.<sup>20</sup> No entanto, iniciativas recentes da gestão do espaço – tais como a realização desta publicação, que mobilizou diversos atores e segmentos do AEM – aponta para a superação deste quadro.

Como instituição pública, vinculada à UFMG, o AEM deve se colocar de maneira plena a serviço do desenvolvimento científico, da educação em suas diversas facetas e do desenvolvimento de uma sociedade construída por indivíduos críticos e emancipados. Deve, portanto, possibilitar o amplo acesso às suas dependências e à informação que detém, devendo os profissionais que ali atuam elaborar estratégias para que se cumpra sua função social. As linhas aqui traçadas representam uma contribuição a essa jornada perene.

## Referências

ACERVO DE ESCRITORES MINEIROS. *Apresentação*. Faculdade de Letras. Disponível em: <[http://sites.lettras.ufmg.br/aem/?page\\_id=4](http://sites.lettras.ufmg.br/aem/?page_id=4)>. Acesso em: 24 out. 2017.

BRAGA, Jezulino Lúcio Mendes. Desafios e perspectivas para educação museal. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 6, n. 12, jul./dez. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16332>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: <[http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF\\_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf](http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf)>. Acesso em: 24 mar. 2018.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 99-117, 2013. Disponível em: <<http://>

<sup>20</sup> Cf. “incentivar a construção do Programa Educativo e Cultural, entendido como uma Política Educacional, definido a partir da missão do museu, pelo setor de educação museal, e colaboração com os demais setores do museu e a sociedade”. IBRAM. *Caderno da política nacional de educação museal*, p. 46.

revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>. Acesso em: 30 ago. 2018.

GONTIJO, Murilo. O guardião da literatura mineira. *Boletim UFMG*, Belo Horizonte, n. 1420, ano 30, p. 4, dez. 2003.

IBRAM. *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2018.

IBRAM. *Formulário de Visitação Mensal 2016*, 2017. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/04/FVM-2016-atualizada-em-03-04-2017.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

MIRANDA, Wander Melo. Acervos do futuro. *Boletim UFMG*, Belo Horizonte, n. 1420, ano 30, p. 2, dez. 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khory. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, out. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 30 set. 2018.

Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, art. 2º, Ministério da Cultura. (*DOU*, 12 de dezembro de 2017, Seção 1, p. 1-6.) Disponível em: <[http://biblioteca.mpsp.mp.br/phl\\_img/portal/blegis/blegis23\\_422-2017.pdf](http://biblioteca.mpsp.mp.br/phl_img/portal/blegis/blegis23_422-2017.pdf)>. Acesso em: 02 mar. 2018.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Museu e educação: conceitos e métodos*, 2001. Aula inaugural. Disponível em: <<https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/museu-e-educac3a7c3a3o.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. "Acervo de Escritores Mineiros – Precursores". Saguão da Reitoria, 28 de setembro de 2009. Material de divulgação. Disponível no arquivo de secretaria do Acervo de Escritores Mineiros.



# Desvendando o escritor através de sua biblioteca

Antônio Afonso Pereira Júnior

## **Oswaldo França Júnior: o homem, sua obra e sua coleção**

Oswaldo França Júnior, popularmente conhecido por França Júnior, nasceu na cidade do Serro, Minas Gerais, em 21 de julho de 1936. Desde criança queria ser aviador e, em 1953, ingressou na Escola Preparatória de Cadetes do Ar, de Barbacena. Formou-se piloto no curso de Formação de Oficial Aviador, no Rio de Janeiro. Foi expulso da FAB depois do golpe militar de 1964. Depois de sua expulsão da Aeronáutica, tornou-se motorista de táxi em Belo Horizonte e nas horas vagas escrevia contos.

Aconselhado por Rubem Braga, escreveu um romance e o enviou ao cronista, no Rio de Janeiro. Assim surgiu o seu primeiro livro, *O viúvo*, lançado pela Editora do Autor. Em 1967 publicou *Jorge, um brasileiro*, com o qual ganhou o prêmio Walmap de Literatura, o mais importante da literatura brasileira da época. É o seu romance mais conhecido no Brasil e em diversos países. *Jorge, um brasileiro* foi traduzido para o alemão com o título *Jorge, der Brasilianer*, publicado pela Edition Suhrkamp, de Frankfurt. Foi adaptado para a televisão no programa "Caso Especial", na Rede Globo, tendo posteriormente o roteiro ampliado, originando a minissérie "Carga Pesada". O livro resultou também no filme homônimo, dirigido por Paulo Tiago. Em 1969, publicou *Um dia no Rio*, romance sobre o dia de um mineiro de Belo Horizonte que vai ao Rio de Janeiro numa viagem de negócios. Em 1972, publicou *O homem de macacão*, livro que foi traduzido para o inglês, *The Man in the Monkey Suit*, por Gregory Rabassa e publicado pela editora Ballantine Books, de Nova York, em

1986. Em 1974, publicou *A volta para Marilda*. Em 1976, publicou *Os dois irmãos*, que é considerado, por alguns críticos, como um divisor de águas na narrativa do escritor, o romance atesta “a mudança de rumos empreendida pelo autor e a adesão a um tipo de literatura bem distanciado daquele que vinha caracterizando seus primeiros livros”.<sup>1</sup> Em 1978, publicou *As lembranças de Eliana*. Em 1980, publicou *Aqui e em outros lugares*. Nesse ano a editora E. P. Dutton, de Nova York, publicou a tradução de *Jorge, um brasileiro* com o título *The Long Haul*, traduzido por Thomas Colchie. Em 1982, publicou *À procura dos motivos*. Em 1984, publicou *O passo-bandeira: uma história de aviadores*, considerado pela crítica como um livro autobiográfico, sendo o único romance do escritor que trata o tema da aviação. Entusiasta das coisas serranas, em 1984, brindou a cidade com uma importante proposta de *Levantamento e Conservação da Memória Cultural do Serro*, distribuída aos órgãos competentes. Em 1985, *O passo-bandeira* fez parte da lista das obras literárias indicada para o vestibular da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Em 1985, publicou *As laranjas iguais*, seu primeiro livro de contos. No mesmo ano, foi para Cuba convidado como membro do júri de Literatura Brasileira do prêmio Casa de las Américas 1985. Em 1986, publicou *Recordações de amar em Cuba*, livro que foi escrito a partir das observações e experiências vividas durante sua estada em Cuba. Em 1987, publicou *No fundo das águas* que anos depois foi publicado em inglês e francês *Beneath the Waters* e *Au fond des eaux*. Em 1990, *Jorge, um brasileiro* é traduzido para o espanhol com o título *Carga pesada* e publicado, em Cuba, pela Casa de las Américas. Sua obra foi traduzida em vários países: Alemanha, Estados Unidos, União Soviética, França e Checoslováquia. Em 1988, foi para a Alemanha a convite de algumas prefeituras e órgãos de cultura de diversas cidades para ministrar palestras sobre seu livro *Jorge, um brasileiro* e sobre literatura brasileira.

O conjunto da obra de França Júnior marca pela simplicidade, pelo trivial do cotidiano de pessoas comuns. Segundo Angela Cristina Salgueiro Marques seu estilo é límpido e sua linguagem é sóbria:

<sup>1</sup> LOPES. Vinte anos sem o França, p. 37.

A presença de recursos verbais limitados, acreditamos, não desmerece a secura de seu estilo pois, como apontado anteriormente por Fábio Lucas, isso demonstra ser uma virtude. Mas, retomando as observações de Bella Jozef, de que “é muito mais difícil chegar ao coloquial do que continuar no tradicional”, considere-se que as qualidades imprescindíveis da linguagem de França Júnior se devem ao uso de frases curtas, simples, desprovidas de enfeites e de adjetivos, o que torna sua linguagem limpa e, por extensão, uma linguagem simples. Recorde-se, ainda, o uso excessivo de frases polissindéticas, muito recorrente na maioria de seus romances, que confirmam a estratégia de narrar os acontecimentos por “agregação, associativamente”.<sup>2</sup>

França Jr. morreu prematuramente, no auge de sua produção literária, vítima de um acidente de trânsito na estrada que liga Belo Horizonte a João Monlevade, antiga BR-262, hoje chamada de BR-381, este trecho da rodovia é conhecido como a “Rodovia da morte”. Faleceu em 10 de julho de 1989, aos 52 anos, quando voltava de João Monlevade (MG). Por ironia, o autor da ficção mais famosa a tratar dos perigos da estrada morreu num desastre. Em *Jorge, um brasileiro*, cujo enredo é a saga de oito caminhoneiros numa viagem do Vale do Aço a Belo Horizonte. Vinte e dois anos depois, o carro que o romancista dirigia rodou na pista e despencou numa ribanceira, de 60 metros, perto de Monlevade. Deixou terminados os originais do livro *De ouro e de Amazônia* que foi publicado no final desse mesmo ano.



Figura 1: França Júnior na época das Forças Armadas.  
Fonte: Arquivo pessoal.

<sup>2</sup> MARQUES. *Do simples ao duplo: um estudo da obra de Oswaldo França Júnior*, p. 25.

Ao longo da sua vida, amechou mais de dois mil livros, numa coleção bem eclética sobre diversos temas: saúde, sexualidade, política, religião, agricultura, literatura, direito, psicologia, entre outros assuntos diversos. Possuiu mais de 100 periódicos, um arquivo com mais de 3 mil documentos (originais, cartas, fotografias) e vários objetos pessoais (quadros, estátuas, mobiliário). Todo este acervo pessoal foi doado, em agosto de 1996, pela família do autor para a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em junho de 2002, terminou-se o inventário, seguido pela assinatura do termo entre as partes envolvidas; em novembro do mesmo ano, à véspera da inauguração do setor na UFMG, em que ficaria guardado seu acervo: o Acervo de Escritores Mineiros (AEM).



Figura 2: Obras de França Júnior expostas no AEM. Fonte: Arquivo pessoal.

## **Acervo de Escritores Mineiros: espaço da memória literária mineira**

O fundo memorialístico do autor está guardado na UFMG sob os cuidados do Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), um núcleo de pesquisa da Faculdade de Letras (FALE). O material está fisicamente localizado no AEM, um órgão suplementar da FALE. Espaço permanente de exposição, o AEM foi inaugurado em dezembro de 2003. Ocupa uma área de 6980 m<sup>2</sup>, do terceiro andar da Biblioteca Universitária da UFMG, no *campus* Pampulha. Foi construído com apoio da Financiadora de Inovação e Pesquisa (Finep), uma empresa pública vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, através do fundo setorial de investimento CT-Infra/Finep, criado para viabilizar a modernização e ampliação da infraestrutura e dos serviços de apoio à pesquisa desenvolvida em instituições públicas de

ensino superior e de pesquisas brasileiras, por meio de criação e reforma de laboratórios e compra de equipamentos, por exemplo, entre outras ações. O AEM presta atendimento a visitantes e pesquisadores, recebe órgãos oficiais, culturais e de imprensa, permitindo consulta no local, com acesso ao banco de dados da UFMG.

O patrimônio cultural e histórico de um povo é de interesse permanente para a constituição de sua identidade. Assim, o AEM é um espaço de preservação da memória da literatura mineira e constitui-se no maior projeto do CEL, da FALE. Concebido a partir de uma perspectiva museográfica e cenográfica, recria o ambiente de trabalho dos escritores nele representados, abrigando biblioteca com 25 mil volumes, dos quais se destacam obras raras do período do modernismo brasileiro, bem como preciosas coleções de periódicos, documentos, correspondência, fotografias, obras de arte e objetos pessoais. Além da área reservada para a exposição dos acervos, há um espaço para o trabalho dos pesquisadores e bolsistas, com sala de reuniões e infraestrutura operacional. Sistemas de iluminação, ventilação e segurança dentro dos padrões técnicos apropriados garantem a conservação e preservação dos acervos. O AEM conta atualmente com 26 escritores, reunindo documentos, objetos pessoais, livros, móveis, fotografias, medalhas e os mais diversos tipos de suportes informacionais que preservam a história e a memória do escritor.

O principal critério para um acervo integrar o AEM é a naturalidade do escritor. Além deste, a relevância literária e cultural da possível doação, com base no valor cultural da documentação conservada, da obra do titular do acervo em questão e na importância de sua atuação no cenário literário, artístico, cultural, social e político. Naturalmente, o foco é, prioritariamente, o recebimento de acervos e coleções de escritores mineiros ou ligados a Minas Gerais, embora não se descarte o recebimento de material de pessoas de outros lugares. O primeiro acervo doado foi o fundo documental da escritora Henriqueta Lisboa, em 1989. Para abrigar um acervo de escritor, consideram-se alguns critérios, a saber: a) a relevância literária do escritor e sua obra; b) o valor histórico e cultural dos fundos documentais do escritor; c) as condições de preservação do arquivo e as formas de seu repasse à Universidade. Para o recebimento de um acervo, é necessário que a proposta seja aprovada pelo Conselho

Diretor do CELC, a partir de uma discussão sobre o interesse do acervo ou da coleção. O AEM consegue integrar três ambientes: museu, arquivo e biblioteca de forma harmônica. Esse é o grande diferencial do setor: guarda a coleção bibliográfica, cartas, fotos, móveis de escritório, objetos pessoais, coleção de quadros, obras de arte e idiossincrasias dos escritores. Isso traz a biografia intelectual dos escritores que reflete o percurso de suas vidas e obras neste espaço multifacetado, que é completo para que os pesquisadores possam tentar recuperar a memória do escritor pesquisado.

Os livros do setor não são emprestados, por serem classificados como coleção especial, as consultas das obras são feitas somente no local, até porque o AEM possui exemplar único de alguns livros, que nem mesmo a Biblioteca Nacional do Brasil (BN) possui. Alguns livros com dedicatórias e autógrafos de diversos escritores, como por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade e grifos dos próprios escritores mostrando anotações e destaques para a leitura que faziam das obras, constituindo-se em fonte rica de pesquisa e sempre muito requisitada pelos usuários do AEM. Os arquivos dos escritores representam a fonte de pesquisa mais utilizada pelos pesquisadores. Fonte única e primária, como cartas, recorte de jornais, de revistas, fotografias, manuscritos de seus livros, entre outros documentos pessoais e oficiais, já que a maioria era servidor público, como Cyro dos Anjos que era assessor do Ministro da Justiça e imortal da Academia Brasileira de Letras. Os espaços possuem uma elevação do plano expográfico para exaltar a coleção em questão e para garantir a estética dos cenários museográficos. Tal disposição permite que o visitante viaje no tempo. A estética proporciona uma experiência entre o conhecimento e o entretenimento. Os espaços são exposições permanentes que foram batizadas de *O laboratório do escritor*, tentando reproduzir o seu escritório, onde esses artistas criavam suas obras. Os documentos que ficam expostos ao lado dos cenários são protegidos por vitrines, impedindo que as pessoas toquem nos documentos, cartas, fotos e objetos pessoais. Buscar seu *ethos* através de sua biblioteca e arquivo, conhecer suas idiossincrasias, gostos, desejos, sonhos, fetiches, taras e medos do autor, reproduzindo seu escritório através de sua galeria de museu.

Walter Benjamin<sup>3</sup> disse que dá para saber muito sobre uma pessoa pelos livros que ela possui: gostos, interesses, hábitos. Os livros guardados, os que são descartados, os lidos, bem como os que não são lidos, dizem algo sobre quem é você. Benjamin tinha uma paixão pela escrita, pela impressão, pelo livro, sua portabilidade, resistência e origem. Como um colecionador sagaz, ele argumentava que conseguia decifrar a essência de uma pessoa através das suas leituras. Assim, Benjamin percebia que o mesmo efeito ocorria com bibliotecas particulares. A biblioteca era uma testemunha fiel da personalidade de seu colecionador. As encadernações conseguem preservar seu colecionador, portanto este vive nos seus livros. Dessa maneira, só depois que o colecionador colocasse o seu último livro na prateleira de uma estante e morresse, que sua biblioteca poderia falar de seu criador. Sem a presença de seu dono para confundir, os fascículos poderiam revelar o conhecimento e privacidade de seu proprietário.

O fundo memorialístico de França Júnior e dos demais escritores expostos no AEM é fruto de uma tríade: biblioteca, arquivo e objetos pessoais, que irão compor o cenário museográfico do escritor. A tradição separa essas categorias, enfatizando as diferenças, ou especificidades e ignorando as semelhanças. Segundo Smith,<sup>4</sup> museus, arquivos e bibliotecas não nasceram separados, mas foram se afastando ao longo do tempo. Martins<sup>5</sup> e Witty<sup>6</sup> acreditam que, ao que tudo indica, as primeiras instituições acumulavam tanto materiais bibliográficos quanto de natureza arquivística – relações de propriedades de terras e respectivos impostos. Smith<sup>7</sup> diz ainda que a área de conhecimento da Ciência da Informação somente será reconhecida em sua utilidade social quando a mesma conseguir propor soluções para problemas de acesso à informação. A distinção entre biblioteca, museu e arquivo, em particular, não faz sentido no

<sup>3</sup> BENJAMIN. 1978.

<sup>4</sup> SMITH. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separam?

<sup>5</sup> MARTINS. *A palavra escrita*: história do livro, da imprensa e da biblioteca.

<sup>6</sup> WITTY. The beginnings of indexing and abstracting: some notes towards a history of indexing and abstracting in Antiquity and the Middle Ages.

<sup>7</sup> SMITH. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separam?

AEM, pois tudo é único. A expressão do escritor atinge seu ápice somente com a união dos três ambientes na busca da recuperação da memória do autor. Segundo Smith,<sup>8</sup> o documento e a informação são as duas faces da mesma moeda, sendo que uns prestam mais atenção a uma face, outros à outra, mas não é possível descolar as faces da moeda. As ciências sociais geram uma tensão entre documento e informação. A institucionalização da informação, operada pela Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia, encontra sua justificativa cultural, social e econômica à medida que esta informação é disponibilizada para a sociedade, ou comunidade, que financia a manutenção deste estoque.

Na experiência estética da imagem do museu há uma harmonia entre a forma e o conteúdo das exposições. A experiência estética de visitantes aos museus de ciência e tecnologia e de arte, permite, por um lado, considerar a implementação de projetos de cooperação entre museus, pesquisadores, artistas e escolas e também fornecer estratégias de ação na formação de professores, abrindo o campo de pesquisa interdisciplinar. Assim, o AEM, pela preservação dos fundos dos escritores ali depositados, possibilita pesquisas nas diversas áreas do conhecimento como as Artes, a Literatura, a História, a Biblioteconomia, a Arquivologia e a Museologia, entre outras. A instituição considera que os fundos ali depositados são de interesse coletivo e de caráter público. O AEM tem por objetivo resgatar a memória literária através de um ambiente onde a estética dos espaços museográficos e a exaltação das personalidades ali expostas estejam aliadas às tecnologias de conservação, preservação e difusão deste conhecimento para despertar o encantamento pelos artistas, pela literatura, pela história e pelo próprio espaço.

Um ano antes da inauguração do setor, em 2002, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) aprovou a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural e, em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Nesse contexto, o AEM nasce com a missão de preservar o patrimônio imaterial da mineiridade, da literatura mineira através dos fundos memorialísticos dos

<sup>8</sup> SMITH. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separam?

escritores mineiros. A construção da memória cultural de uma pessoa, lugar, tempo, acontecimento ou do próprio povo se dá, sobretudo, pela imagem, que pode ser compreendida com um potencial narrativo que se ativa a partir da observação.

O museu é uma construção que permite aumentar a consciência através das significações, ressignificações e múltiplas funções que os adornos, objetos, livros ganham no espaço. A estética, a afetividade, o conhecimento, a lembrança, a experiência pessoal que cada um traz consigo da cultura material e imaterial sobre o escritor, formando uma nova memória daquele personagem exposto:

Museus são instituições que, em última instância, desempenham o papel de dar extroversão à dimensão imaterial do patrimônio que conservam e expõem. Eles transformam coisas em objetos, quando as deslocam do ambiente cotidiano, distanciando-as do universo estritamente concreto, e as ingressa em uma ordem simbólica, conferindo-lhes novos significados. Mantermos com as coisas uma relação de instrumentalidade, contígua ao nosso corpo.<sup>9</sup>

O arquivo, o museu e a biblioteca tentam produzir o efeito de sacralizar o indivíduo, mas esses documentos pessoais ao mesmo tempo que revelam sua personalidade, por vezes ocultam. Sobre o arquivo do escritor, Reinaldo Martiniano Marques, professor da FALE da UFMG, pondera:

O interesse pela guarda e conservação de arquivos literários por parte de universidades e fundações, públicas e privadas, assim como a disponibilização de seus documentos e materiais para a consulta por pesquisadores, estudantes e a comunidade em geral, têm propiciado o crescente interesse por pesquisa em acervos de escritores e fontes primárias da literatura.<sup>10</sup>



Figura 3: Galeria de França Júnior no AEM  
Fonte: Arquivo pessoal

<sup>9</sup> JULIÃO. Patrimônio imaterial e museus, p. 88.

<sup>10</sup> MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 90.

## **Desempacotando sua biblioteca, observando o museu e revirando seu arquivo**

A biblioteca pessoal constitui a história de vida de seu dono? O conhecimento, a experiência e os registros dessas experiências acumuladas por uma pessoa ou instituição constituem uma variada e rica fonte informativa.

Em princípio, o acervo, compreende as primeiras edições e reedições subsequentes de suas próprias obras. Complementando, inclui também os livros lidos, os que vão ser lidos, os livros compartilhados com amigos, discípulos e mestres, os dicionários, guias e outras fontes de referência para a elaboração de seu ofício. Na maioria das vezes, esse material é enriquecido com anotações pessoais que permitem leituras diversas e, portanto, são uma fonte de estudo e pesquisa. Compõem ainda a coleção as revistas, jornais, recortes e separatas onde recebem destaque as resenhas, críticas e opiniões sobre o seu trabalho, os slides, vídeos, fitas cassetes que em geral, testemunham momentos ou fases da vida do titular.<sup>11</sup>

França Júnior acumulou 2355 livros, sobre vários temas: política, economia, filosofia, religião, esportes, ciências, romances, clássicos da literatura mineira, brasileira e internacional, enciclopédias e muitos outros da área de saúde, como sexualidade, neurociência, psicologia, nutrição etc. Séries de coleções como a famosa “Os pensadores”, da Editora Abril. Na opinião de Luis Milanese:

O que uma pessoa acumula de informação durante a sua vida, além do que permanece na memória, formando as suas lembranças, supostamente estará acessível, ao menos para ela própria. Seus livros e revistas, guardados diversos, álbuns de fotografias, diários, cartas, objetos pessoais que só tem sentido se estão espalhados por estantes, gavetas, armários e até mesmo lugares imprevisíveis. Para achar o que deseja ver ou rever, usa recurso da memória: “tal caderno está na segunda gaveta da escrivaninha”, a carta está na pasta cinza... Quando as posses de um indivíduo aumentam, e isso se traduz pelo acúmulo de objetos, de escritos, e cresce o desejo de encontrá-los com maior rapidez, a pessoa percebendo que será incapaz de reter na memória os caminhos de acesso, cria códigos de localização. Em outras palavras, na medida em que um depósito de bens cresce, e há a necessidade de controlá-lo, aumenta também a complexidade dos meios para achar no palheiro a agulha desejada. Se esse endereço, por uma desgraça, for esquecido, o

<sup>11</sup> MIRANDA. *A trama do arquivo*, p. 105.

bem, provavelmente, se perderá. Nesse caso, o depósito deverá ser reorganizado, com gastos e perda de tempo, para, novamente, tornar-se útil. De geração em geração o estoque aumenta e quanto maior for, mais difícil se torna recuperar o que nele se encontra. A chave de acesso, dessa forma, pode não ser um bem em si, mas é a possibilidade de tê-lo. As gerações em sequência não só recebem o que foi acumulado anteriormente, mas também os meios para achar o que precisam. Nesse sentido, acervos e códigos integram-se num complexo que se constitui no mapa da produção humana, a grande memória que mantém vivos todos os cérebros mortos.<sup>12</sup>

Ana Virgínia, bibliotecária da BN, afirma que as bibliotecas dos escritores são “fechadas”, isto é, aquela coleção foi construída com o que o autor comprou, ganhou, permutou e acumulou em vida. Todo material bibliográfico adquirido pela FALE, que aborde qualquer aspecto da vida ou obra de França Júnior passa a compor a coleção de referência da biblioteca do CELC, para servir de apoio aos pesquisadores e funcionários do AEM.

A biblioteca do AEM é catalogada de acordo com o código de Catalogação Anglo-Americano, 2ª edição (AACR2) e classificada pelo sistema de Classificação Decimal de Dewey (CDD):

A ordem de itens por tamanho, que atribui ao arranjo da coleção uma organização simétrica, independentemente do conteúdo de cada item do acervo,<sup>13</sup> é o mais antigo sistema de organização de bibliotecas que remonta às bibliotecas claustrais, denominado Sistema de Localização Fixa, posto que implica a atribuição de notação que fixa o item em local determinado. Este sistema, encarado como estético, posto que gerava uma biblioteca visualmente organizada.<sup>14</sup>

A biblioteca de França Júnior e dos demais escritores reunidos no AEM são organizadas por ordem de tamanho dos menores livros na primeira prateleira para os maiores nas prateleiras seguintes até os grandes formatos ficarem guardados nas prateleiras inferiores numa sequência numérica crescente. Designa uma sigla para cada autor, no caso de França Júnior (FJ), seguida do número da estante, depois da prateleira e por fim o número do livro. A sequência numérica não retroage em cada

<sup>12</sup> MILANESI. Em busca da identidade perdida, p. 14.

<sup>13</sup> CONSTANTIN, 1841, p. 47.

<sup>14</sup> PINHEIRO; WEITZEL. A organização de itens em prateleiras, p. 28.

prateleira ou estante, ela é crescente em toda coleção, indo do FJ E01 P1 n. 1 até o FJ E7 P5 n. 2355. Por exemplo: O livro 33, da segunda (de cinco) prateleira da sexta (de um total de sete) estante, da coleção França Júnior, receberá a seguinte notação: FJ E06 P02 n. 33. Os acervos recebem esse código composto pelas iniciais do titular com a finalidade de identificar e evitar que materiais de um fundo memorialístico se misturem com outros. Essa classificação tem ainda um apelo para a estética, uma vez que compõe um cenário milimétrico quanto à linha exata e perfeita dos livros: é a biblioteca “conversando” com o museu. No AEM o livro tem duas perspectivas, como fonte de informação e como peça de um grande museu.

Os livros são cadastrados no Pergamum – Sistema Integrado de Bibliotecas, desenvolvido pela PUC Paraná. Esse sistema contempla as principais funções de uma biblioteca, trabalhando de forma integrada, com o objetivo de facilitar a gestão dos centros de informação, especialmente as bibliotecas universitárias. A Rede Pergamum conta com aproximadamente oito mil bibliotecas em todo o Brasil, o que dá visibilidade ao acervo e ao trabalho do AEM.

Uma peculiaridade da biblioteca de França Júnior é a riqueza de suas anotações, grifos e dedicatórias, por vezes solenes e muitas vezes engraçadas, conforme exemplificados em anexo.

Trabalhar com as dedicatórias impressas é trabalhar com diversos elementos e possibilidades que remetem à história do livro. Abordar esta prática no ambiente do Brasil das primeiras décadas do oitocentos, ainda pouco conhecida, é também caminho para desvendar relações de sociabilidade; comportamentos e jogos políticos, além do próprio contexto no qual se inserem. [...] A dedicatória apresenta-se como símbolo das relações políticas, das trocas efetuadas na busca por poder e influência; símbolo de uma política apoiada na hierarquia vigente. O livro e a dedicatória são marcas de uma cultura que busca sofisticar suas relações e representações, sendo interessante observar sua utilização por uma elite letrada em meio a uma maioria de iletrados. A prática das dedicatórias toma forma no complexo contexto do Antigo Regime, que deixou permanências na Europa e no Brasil do século XIX: é reflexo da perpetuação das relações de mecenato, ligada aos costumes de uma sociedade de Corte, e às relações entre soberanos e letrados.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> DELMAS. Do mais fiel e humilde Vassalo: as dedicatórias impressas para os monarcas D. João VI e Dona

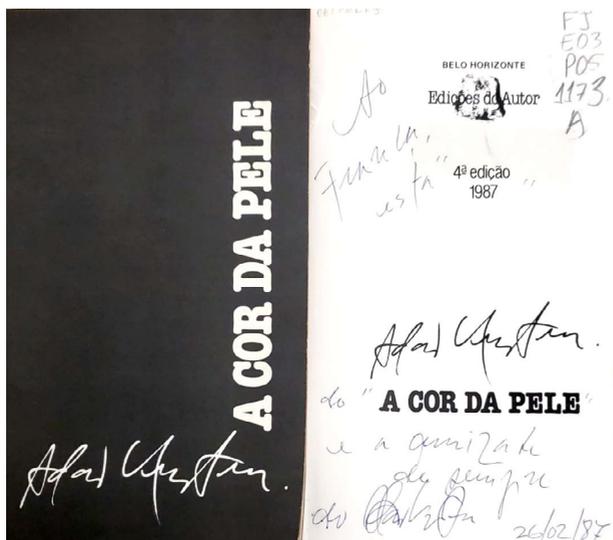


Figura 4: Livro da coleção particular de França Júnior com dedicatória de Adão Ventura.  
Fonte: Arquivo pessoal.

Além da organização e divulgação da coleção, o AEM elabora um inventário, documento onde todo o material é descrito e detalhado, constituindo um instrumento legal que firma a doação entre a família do escritor e a universidade. Nesse inventário, ocorre uma separação de documentos arquivísticos em tipos, tipologia documental. Assim sendo, fotos, cartas, recortes de jornais, entre outros são reunidos. Simultaneamente ocorre a fase de conservação e preservação com a higienização dos materiais, retirada de cliques, grampos, a limpeza mecânica e o acondicionamento em pastas e caixas de arquivo embrulhadas com papel de PH neutro, do tipo Filifold. É um papel especial fabricado com reserva alcalina, usado para a guarda permanente, por manter inalterada a resistência original dos documentos contra ácidos provenientes do ar poluído. Sua composição garante ainda alta resistência a dobras e vincos, sendo utilizado como pastas para conservar fotos e documentos.

## Considerações finais

A memória é um tema complexo, toma atenção de diversos acadêmicos. Um debate que envolve historiadores, arquivistas, bibliotecários,

museólogos, sociólogos, antropólogos, filósofos, estudiosos de diversas áreas como a de Letras e Literatura. Essa discussão perpassa a teoria de que a memória está conectada ao poder, na legitimação do discurso da verdade imposta. Ao recriar o cenário para desvendar o passado de um escritor, tentamos testemunhar a personalidade de França Júnior:

Na tradição filosófica, e também no modo de pensar comum a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (ou anamnese ou reevocação), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. Segundo Aristóteles, a memória precede cronologicamente à reminiscência e pertence à mesma parte da alma que a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada.<sup>16</sup>

A importância do patrimônio cultural imaterial é gigantesca, não reside apenas na manifestação cultural em si, mas no estoque de informações e técnicas que se transmitem de geração em geração. Nesse contexto, o AEM atua ao dar valor social, político, cultural e até econômico para transmissão de conhecimentos aos variados grupos sociais (pesquisadores, alunos da universidade e escolas de ensino médio e fundamental), bem como ao promover e proteger a memória do escritor através de suas bibliotecas, arquivos e galerias museográficas. É dar importância à memória da literatura mineira, portanto preservar e divulgar o patrimônio cultural imaterial dos mineiros para as gerações futuras.

Escrever a história de algo ou alguém é contar ou recontar fatos, interpretar acontecimentos sobre duas grandes dimensões: tempo e espaço. O fundo memorialístico tenta criar ou recriar discursos para o futuro da coletividade, a fama que orienta ou desorienta as gerações futuras, enquanto o escritor que só viveu o presente da vida, agora incrustada em fragmentos pessoais aprisionados de um passado, ou seja, a memória que tenta vencer o esquecimento. Dessa maneira, seja através da estética do museu, da organização do conhecimento da biblioteca e da intimidade revelada do arquivo tentam superar o maior dos males que qualquer pessoa pode padecer, a pior das mortes: o ostracismo.

<sup>16</sup> ROSSI. Lembrar e esquecer, p. 15-16.



Figura 5: França Júnior dando entrevista para o Jornal do Brasil – foto do arquivo do JB.  
Fonte: Arquivo pessoal.

## Referências

- ANDRADE, Lucas Veras de; BRUNA, Dayane; SALES, Wesleyne Nunes de. Classificação: uma análise comparativa entre a classificação decimal universal – CDU e a classificação decimal de Dewey – CDD. *Biblos*, Rio Grande do Sul, v. 25, n. 2, p. 31-42, jul./dez. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELMAS, Ana Carolina Galante. Do mais fiel e humilde Vassalo: as dedicatórias impressas para os monarcas D. João VI e Dona Carlota Joaquina no Brasil. In: Encontro de História ANPUH Rio, 13., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, ANPUH, 2009.
- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. (Org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. (Coleção patrimônio, 5).
- JULIÃO, Letícia. Patrimônio imaterial e museus. In: REIS, Alcenir Soares dos; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *Patrimônio imaterial em perspectiva*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. p. 85-105.
- LOPES, Carlos Herculano. Vinte anos sem o França. *Suplemento literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura, n. 1325, p. 36-37, out. 2009.
- MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. *Do simples ao duplo: um estudo da obra de Oswaldo França Júnior*. 2004. 181 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 87-113. (Humanitas).
- MILANESI, Luis. Em busca da identidade perdida. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca*. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 13-17.
- MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG: Centro de Estudos Literários FALE/UFMG, 1995.
- PINHEIRO, Ana Virginia Teixeira da Paz; WEITZEL, Simone da Rocha. A organização de itens em prateleiras. In: \_\_\_\_\_. *A ordem dos livros na biblioteca: uma abordagem preliminar ao sistema de localização fixa*. Rio de Janeiro: Interciência; Niterói: Intertexto, 2007. p. 27-53.
- ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: \_\_\_\_\_. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 15-16.
- SMITH, Johanna W. Arquivologia, biblioteconomia e museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separam?. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, São Paulo, Nova Série, v. 1, n. 2, p. 27-36, 1999-2000.
- WITTY, Francis J. The beginnings of indexing and abstracting: some notes towards a history of indexing and abstracting in Antiquity and the Middle Ages. *The Indexer*, S. I., v. 8, n. 4, p. 193-198, oct. 1973. (citados por SMITH, 1999-2000).

# As faces do crítico: visões sobre o Acervo de Sábato Magaldi

Elen de Medeiros

Desde agosto de 2017, o acervo pessoal de Sábato Magaldi, um dos principais críticos do teatro brasileiro e também um dos responsáveis pela consolidação de um pensamento de modernidade teatral entre nós, compõe o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sua chegada ao AEM redimensiona uma imagem do próprio acervo, na medida em que desloca sua composição estritamente literária para também teatral. Nesse sentido, a incorporação desse material, rico nos estudos teatrais, dá relevo agora a uma perspectiva para além da literária, encetando um novo olhar para o próprio AEM. Trata-se de um dos mais importantes acervos teatrais do Brasil, pelo volume e pela dimensão do material que o compõem. É composto pela biblioteca pessoal do crítico, manuscritos de estudos, manuscritos de peças de diversos dramaturgos brasileiros, correspondência (em sua maioria passiva); rico material iconográfico, prêmios recebidos pelo crítico, material compilado para estudo, além da escrivania, fardão da Academia Brasileira de Letras (ABL) e sua respectiva espada.

O acervo nos apresenta, com isso, faces diversas do crítico teatral: desde sua militância teatral, postos políticos a cargos e posições docentes no Brasil e na França – passando, claro, pela sua atividade de crítico de jornal no *Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*. Ou seja, toda uma trajetória profissional que resplandece nas minúcias de um acervo. Também se apresenta, diante de diverso material, sua imagem pessoal, amizades e relacionamentos, representados tanto pela correspondência intensa trocada quanto pelas fotos que alimentam o seu acervo pessoal.

Com o processo de tratamento e inventariação do acervo, será possível desnudar as diversas imagens que podem compor um dos mais eminentes críticos teatrais brasileiros.

Por enquanto, arriscamos fazer uma rápida apresentação do acervo, com base no trabalho que vem sendo realizado há pouco mais de um ano. As linhas que traçamos abaixo são ainda muito tênues, mas podem dar uma ideia das faces compostas pela pluralidade das atividades do crítico.

## **O trabalho em andamento**

Atualmente, contamos com duas frentes principais de trabalho junto ao acervo de Sábato Magaldi: de um lado, estão sendo higienizados, inventariados e organizados os documentos diversos; de outro, são os livros da biblioteca pessoal do crítico que recebem a devida atenção. Um pesquisador de iniciação científica lida com o material existente nas caixas: separa-os e os higieniza. A diversidade do que temos achado é bastante considerável, e dentro de qualquer caixa podemos encontrar desde um simples convite para proferir uma palestra em alguma universidade da Europa ou dos Estados Unidos até um bilhete singelo de algum dramaturgo importante ou documentos que comprovam suas atividades políticas ou acadêmicas. São detalhes, resquícios de uma vida intensamente dedicada ao teatro brasileiro, à docência e à atuação como crítico. Tal como um mosaico, vamos reconstituindo as peças, pouco a pouco, a fim de compor a multiplicidade de imagens possíveis. Assim, devagar, vamos tentando compreender esse crítico.

Cabe a outro pesquisador de iniciação científica o trabalho com os livros. Ele é responsável por higienizá-los, inventariá-los e organizá-los para futuras consultas, além de colher pequenos indícios que nos chamem a atenção sobre a atuação e a formação intelectual de Sábato. Os livros que exigem maior cuidado são separados para o devido tratamento, realizado por um estagiário em Conservação. Aqueles que estão em bom estado de conservação vão sendo acomodados nas estantes para futura catalogação no sistema de bibliotecas.

Apesar de termos completado recentemente um ano de trabalho com o acervo recebido, como o trabalho é, por natureza, lento e

minucioso, ele está apenas no começo. Houve, inicialmente, uma tentativa de compreensão do que tínhamos em mãos, além de um rastreamento superficial do material recebido. O estágio ainda embrionário em que se encontra o processo de organização só nos permite, por ora, lançar hipóteses prematuras sobre o que temos em mãos, sobre o material que em breve estará disponível ao público de pesquisadores e interessados em teatro, e sobre as faces do crítico.

## O intelectual

Um fardão e uma espada integram o uniforme dos membros da ABL, símbolo nacional das Letras e da intelectualidade brasileira. Mais do que um mero uniforme, no entanto, a vestimenta sugere a imagem de um intelectual respeitado e reconhecido entre seus pares, efetivando-o no panteão da crítica. Essa primeira impressão é balizada e confirmada pelos indícios que podemos colher entre dispersos elementos, desde cartas até as fotos com figuras do cenário literário e teatral nacional e internacional: registros fotográficos ao lado de Eugène Ionesco, Jean-Paul Sartre, Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Lêdo Ivo, Gilberto Freire, Austregésilo de Athayde, Bárbara Heliodora, Josué Montello, dentre vários outros. Decerto que recuperar tais imagens, aliando-as às correspondências, alimenta a ideia de um homem influente e respeitado no Brasil e no exterior, além de sólido intelectual.



Figura 1: Foto de estreia de *A falecida* (?): Nelson Rodrigues com o elenco, Sábato Magaldi e Edla Van Steen.

Fonte: Arquivo de Sábato Magaldi/AEM.

Sua formação, aliás, reitera a primeira impressão. Estão, entre os documentos do acervo, os cadernos de anotações e fichamentos de quando era estudante na França, na Université Paris III, Nouvelle Sorbonne. Ali, podemos perceber sua formação intelectual, que diz respeito à estética, à psicologia, à arte em geral, e bastante particularmente ao teatro europeu. Entre tais anotações, reconhecemos exercícios rudimentares de críticas de espetáculos, vistos ainda em sua temporada em Paris, e esboços de reflexões e anotações variadas sobre teatro e arte. Do mesmo modo, estão ainda em processo de higienização e organização os manuscritos de seus inúmeros livros sobre teatro, além de documentos que alicerçaram toda sua reflexão: um rico material de pesquisa minuciosa que alimentava suas observações e críticas, e a partir da qual podemos redesenhar um entendimento de seu pensamento teatral.

Toda essa documentação, quando aberta ao público, poderá auxiliar e fomentar pesquisas, por exemplo, de crítica genética ou historiográficas sobre o teatro brasileiro, visto que o material permite a identificação de percursos investigativos, de redes de relações e amizades importantes. Pode também acalentar novas reflexões, a pluralidade de títulos que encontramos em sua biblioteca privada.

As faces de historiador, crítico e pesquisador de teatro brasileiro vão surgindo aos poucos entre os diversos materiais disponíveis. Se, de um lado, observamos uma preocupação com uma linha convencional de entendimento do teatro brasileiro – em uma relação intrínseca entre a produção nacional e o movimento modernizador realizado na Europa –, por outro, é imprescindível que se reconheçam as relações que estabeleceu com o sentido pleno de teatro brasileiro, para além do teatro institucionalizado, já que entre seus livros e documentos estão dramaturgias produzidas fora do eixo cultural do Sudeste, além de trabalhos sobre produções diversas. É possível, por exemplo, encontrar livros sobre o teatro negro, a presença feminina no teatro brasileiro, teatro nordestino, teatro gaúcho, dentre vários outros. Para além disso, professor emérito da Universidade de São Paulo (USP), articulou uma rede de relações internacionais, promovendo em países da Europa e Estados Unidos o teatro nacional – tal como se pode constatar na correspondência passiva.

## O engajamento teatral

Como crítico teatral reconhecido, Sábato Magaldi atraiu a atenção de intelectuais e teatrólogos nacionais e estrangeiros, como atestam as muitas cartas recebidas de dramaturgos importantes (Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Ariano Suassuna e Jorge Andrade são alguns exemplos) e os inúmeros exemplares de manuscritos de peças de vários cantos do Brasil. Isso pode mensurar a influência de Sábato nas artes cênicas durante seu período de atuação: autores de diversas regiões enviavam originais em busca de um parecer, uma carta, um respaldo crítico que pudesse cancelar a qualidade da obra enviada, talvez inédita, talvez intocada.

Essa procura não era à toa. Autor de estudos importantes sobre Nelson Rodrigues – de quem foi amigo pessoal e principal crítico –, Augusto Boal, Oswald de Andrade, Magaldi era voz forte entre seus pares, haja vista o estudo que realizou sobre o autor de *Vestido de noiva*. Quando morreu, em 1980, Nelson estava marcado por sua postura a favor do Golpe de 64, o que gerou uma briga entre ele e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Rechaçado pela classe artística, Nelson Rodrigues morreu como autor maldito, negado por seus pares. À época de seu falecimento, no entanto, Magaldi já preparava o teatro completo do dramaturgo, que começou a ser publicado em 1980 pela editora Nova Fronteira e foi lançado em quatro volumes. Para a compilação das dezessete obras rodriguianas, em três grandes grupos (peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas), Magaldi redigiu a introdução que marcaria as leituras desse teatro a partir de então e consolidaria o dramaturgo pernambucano entre os maiores do cânone nacional. Ao mesmo tempo, a publicação desse teatro completo alçou Nelson Rodrigues imediatamente ao patamar de maior dramaturgo brasileiro.

Posteriormente, Magaldi também foi autor de um sólido estudo sobre a dramaturgia de Oswald de Andrade escrita na década de 1930: *O rei da vela, O homem e o cavalo e A morta*. E ainda retornou à dramaturgia de Nelson Rodrigues escrevendo sua tese de livre-docência, *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*, livro no qual, além das leituras das peças enquanto literatura dramática, ele também se dedica à compreensão de espetáculos importantes a partir da obra rodriguiana, culminando com os espetáculos realizados pelo encenador Antunes Filho

na década de 1980, *Nelson Rodrigues: o eterno retorno* e *Nelson 2: Rodrigues*. Afora os vários livros de críticas e de ensaios sobre o teatro brasileiro, entre os quais o seu conhecido *Panorama do teatro brasileiro*, que marcou uma geração de estudos de história do teatro brasileiro.

Toda essa repercussão justifica, ou ao menos dimensiona, a alta procura de dramaturgos por um aval do crítico, já que seu parecer poderia, enfim, alçá-los a um nome conhecido nacionalmente ou regionalmente. Por isso, há cópias de textos de dramaturgos do Brasil acompanhadas de cartas e recomendações. Ainda não é possível saber, nesse momento, se tais peças foram lidas ou não, se provocaram ou não alguma motivação intelectual por parte de Sábato. Talvez, à medida que forem desvelados com maior aprofundamento os seus rascunhos, possamos ter ideia dessa recepção, que por ora fica camuflada entre as montanhas de papéis desordenados.

## Relíquias teatrais

Numa pasta branca, despretensiosa, com o *layout* da ABL, existem vários registros iconográficos: fotos ampliadas da encenação original de *Vestido de noiva*, em 1943, fotos da posse de Magaldi na ABL, fotos de Eugene O'Neill enviadas por sua viúva ao crítico, fotos dos espetáculos *Nelson Rodrigues: o eterno retorno* e *Nelson 2: Rodrigues*, direção de Antunes Filho com o Grupo Macunaíma, fotos de encontros de Magaldi com Augusto Boal e Nelson Rodrigues, fotos de sua defesa de tese de livre-docência. São imagens que trazem à tona uma vida intelectual ativa, que se imiscui à sua profissão e também à sua vida social, restituindo traçados leves de uma trajetória intensa.

Também compõem esse conjunto de relíquias um exemplar de *Lições dramáticas*, de João Caetano,<sup>1</sup> um exemplar de *A mulher no teatro brasileiro*, de Luiza Barreto Leite,<sup>2</sup> exemplares autografados de *Sortilégio I* e *Sortilégio II*, de Abdias do Nascimento,<sup>3</sup> a primeira edição de *Vestido*

<sup>1</sup> Ator romântico brasileiro, fundador da primeira companhia teatral brasileira, escreveu dois livros sobre a arte da atuação: *Reflexões dramáticas* e *Lições dramáticas*. Esteve também envolvido na criação da uma Escola Dramática do Rio de Janeiro em 1857 (cf. PRADO. *João Caetano*).

<sup>2</sup> Atriz brasileira que integrou em sua formação inicial o grupo amador Os comediantes, responsável pela montagem original de *Vestido de noiva* em 1943.

<sup>3</sup> Ator e fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), a partir do qual desenvolveu práticas

de noiva e *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, um exemplar autografado de *Senhora dos afogados*, com o seguinte texto do dramaturgo: "Ao Sábato Magaldi que, apesar de eventuais equívocos, é o maior, ou por outra, é realmente o único crítico teatral do Brasil – com a admiração e o reconhecimento do Nelson Rodrigues (Novembro de 1956)". Sem contar os generosos volumes de teatro português, espanhol, francês e inúmeros livros de teatro brasileiro. São todos exemplares raros da literatura dramática e das artes cênicas, que potencialmente servirão para pesquisas futuras e que, nesse momento, alimentam ainda mais a versatilidade do crítico.

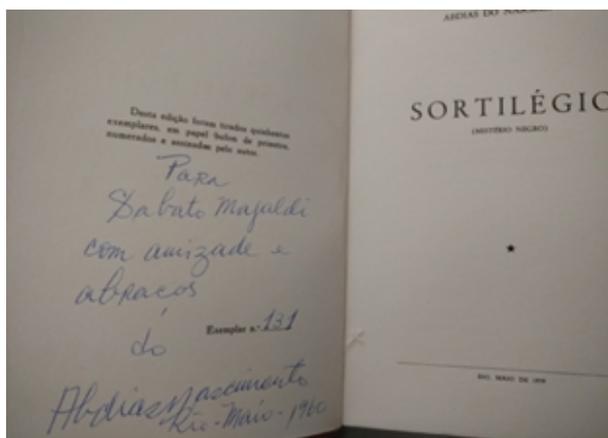


Figura 2: Exemplar autografado de *Sortilégio*.  
Fonte: Arquivo de Sábato Magaldi/AEM.

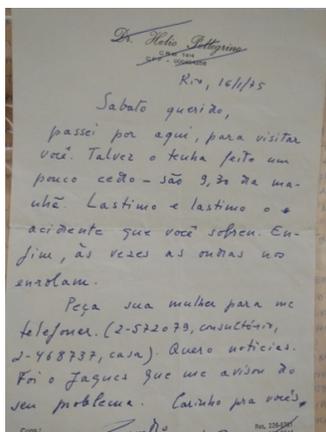


Figura 3: Carta de Hélio Pellegrino a Sábato Magaldi.  
Fonte: Arquivo de Sábato Magaldi/AEM.

educativas e teatrais para o público negro do Rio de Janeiro na década de 1940.

Não podemos deixar de notar, neste brevíário sobre o acervo de Sábato Magaldi, a importância dos seus objetos pessoais: o fardão da ABL e sua respectiva espada, sua escrivinha, quadros comemorativos e troféus de prêmios recebidos. Esse conjunto dimensiona o perfil de estudioso reconhecido que foi; ao mesmo tempo, trata-se de material interessante para possível exposição museográfica sobre o crítico.

## **Novos rumos**

Todo o trabalho em andamento é direcionado a transformar o arquivo privado, particular, em arquivo público, o que certamente redimensiona seu caráter, a exemplo do que observa Reinado Marques:

Ao migrarem os arquivos pessoais dos escritores e das escritoras – com suas bibliotecas, fundos documentais e coleções – de suas casas e escritórios para as instituições de guarda, operam-se complexos processos de desterritorialização e reterritorialização que afetam substancialmente esses arquivos em termos espaciais, organizacionais, simbólicos e conceituais.<sup>4</sup>

Nesse sentido, o trabalho de organização geral do material recebido se articula com o espaço que o acolhe, o AEM, ligado à FALE da UFMG, juntando-se a outras figuras ilustres de Minas Gerais: Henriqueta Lisboa, Autran Dourado, Fernando Sabino, Murilo Rubião, Cyro dos Anjos, Frei Betto, Abgar Renault, Affonso Ávila, dentre outros, incluindo as coleções especiais (Alexandre Eulalio, Aníbal Machado e Graciliano Ramos, só para citar alguns). A projeção de uma nova faceta do crítico certamente se constituirá na medida em que o acervo for devidamente organizado e exposto ao público.

A abertura do acervo ao público possibilitará diversas pesquisas, nos campos das letras e das artes cênicas, da teoria e da história do teatro, da literatura comparada e da literatura brasileira. De interesse público para pesquisadores e interessados em arte e cultura, o acervo torna-se uma dimensão aberta para novos questionamentos e projetos, dando ensejo e alimentando pesquisas de iniciação científica, mestrado, doutorado e pós-doutorado. O que esperamos é que novos estudos possam ser feitos sobre o teatro brasileiro a partir da descoberta dos documentos

<sup>4</sup> MARQUES. Arquivos literários, entre o público e o privado, p. 32.

e de todo um rico material bibliográfico, e que toda uma vida dedicada ao estudo de nosso teatro seja vista em sua completude, amplitude e complexidade. Os textos a seguir são resultados parciais de pesquisas de iniciação científica, desenvolvidas voluntariamente por alunos de teatro e de letras da UFMG.

## **Referências**

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Estudos, 11).



# Arquivos literários – uma breve visita a Sábato Magaldi

Arthur Barbosa

## Introdução

O arquivo pessoal de um escritor é algo composto tanto por uma biblioteca pessoal quanto por seus manuscritos próprios, o que não difere para o caso de Sábato Magaldi. Sendo um dos mais recentes arquivos literários a compor o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), os processos de higienização e inventariação estão em andamento, ainda em fase considerada inicial. O tratamento que é realizado constitui-se por uma visão geral do conteúdo do acervo, e toda sua variedade, para em seguida selecionar materiais interessantes, prévios a uma direção de pesquisa, higienizá-los e inventariá-los.

Entende-se por “arquivo do escritor” todo o arquivo pessoal, de ambiente privado, de posse física da personalidade em questão. Por outro lado, o “arquivo literário” é o de ambiente público, quando doado pelo escritor (ou família) a alguma instituição. O arquivo literário mescla biblioteca, museu e arquivo, por ser tão heterogêneo em seu conteúdo (livros, cartas, manuscritos, fotos, materiais de escrita, equipamentos e outros eventuais objetos já utilizados pela personalidade). Assim, demanda a análise de diversas áreas do conhecimento e é, de certa forma, modificado por elas.<sup>1</sup>

Como resultado disso, o arquivo literário, segundo Marques, “apresenta agora um estatuto ambíguo, uma vez que ainda é e já não é mais

<sup>1</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

o arquivo pessoal do escritor em sentido estrito, situando-se num espaço intervalar, nos umbrais do público e do privado”.<sup>2</sup>

Forma-se, assim, uma espécie de “arquivibibliomuseu”. Há duas perspectivas importantes a serem expostas: a heterogeneidade demonstra o pertencimento a outrem, a um autor ou uma autora que, de fato, possuiria diversos documentos em um arquivo pessoal; já o preparo do arquivo para se tornar algo público quebra essa heterogeneidade, buscando o contrário, para que seja exposto de forma organizada, ordenada.<sup>3</sup> É preciso que se entenda o arquivo como algo em aberto: deixou de ser pessoal para ser público. Este lugar público estará sempre em um “poder ser”.

Diante disto, pode-se dizer que os pesquisadores de acervo são “anarquistas”,<sup>4</sup> termo cunhado por Marques. O “anarquista” se preocupa em criticar a ordem e rever o arquivo sem uma cronologia pré-estabelecida, sem focar em um caminho único, mas sim de forma rizomática. Dentro dessa perspectiva, é fundamental analisar o arquivo, como pesquisador, tanto a partir dos escritos que ele proporciona, quanto através do estudo dos materiais (símbolos) de que é composto.<sup>5</sup> O olhar, nesse sentido, é tanto geral como particular. Essa forma de investigação do acervo demonstra suas relações com a contemporaneidade e a confluência de informações que ele oferece.

Esse papel de anarquista se conserva até o ponto em que as linhas de pesquisa começam, de fato, a ser delineadas. Começa a ser seguido, então, um recorte dentro dos materiais encontrados no acervo. A pesquisa em questão propõe um foco nos manuscritos de terceiros (peças de teatro, especificamente) e nas correspondências.

## Uma visão geral

Diferente dos outros que compõem o AEM, este é o primeiro arquivo que o integra dedicado a um profissional do teatro, especificamente.

<sup>2</sup> MARQUES. *Arquivos literários*, entre o público e o privado, p. 34.

<sup>3</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

<sup>4</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

<sup>5</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

Isso proporciona uma amplitude maior de alcance do AEM à universidade, quando se trata de dar visibilidade a pesquisas teatrais e de crítica literária.

#### Segundo Artières:

Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu.<sup>6</sup>

Em virtude da representação de Sábato Magaldi no teatro brasileiro, encontramos em seu acervo uma extensa variedade de documentos em seu arquivo doado: reportagens de jornal que o citam, publicações de críticas autorais em jornais e revistas, manuscritos de artigos e críticas, fotos, compilados de pesquisa teatral (sobre grupos, atores, atrizes etc.), manuscritos de terceiros, correspondências (em sua maioria passivas, mas também contém algumas ativas), sua biblioteca pessoal, além de materiais que pertenceram ao crítico em vida (como seu fardão da Academia Brasileira de Letras e sua respectiva espada).

Sábato manteve uma grande quantidade de artigos jornalísticos que continham menções a ele, normalmente organizados em pastas separadas. Quando se trata de manuscritos autorais, há uma desordem nos papéis: uma desordem que aventa uma prática de escrita, de trabalho, que preza pela preservação de cada rascunho, embora não lhes dê a devida organização.

É como um ato autobiográfico compor um arquivo. Sábato preservou uma grande quantidade de correspondências, além de guardar diversos manuscritos e versões originais de peças da dramaturgia brasileira. É importante salientar que ao longo de seu arquivo, além da presença de autores conhecidos e históricos para o teatro brasileiro, há nomes desconhecidos (possivelmente de autores que enviavam o original em busca de uma breve apreciação), textos de universitários, alunos, admiradores, entre outros. Ao que parece, o crítico teatral preservou muito bem todos

<sup>6</sup> ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 11.

os textos que recebeu, mesmo que não tenha analisado e respondido a todos.

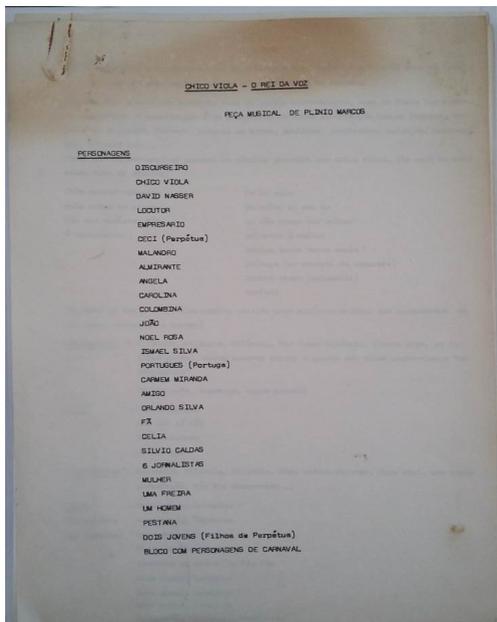


Figura 1: Capa da peça Chico Viola – o rei da voz, de Plínio Marcos.  
Fonte: Acervo Sábato Magaldi/AEM.

Dentre os diversos manuscritos, xerox e versões iniciais de textos (dramaturgias) de consagrados autores e autoras do teatro brasileiro, encontramos até o momento, em especial, cinco originais de Plínio Marcos. São eles: *A mancha roxa* (1988), *Balbina de Iansã* (1970), *Uma reportagem maldita (Querô)* (1979), *O poeta da vila e seus amores* (1977) e *Chico Viola – o rei da voz* (?). A partir do cotejo com a recente publicação de obras de Plínio Marcos (sua obra completa foi publicada em 2017 pela Funarte, com organização de Alcir Pécora), descobriu-se que esta última peça não foi encontrada na íntegra – que é como ela aparentemente se encontra no arquivo de Sábato. Considerada incompleta, ela não foi integrada aos seis volumes recentemente lançados, embora aventamos que a cópia que se encontra no acervo do crítico é uma versão anterior finalizada pelo dramaturgo.

De acordo com Cook, o arquivista se tornou “o principal agente de formação de memória”.<sup>7</sup> Isso aliado ao fato de termos encontrado um original, na íntegra, da peça inédita de Plínio Marcos, é possível entender a importância da pesquisa em acervos pessoais, na medida em que se desvelam a partir dessa investigação quase arqueológica, fatos, dados e composições importantes para repensar o discurso histórico ou crítico consagrado. Há, além disso, uma construção de memória que não se restringe somente à do titular do acervo, mas, também, carrega consigo memórias de terceiros que ali se fazem presentes. Indo mais além, o acervo de Sábato Magaldi proporciona um caminho pela memória e história teatral brasileira.

Sábato, por este perceptível “apreço pelas dramaturgias que recebia”, proporciona, a partir de seu acervo, uma vasta quantidade de experimentos dramaturgicos que podem ser utilizados para pesquisas na área. Além disso, alguns deles, em sua maioria de escritores conhecidos, possuem menções em correspondências recebidas pelo crítico teatral.

As correspondências retratam vasta comunicação entre Magaldi e diversas personalidades importantes do teatro brasileiro: Augusto Boal, João das Neves, Consuelo de Castro, Nelson Rodrigues, o próprio Plínio Marcos, entre outras. Há ainda, numerosas cartas para representantes de cargos políticos do Brasil à época de Magaldi, como o presidente Juscelino Kubitschek, o Ministro da Educação e Cultura, alguns censores da ditadura militar etc.

Em uma das cartas presentes no acervo, Sábato pede ao censor da época da estreia de *O abajur lilás* (1969) que libere a peça, ressaltando outras peças importantes de Plínio, como a sua anterior *Navalha na carne* (1967), que havia feito muito sucesso. Vê-se, nesse sentido, uma postura de engajamento por parte do crítico em relação ao teatro brasileiro, para além de sua atuação acadêmica e nos jornais, atraindo para sua imagem a responsabilidade pela liberação de uma obra censurada.

<sup>7</sup> COOK. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno, p. 139.

Augusto Boal, correspondente ativo de Sábato Magaldi, retrata em suas cartas grande parte de seu exílio (durante a ditadura militar) e seu trabalho neste período (1971-1984). Percebe-se, pelas cartas de Boal, que Sábato não o escrevia com a mesma frequência, enquanto ele não parecia querer deixar nenhum detalhe de suas excursões e trabalhos pelo exterior de fora das correspondências. Assim como em outros acervos, a figura do crítico aqui é construída pelo que se preserva e, de certo modo, há um rascunho de outras figuras, quando muito presentes no acervo (como a de Boal ou de Nelson Rodrigues).

Apesar disso, trabalhar com acervos é lidar a todo tempo com lacunas que não se resolvem, pois um arquivo depende de outro.<sup>8</sup> Sendo assim, a grande quantidade de correspondência passiva no acervo de Sábato traz muitas sugestões sobre seu relacionamento com certos escritores, outros críticos, políticos e outras pessoas, ao mesmo tempo em que abrem questionamentos pela falta da correspondência ativa.

Algumas das correspondências demonstram o grande contato que existia entre o dramaturgo Nelson Rodrigues e o crítico, fato já sabido pelos estudiosos da área: amigos, Sábato organizou o teatro completo do dramaturgo pernambucano. Entre elas, uma correspondência assinada somente pelo nome "Helena",<sup>9</sup> trata do texto definitivo da peça *A serpente* (1978), última peça escrita pelo dramaturgo. Segundo a correspondência, como se vê na imagem abaixo, Sábato recebeu a versão final para publicação, com as alterações bem demarcadas em virtude de ensaios. A despeito dessa pista, a versão em questão ainda não foi encontrada.

As poucas cartas encontradas de Nelson Rodrigues para Sábato Magaldi compreendem falas sobre finalizações dos textos de Nelson; do mesmo modo que uma carta encontrada, de Sábato para Nelson, demonstra que Sábato o enviava prévias críticas a publicar (que falassem sobre peças de Nelson). Sábato demonstra um grande apreço pela obra de Nelson Rodrigues em seus escritos, que extrapola as correspondências. Em manuscritos de artigos e livros de Sábato, vê-se que antes mesmo

<sup>8</sup> GUIMARÃES. Pesquisa em acervos literários.

<sup>9</sup> Trata-se provavelmente da irmã de Nelson Rodrigues, Helena Rodrigues.

de começar a escrever sobre teatro, o crítico já enaltecia o trabalho dramático de Nelson Rodrigues. Em uma das cartas de Nelson Rodrigues, por exemplo, o dramaturgo menciona que enviará o texto de sua peça para Sábato antes da publicação, para possíveis correções e comentários.

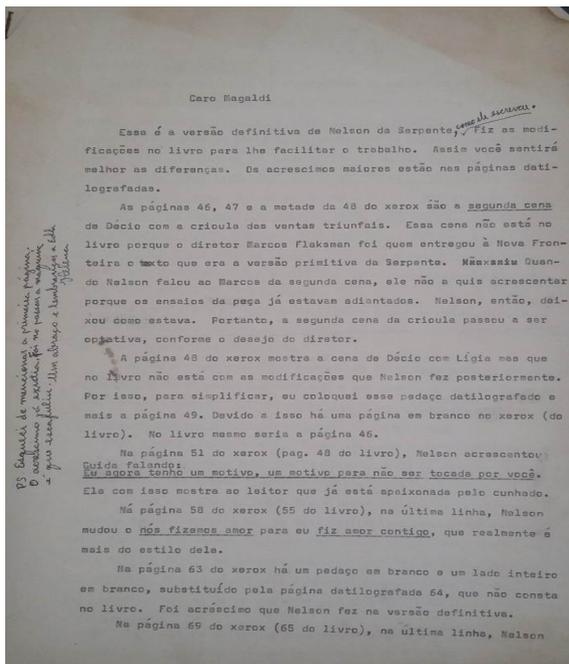


Figura 2: Carta de Helena para Sábato Magaldi sobre a peça *A serpente*, de Nelson Rodrigues. Fonte: Acervo Sábato Magaldi/AEM.

Além dessas correspondências de maior destaque, o acervo possui também a primeira versão publicada de *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, de 1946, como mostra a figura a seguir.



Figura 3: Capa da primeira publicação de *Vestido de noiva* e *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues. Fonte: Acervo Sábato Magaldi/AEM.

Complementando o rico material que compõe o acervo, e demonstrando mais uma vez o interesse do crítico pela dramaturgia rodriguiana, é possível verificar as fotos de encenações de *Vestido de Noiva* e outras peças de Nelson arquivadas nas pastas do acervo, que possivelmente compuseram sua tese de livre-docência, posteriormente vertida em livro, *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*.

É interessante também ressaltar a presença constante de dramaturgias das peças de Antunes Filho, ainda inéditas, no acervo. Antunes foi correspondente ativo de Sábado Magaldi, e também, pelo que se percebe nas cartas, buscava os comentários do crítico antes de suas estreias. Os textos trazem consigo uma grande oportunidade de ver a relação texto-cena compreendida por Antunes Filho em seus espetáculos, especialmente aqueles realizados a partir da obra rodriguiana. Esse material iconográfico e analítico também compõe o livro *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*.

Dentro da perspectiva de ver o arquivo de Sábado Magaldi como uma forma de revisitar a história teatral brasileira, encontramos até o momento duas caixas que trazem material curioso e representativo: programas de peças teatrais. O crítico de teatro pareceu guardar, ao menos, grande parte deles, pois a “coleção” é imensa. Há desde espetáculos de formação, como da Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), até espetáculos de grupos profissionais muito importantes na história do teatro brasileiro, como o Teatro de Arena.

Abaixo, duas imagens que integram o acervo: a primeira mostra a construção do Teatro Maria Della Costa, encontrada no programa da inauguração do teatro, em 1954. A segunda mostra dois programas do Teatro de Arena.



Figura 4: Foto da obra do Teatro Maria Della Costa, inaugurado em 1954.

Fonte: Acervo Sábado Magaldi/AEM.



Figura 5: Programas de espetáculos do grupo Teatro de Arena.  
Fonte: Acervo Sábato Magaldi/AEM.

A partir da perspectiva anárquica, de uma análise cujo objetivo inicial não é se deter na organização, mas, sim, na busca por linhas investigativas, foi possível encontrar materiais diversos que colaboraram para uma revisitação do teatro brasileiro do século XX. Os manuscritos e as correspondências propõem uma correlação interessante para a pesquisa, que segue buscando novas possibilidades de encontro entre os dois.

Ademais, é interessante se ater aos dossiês feitos por Magaldi para suas pesquisas e escritos. Há pastas sobre Gianni Ratto, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Paulo Autran, Cacilda Becker, Antunes Filho, entre outros. Muito possivelmente, tudo isso foi vertido em material crítico ou teórico sobre o teatro brasileiro. Sábato Magaldi fazia uma extensa pesquisa para se instrumentalizar, isso é fato. Suas pesquisas sobre Artur Azevedo são grandiosas, atendo-se a cada artigo de jornal e livro que encontrava. Esses materiais possivelmente serviram como base para o texto escrito sobre a montagem de *O mambembe* (1959), realizada pelo Teatro dos Sete, com direção de Gianni Ratto.

Até mesmo nos programas de espetáculos encontrados é possível ver isso. Abaixo, um programa de peça de Jean Genet, no qual estão diversas colagens de Sábato.



Figura 6: programa de peça de Jean Genet com colagens e anotações de Sábato Magaldi.

Fonte: Acervo Sábato Magaldi/AEM.

Tem-se então a demonstração de estudos do crítico teatral, que são ainda corroborados pelos livros encontrados em sua biblioteca pessoal, que vão desde dramaturgias até livros de preparação de atores, passando por literatura geral.

Dentro da perspectiva do próprio Sábato, o acervo contém alguns de seus primeiros ensaios críticos, como a do texto *Escola de Mulheres* (1662), de Molière. Manuscritos como este demonstram o processo inicial de formação do crítico, propiciando uma forma de entender a construção de seu pensamento.

## Conclusão

Segundo Francisco:

Os arquivos devem ser entendidos como um espaço estratégico de legitimação de narrativas e práticas sociais, que remetem à construção de valores e identidades, os arquivos são investidos de significados que são conferidos através de embates de interesses.<sup>10</sup>

Dessa forma, é importante dizer que este é um recorte realizado pelo pesquisador. O arquivo possui uma gama de possibilidades que não há como ser mensurada ainda, dado o estágio do tratamento do acervo.

Os manuscritos encontrados propiciam um traçado de pesquisa, permitindo um estudo de alterações realizadas até a publicação e/ou estreia de peças após considerações do crítico. Sábato foi e ainda é um

<sup>10</sup> FRANCISCO. História, arquivo e memória: Uma reflexão sobre a pesquisa histórica e a prática arquivística na contemporaneidade, p. 916.

crítico teatral reverenciado, o que devemos observar já que seus comentários tinham grande peso para os dramaturgos de sua época.

Há ainda um longo caminho a se traçar para que seja feito um mapeamento estético do crítico, mas os materiais encontrados e pesquisados já apontam para perspectivas interessantes, como demonstrado. De todo modo, desde as primeiras investigações sobre o material doado, entendemos que o acervo de Sábato Magaldi apresenta a perspectiva de crescimento de pesquisas teatrais e de difusão do AEM para outras áreas de conhecimento.

## Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p. 129-149, 1998.

FRANCISCO, Julio C. B. História, arquivo e memória: uma reflexão sobre a pesquisa histórica e a prática arquivística na contemporaneidade. *Oficina do Historiador*, Porto Alegre, EDIPUCRS, Suplemento especial, p. 906-918, 2014.

GUIMARÃES, Júlio C. Pesquisa em acervos literários. *Mosaico*, Belo Horizonte, v. 1, p. 22-31, 2002.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).



# O acervo teatral de Sábato Magaldi em suas metamorfoses

Felipe Diógenes Ramos Vieira

## Contexto teórico

O Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) recebeu no ano de 2017 os arquivos do professor e crítico teatral Sábato Magaldi. Para se ter uma ideia, a quantidade de livros recebidos é de aproximadamente cinco mil. Magaldi foi um dos críticos mais importantes do teatro brasileiro, tendo influência na formação de vários artistas do palco nacional.

Reinaldo Marques destaca a importância dos centros de memória e documentação, lembrando que a preservação desses arquivos contribui de uma forma mais geral “para a preservação de uma memória regional, além de tornar a informação mais próxima do pesquisador”.<sup>1</sup> Quais tipos de informações se tornam mais próximas? Marques<sup>2</sup> salienta o fato de que os arquivos podem produzir certo fascínio, uma vez que possibilitam o contato com as origens das obras literárias.

Ainda sobre memória, Wander Mello Miranda afirma que “entrar nesses arquivos é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduo de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento”.<sup>3</sup> O autor ainda ressalta a importância desses resíduos para a preservação da memória cultural a partir das origens de uma obra ou de um texto literário. É importante pensar nos arquivos, a partir dessas “lembranças

<sup>1</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 17.

<sup>2</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 15.

<sup>3</sup> SOUZA; MIRANDA. *Arquivos literários*, p. 39.

exteriorizadas”, como uma imensa possibilidade de conhecimento para o campo literário e cultural.

Outro ponto significativo é que os arquivos de um escritor, quando recebidos por uma instituição, logo começam a receber tratamento por diversas áreas distintas, como a biblioteconomia e a arquivística, por exemplo. Marques defende que toda a ampla abrangência demonstra um “caráter híbrido” dos arquivos, resultando, pois, num “misto de biblioteca, arquivo e museu”. Dessa forma, somando a força da origem com o tratamento múltiplo recebido pelas diferentes áreas do conhecimento, o arquivo, de acordo com Marques, deve ser pensado como uma “figura epistemológica”.<sup>4</sup> Assim, pode-se ler o arquivo como um saber múltiplo, dotado de força original e de ramificações diversas.

Refletindo sobre esse espaço reservado ao arquivo, é muito válido lembrar o que diz Jacques Derrida sobre a própria concepção do termo: “o sentido de ‘arquivo’, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.”<sup>5</sup> É nesse espaço guardado por seus arcontes que o arquivo se desenvolve em seu potencial de conhecimento, pois ele “é ao mesmo tempo instituidor e conservador”.<sup>6</sup> Ou seja, ao mesmo tempo que conserva uma tradição, conteúdo denso que perpassa o tempo, é também autônomo ao ponto de construir novos saberes a partir de seu caráter múltiplo.

Bernhild Boie esclarece que “pelo estudo de um corpus manuscrito, a crítica genética esclarece as práticas de trabalho de um autor e as significações de um texto”.<sup>7</sup> O autor observa que a crítica genética é uma abordagem essencial dentro dos estudos literários e discorre sobre a relação entre o texto e os processos da escrita. Sem dúvida, o procedimento de recorrer a gênese da obra e do texto constitui uma forma autêntica de trabalhar com os vestígios originais, com a fonte de determinado trabalho artístico. Dessa forma, a teoria genética se apresenta junto com a filologia e outros estudos que se ocupam com os traços da originalidade.

<sup>4</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 15.

<sup>5</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 12.

<sup>6</sup> DERRIDA. Exergo, p. 17.

<sup>7</sup> BOIE. A escrita e a obra, p. 203.

Marques aponta para a necessidade de construção de “uma história dos arquivos literários no Brasil de uma perspectiva genealógica e arqueológica”.<sup>8</sup> Ele afirma que essa história deve ser “ciente de que as origens estão rasuradas, perdidas, e que os acontecimentos somente nos são acessíveis pela mediação de documentos e monumentos, em seus usos pelo poder”.<sup>9</sup> O pesquisador demonstra que uma história construída assim, com esse caráter fragmentário e micrológico, facilita a forma de lidar com a heterogeneidade dos próprios materiais, pois os acervos literários consistem de livros, revistas, fotografias, dentre outras mídias.

Marques reflete que antes da teoria da “morte do autor”, de Roland Barthes, havia um percurso histórico que configurava “a captura do autor, intimamente vinculado ao personagem histórico pelo dispositivo biográfico assentado nas conexões entre vida e obra. Dispositivo que fomenta imagens inumeráveis do escritor”.<sup>10</sup> Nesse contexto, tem-se consciência do poder que o contato com as origens da obra pode ter em determinada leitura de um texto e na imagem que se constrói de um autor.

## **Higienização e inventariação: uma metamorfose**

Não é simples o processo pelo qual passam os arquivos pessoais de um escritor até o momento em que de fato se tornem públicos. Reinaldo Marques trabalha com a ideia de “arquivo do escritor” para designar os arquivos que ainda se localizam em âmbito privado. Já com a ideia de “arquivo literário”, o autor pretende denominar “o arquivo pessoal do escritor alocado no espaço público, sob a guarda de centros de documentação e pesquisa de universidades”.<sup>11</sup> Marques também evidencia o curso da metamorfose que ocorre no decorrer do deslocamento dos materiais do espaço privado para o espaço público.

Mesmo após o deslocamento, já no espaço interno da instituição, penso que esses materiais ainda seguem numa metamorfose lenta, ação ou inação em que ocorrem vários procedimentos de ordem diversa com o objetivo de organização, para falar de um modo geral. O estado em

<sup>8</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 18.

<sup>9</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 18.

<sup>10</sup> MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, p. 95.

<sup>11</sup> MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, p. 19.

que a biblioteca de Sábato Magaldi se encontra ainda pode ser nomeado de *metamorfose*. Isso porque os arquivos do autor chegaram há relativamente pouco tempo no AEM (UFMG) e ainda passam por vários procedimentos para então, posteriormente, serem disponibilizados para a pesquisa e consulta. No momento, os livros do crítico teatral passam por dois procedimentos: higienização e inventariação.

O tratamento e a conservação dos livros passam por um olhar cuidadoso para verificar possibilidades de deterioração dos livros. Há livros muito raros e antigos que são um pouco mais sensíveis e exigem um maior cuidado durante o manuseio, tornando o passar das páginas mais dificultoso. A higienização consiste num método de conservação preventiva, é a fase em que cada livro é observado página por página e que um pincel é usado de forma leve para retirar qualquer tipo de impureza.

Na inventariação, ocorre a descrição de cada número de Magaldi em forma de referência bibliográfica, seguindo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), para um futuro lançamento no campo de pesquisa do sistema de bibliotecas da universidade. Nesse processo, leva-se em conta que a biblioteca contém revistas, periódicos, livros, teses e dissertações. Assim, ocorre a divisão nessas diferentes categorias, pensando em facilitar a organização para futuras pesquisas.

O acervo de Sábato Magaldi, apesar de estar numa instituição que o resguarda e que tem a intenção de estendê-lo à comunidade, ainda se prepara para se tornar público. Todos esses procedimentos de organização e de conservação têm o objetivo de arquivar, espaço e arquivos, para pesquisas. Todavia, o pesquisador que procurar a biblioteca para investigar referências sobre o teatro, não ficará desassistido. A biblioteca conta com exemplares raros para os pesquisadores, tratam-se de livros de cultura em geral, de arte, história do teatro, teoria do teatro e dramaturgias de várias nacionalidades. Há originais em inglês, francês e espanhol.

## **Biblioteca Central: primeira narrativa**

Aconteceu na Biblioteca Central. Cheguei na hora de sempre para iniciar os trabalhos no Acervo de Escritores Mineiros, mas a máquina de higienização estava ocupada por duas pessoas. Decidi, portanto, explorar

os livros ainda não descobertos no “aquário”. Perto de uma das muitas estantes, eu visualizava algumas páginas. Pela porta de vidro, visualizava também os poucos transeuntes que passavam por aquele pequeno corredor do lado de fora. “É o começo da revolução”, li no verso de um romance quase desconhecido, encoberto de poeira. Devia ser mais um desses romances de formação de um escritor que fala de sua travessia no universo literário. Tratei de desestimular a minha ingenuidade infantil, pensando algo romântico sobre revoluções, mas não. Nada me faria ler aquele livro, mesmo sabendo que ele me faria companhia com suas quase duzentas páginas, por uns quarenta minutos na máquina. De algum modo aquele livro velho ainda conseguia fazer meu inconsciente sussurrar palavras quase tolas: “Haverá uma grande revolução nos próximos dias e será mediada por todos os meios tecnológicos presentes nas casas. Um insuportável medo se alastrará pelas ruas se nada for feito...”.<sup>12</sup> Essas fingidas palavras me forçaram a olhar o livro. Definitivamente não era um romance. Definitivamente não era um romance de formação. Perdi a noção do espaço-tempo e do tempo ao pensar na força que um livro pode ter. A forma retangular, como todos os outros, e a sua capa amarela me surpreendiam com o título em azul. Um livro fino com uma espantosa semelhança com todos os outros livros finos que já tinha visto. Sua aura me agradava e também não agradava e, assim, passei a folheá-lo.

Ainda ingênuo, com meu romantismo agradável somente aos mortos, segurei-o como quem segura um prêmio de alguma coisa importante. Eu nunca ganhei nada que importasse. Aliás, usar de comportamento anímico, ou seja, de uma postura curva e disposta ao mundo fazia de mim um romântico? Lentamente passei uma página e me confundi com a palavra “paratexto”. Mais um pouco e me deparei com “prefácio”. No mundo das palavras definitivamente não cabiam os ingênuos.

Enquanto me perdia em raciocínios em cascata, cumprimentei apenas com o olhar mais um que passava pelo corredor que parecia um pouco mais estreito do que da última vez. Voltei meu olhar ao livro e me deparei com uma espécie de bilhete que parecia funcionar como marca-texto ou como dispositivo do acaso. O acaso o pôs ali. Descobri um novo

<sup>12</sup> INSERIR NOTA.

mundo. Sim, trouxe para a superfície uma memória antes apagada. O papel amarelado pelo tempo devia ter, mais ou menos, oito dobras, transformando-se num pequeno objeto quase quadrado. Olhei para trás várias vezes, tive medo de ser descoberto. Estava prestes a literalmente descobrir algo. Lentamente fui desdobrando o papel, uma, duas, três vezes até que enfim pude visualizar algo escrito. Na verdade, manuscrito: "Sábado, já não me lembro quais os livros que você levou e quais não..." Não tinha nada a ver com as palavras fingidas que meu inconsciente disse. A temática da pequena correspondência era livros. Ou seria a manutenção de uma amizade através dos livros e das trocas de livros? Eu tenho certeza que havia mais palavras escritas naquele bilhete, mas não consegui concluir a leitura.

"Está livre!". Fui interrompido pela voz de alguém que me comunicava que a máquina de higienização estava vaga. "O mundo não é tão romântico e exige objetividade". Eu gostaria de ter ouvido isso de alguém, mas esse foi meu lado não ingênuo me avisando que o mundo não é tão estático quanto parece. Eu nem sabia que tinha um lado tão prático. Segui com o livro em mão. Tratava-se de jogos teatrais e do teatro do oprimido. Refleti um pouco sobre a relação entre os autores, Sábado e Augusto Boal, mas me perdi com a bela objetividade da máquina que parecia mais máquina que da última vez, agora solitária. Apertei o botão: era hora de retomar o trabalho.

## **Os livros como correspondências: segunda narrativa**

A porta de vidro desliza, lentamente abre e fecha várias vezes no mesmo dia. É um absurdo a quantidade de livros que se vê. É um absurdo a qualidade dos livros. Por fora é possível contar nos dedos o número de estantes. Por dentro, perde-se a conta. Todo o acervo é guardado por seus arcontes e, mais ainda, vigiado pelo imponente fardão da Academia Brasileira de Letras. Fechado em si mesmo, impressiona os transeuntes do estreito corredor. Há ainda de se contar cada livro. Há de se realizar uma descrição exata. A exatidão é o principal elemento de qualquer engenharia, seja ela relativa a espaços físicos ou a textos. Na palavra "acervo" contém livros, quadros, fotografias e revistas. Na palavra "livros" há capítulos, páginas, colofão e paratextos.

Continuo na biblioteca à procura de detalhes que ninguém nota, que ninguém quer notar. Aqui folheio as páginas, esquecendo por um momento dos capítulos e me perdendo nos paratextos. Nem todo paratexto se chama prefácio, prólogo ou título. Os paratextos mais interessantes são recados, cartas e fotografias esquecidas nas páginas. Tenho a impressão de que os escritores esquecem documentos em livros por acaso. O acaso, muitas vezes, funciona como a origem de um novo mundo. Um livro é um mundo. Seria mais coerente dizer que um livro é um ponto cosmográfico e que todos os elementos ao seu redor são de igual importância.

Todo livro é um objeto aurático. Talvez por isso eu tenha ouvido em algum lugar que livros não devem ser emprestados. Fiquei impressionado, mas preferi ignorar o conselho. Sempre os emprestei, tanto os meus quanto os das outras pessoas. Penso que eles voltam melhores. Os que voltam, claro.

Descobri que tenho companheiros que trocam livros. Será que se lembram da aura desse objeto fantástico ou simplesmente lidam de forma dura com o ato da troca? Para um livro ser considerado livro é necessário a presença da dobra. Dobras que se desdobram em janelas. E sobre o momento da troca, trocaram enquanto discursavam sobre política? Ou enquanto discursavam sobre os caminhos do teatro brasileiro? É possível somente imaginar onde e como essas perguntas foram respondidas. Se no café ou no espaço do teatro não se pode dizer. Mas pode-se afirmar que Sábato Magaldi e Augusto Boal trocavam livros-correspondências por anos.

## **Duas grandes figuras do teatro brasileiro**

Reinaldo Marques<sup>13</sup> observa que o contato com as origens que o acervo de um escritor proporciona pode gerar um certo fascínio. Certamente isso pode ocorrer quando algum documento, como uma carta ou fotografia, é descoberto dentro de um dos livros. É como se a memória retornasse à superfície depois de seu esquecimento.

<sup>13</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 15.

É importante ressaltar que Magaldi foi um crítico muito influente. Em um dos livros higienizados do diretor teatral e dramaturgo Augusto Boal, *Stop: c'est magique*, o diretor e dramaturgo dedica-o a três críticos, sendo um deles Sábado Magaldi. Em outro livro do diretor, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé (Jogos para atores e não atores: prática do teatro do oprimido)*, ele escreve um recado para Sábado em que diz: "Sábado, já não me lembro quais os livros que você levou e quais não. Penso que estes dois (e mais o folheto, que é a sistematização dos 'stages') você ainda não tem. Se ficou faltando algum, depois te levo. Um abraço."<sup>14</sup> A dedicatória e a mensagem deixada no livro demonstram a relação de proximidade entre as duas figuras.

Em uma breve pesquisa realizada no *site* do Instituto Augusto Boal, aprende-se que, em 1956, Sábado Magaldi sugeriu o nome de Boal a direção dos espetáculos do Teatro de Arena. Numa carta escrita por Magaldi, publicada também pelo *site*, o crítico descreve com cuidado o percurso de pesquisa do diretor:

Suponho que você esteja indeciso entre a possibilidade de aproveitar pelo menos alguns anos as experiências de teatro-foro, teatro-invisível etc., e o desejo de pesquisar outros caminhos. O ideal seria uma conciliação entre o já conquistado e a busca de uma nova linguagem, permanentemente.<sup>15</sup>

A carta tem a data de 02 de janeiro de 1980. Augusto Boal, em *Jogos para atores e não-atores*, narra algumas de suas experiências com o Teatro do Oprimido na Europa entre 1977 e 1979. Nessas práticas, o diretor tentava seguir um esquema em que a primeira etapa trazia a introdução e contextualização sobre a situação política da América Latina. A seguir, o plano trabalhava com exercícios do Teatro Invisível, Teatro-Fórum e Teatro-Imagem.

Boal diz que ainda utilizava métodos muitos simples até a publicação de *Arco-íris do desejo*, livro que trata, segundo o autor, das "opressões interiorizadas". A técnica *imagem de transição*, por exemplo, "tinha por objetivo ajudar os participantes a pensar com imagens, a debater

<sup>14</sup> BOAL. *Jogos para atores e não atores: prática do teatro do oprimido*. (Dedicatória para Sábado Magaldi.)

<sup>15</sup> MAGALDI [Carta] 2 de janeiro de 1980 [para] Boal.

um problema sem o uso da palavra, usando seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.) e objetos.”<sup>16</sup> É possível refletir sobre a figura de Boal se pensarmos nele como agente político e como diretor atento à força do teatro em exercício da ação social.

Em suas próprias palavras, Boal apresenta suas ideias sobre seu teatro em relação ao mundo: “Nós, no Teatro do Oprimido, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. É isto que significa humanizar a humanidade: queremos que o ‘homem deixe de ser o lobo do homem’”.<sup>17</sup> O teatrólogo deixa claro que seu posicionamento artístico é altamente político, agindo do ponto de vista de um diretor consciente sobre a estrutura de poder que move as relações e partindo ao ataque para transformar o mundo numa sociedade sem opressão.

Para fundamentar ainda mais a conexão entre as figuras, é possível citar outro fato disponível no Instituto Augusto Boal. Sábato escreveu, em 1952, uma crítica da peça *Laio se Matou*, da autoria de Boal, em que discorre sobre a forma como o diretor e dramaturgo explora sua linguagem técnica também no texto dramático. Magaldi analisa também a forma como o diretor estruturou sua peça, adotando uma concepção freudiana. Além disso, traz uma figura, Laio, que no geral aparece historicamente como referência, surge na obra como personagem central, tal como aponta o título.

Um simples recado deixado dentro de um livro de Sábato Magaldi, em seu acervo, deixa uma marca que evidencia não apenas uma relação, mas, também, um percurso histórico e ideologias compartilhadas por ambos. Assim, prova-se que o arquivo é vivo, que carrega um rastro lógico e também cronológico, sendo capaz de evidenciar e validar um conhecimento. Como lembra Priscila Matsunaga,<sup>18</sup> o crítico Magaldi acompanhou de perto a modernização do teatro no Brasil, influenciando a forma de olhar para o que era feito naquela época. Era comum, como lembra Matsunaga, a instauração de uma atmosfera própria a trocas

<sup>16</sup> BOAL. O teatro do oprimido na Europa, p. 5.

<sup>17</sup> BOAL. Oprimidos e opressores, p. 22.

<sup>18</sup> MATSUNAGA. Sábato Magaldi, Tiradentes e Boal.

intelectuais na época em que se datam essas correspondências. Dessa forma, professores, artistas e críticos desenvolviam seu próprio trabalho, mas também influenciavam e eram influenciados por outros.

## **Considerações finais**

Os “arquivos pessoais” de Sábato Magaldi aos poucos vão se transformando em “arquivos literários”, uma vez que transitam do conceito de privado para o público. E sua nova casa se tornará, como lembra Reinaldo Marques, um misto entre museu e biblioteca. Como já foi dito, os arquivos de Magaldi passam por diversos tratamentos por áreas variadas. A biblioteca, que é uma parte dos arquivos do crítico, traz grande quantidade e qualidade de livros. Para o pesquisador da área de teatro e para estudantes da área literária, o conhecimento que esses arquivos proporcionam é de grande assistência.

Augusto Boal é, dentre outras, uma das grandes figuras que contribuem com o acervo. Ambos tinham uma relação de proximidade, que é evidenciada através das correspondências, das trocas de livros. A presença de Boal contribui para construir um cenário e uma consciência da história do teatro brasileiro através do acervo.

A partir da relação entre o trabalho do diretor, Boal, e o trabalho de pesquisa do historiógrafo, Magaldi, há a consolidação de um saber. Irrompe desse cruzamento entre o olhar artístico e o olhar técnico uma perspectiva dialética de conhecimento. E esse conhecimento só é possível a partir da multiplicidade simbolizada pelo próprio acervo com seus arquivos.

Surge dos arquivos um processo de representação imagética do crítico. O arquivo como fonte potencial de conhecimento tem a capacidade de instaurar a construção de uma identidade, que é montada aos poucos, como um mosaico. O contato do crítico com personagens históricos do teatro brasileiro e a presença de todo um arsenal bibliográfico de teoria e história teatrais estruturam o retrato de uma figuração mais complexa. Dessa forma, o acervo, que tem sem dúvida um valor cultural muito extenso e raro, vai mostrando seu caráter altamente simbólico para a área do teatro e para o campo da cultura como um todo.

Há ainda muitos outros livros importantes a serem descobertos, compondo uma parte significativa dos arquivos do autor. A biblioteca de Magaldi figura como parte essencial de seus arquivos literários no processo da representação da imagem do crítico. No entanto, pode-se dizer que este conceito representacional é, também, uma metamorfose em andamento. Entende-se que nesse período transicional, várias nuances das possibilidades de imagens do crítico com distintas figurações podem surgir. Surgem porque o arquivo pode ser encarado como um espaço simbólico de produção de conhecimento.

## Referências

BOAL, Augusto. O teatro do oprimido na Europa. In: \_\_\_\_\_. *Jogos para atores e não-atores*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 1-55.

BOAL, Augusto. Oprimidos e opressores. In: \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 21-27.

BOIE, Bernhild. A escrita e a obra. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 203-2012.

CARTA de Sábato Magaldi para Augusto Boal. Rio de Janeiro, 18 de julho de 2016. Disponível em: <<https://institutoaugustoboal.org/tag/sabato-magaldi/>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

DERRIDA, Jacques. NOME DO CAPÍTULO. In: \_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 11-16.

DERRIDA, Jacques. Exergo. In: \_\_\_\_\_. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 17-38.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 87-113. (Humanitas).

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007.

MATSUNAGA, Priscila. Sábato, Tiradentes e Boal. *Instituto Augusto Boal*. Rio de Janeiro, 2 ago. 2016. Disponível em: <<https://institutoaugustoboal.org/2016/08/02/sabato-magali-um-texto-de-priscila-matsunaga/>>. Acesso em: 8 set. 2018.

SÁBATO Magaldi e "Laio se matou". *Instituto Augusto Boal*. Rio de Janeiro, 8 nov. 2017. Disponível em: <<https://institutoaugustoboal.org/2017/11/08/sabato-magaldi-e-laio-se-matou/4/>>. Acesso em: 8 set. 2018.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. Archivos e Memória Cultural. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.



## **Pesquisas**



# Pensando a epistolografia

Leandro Garcia Rodrigues

Pensar nas diferentes naturezas e funções da epistolografia é, sem dúvida, entrar num terreno complexo e conflituoso que envolve remetentes, destinatários, cartas, envelopes, selos e outros rituais próprios da correspondência, levando-nos a pensar nessa liturgia que tanto marcou a vida literária, e que hoje em dia corre o risco de ser inserida no museu das grafias, dado o avanço avassalador das comunicações virtuais. Franz Kafka foi um dos epistológrafos mais compromissados e conscientes deste mister, tanto que afirmou:

Se não fosse absolutamente certo que a razão por que deixo cartas [...] sem as abrir durante um tempo é apenas fraqueza e covardia, que hesitaria tanto em abrir uma carta como hesitaria em abrir a porta de um quarto onde um homem estivesse, talvez já impaciente à minha espera, poderia explicar-se muito melhor que era por profundidade que deixava ficar as cartas. Ou seja, supondo que sou um homem profundo, tenho então de tentar estender o mais possível tudo o que se relacione com a carta, portanto, tenho de a abrir devagar, lê-la devagar e várias vezes, pensar durante muito tempo, fazer uma cópia a limpo depois de muitos rascunhos, e finalmente hesitar ainda em pô-la no correio. Tudo isto posso eu fazer, só que receber de repente uma carta não se pode evitar. Ora é precisamente isto que eu atraso com um artifício, não a abro durante muito tempo, ela está em cima da mesa, à minha frente, oferece-se a mim continuamente, recebo-a continuamente, mas não a aceito.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> PEREIRINHA. Uma leitura da *Carta ao pai*, p. 213-214.

Pois bem, sem a pretensão de “analisar” Kafka, quero fazer algumas provocações a respeito deste fragmento do seu *Diário*, levantar alguns problemas que considero cruciais ao se pensar a epistolografia, não apenas deste autor, mas de uma forma geral.

### **“Deixo cartas [...] sem as abrir durante um tempo é apenas fraqueza e covardia”**

A correspondência possibilita que diferentes mundos se comuniquem e se troquem mutuamente, numa complicada rede de contatos e cumplicidade que caracteriza a troca epistolar. Isto é, pensando nessa atividade como algo regular e metódico (como o foi para Kafka, Stefan Zweig, Mário de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Paulo Francis, Marcel Proust, Reiner Maria Rilke, dentre outros) e não apenas como uma simples troca de informações, podemos dizer que a correspondência entre intelectuais e artistas ganha força e alcança um certo *status* de obra, tamanho o grau de sua complexidade e organização.

Não é à toa que Stefan Zweig escrevia e reescrevia suas cartas, num incansável trabalho sobre rascunhos e textos originais, “pensando” a sua epistolografia com os mais diferentes destinatários, num cuidado em geral deferido à escrita da obra tradicional, aquela posteriormente publicada. Ou então Mário de Andrade, cuja atitude cuidadosa para com sua correspondência era tão forte, que chegou a escrever uma carta-testamento ao seu irmão orientando o futuro e o destino do seu arquivo epistolar. Ou seja, carta é obra; carta é matéria pensante e pensada; carta é documento e testemunho.

Mas por que Kafka se autorrelega um fraco e covarde no ato de abrir uma carta? Que “poder” é esse que certas missivas exercem sobre determinadas pessoas? O que nos atrai e nos repele nesses tipos de textos? Somos nós que escrevemos uma carta ou é ela que nos escreve e inscreve?

A carta é um texto instável nas suas formas e expressões, é uma tipologia polimorfa e híbrida por natureza, não podendo receber definições e limites inflexíveis sem abrir a possibilidade das exceções. É um gênero de fronteira, de entre-lugar, cambiando sempre entre o público e o privado, embaralhando por completo esses espaços em determinadas

correspondências, especialmente quando essas são publicadas e reveladas. Nesse sentido, uma boa questão é: será que o missivista escreve a sua carta e pensa na possibilidade futura de a mesma ser publicada? Ou a publicação é uma vontade de seus herdeiros ou então de pesquisadores com intenções investigativas e/ou voyeurísticas?

Talvez, o medo de Kafka se justifica por não sabermos o que vem dentro de uma carta – esperam-se mil possibilidades, segredos, revelações, términos, propostas, ideias, boas ou más intenções, chantagens, boas ou péssimas notícias etc. O que se pode dizer numa carta que não se poderia dizer em outro lugar, num outro suporte? Segundo Geneviève Haroche-Bouzinac:

A leitura da carta é facilitada por sua realização no “contínuo”: a classificação que cada missiva coloca diante da respectiva resposta [...] é a que fornece o maior número de indícios sobre a harmonia de uma relação epistolar, a qualidade do entendimento, o estabelecimento de um eco, a compreensão mútua. [...] De maneira ainda mais evidente do que em outros gêneros, como poesia ou romance, o sistema de leitura modifica o sentido da mensagem; é o olhar do leitor que faz com que os epistológrafos se tornem personagens de uma ficção verdadeira.<sup>2</sup>

Ou seja, precisamos considerar um outro problema sério da relação tempo/espço da experiência epistolar: o quando e o onde da escrita de uma carta não é, obrigatoriamente, o quando e o onde da sua leitura, já que o presente da escrita é o futuro da leitura, assim como presente da recepção corresponde ao passado do envio. E nesses intervalos, nessas fraturas muita coisa pode acontecer, remetente e destinatário se modificam, os assuntos tratados envelhecem, verdades são refeitas e repensadas tornando-se hipóteses ou até mesmo ganham o *status* de falácia. Estaria aí a razão para o medo de Kafka? Pois, certamente, o autor de *A metamorfose* sabia muito bem que a carta é sempre cortada pelas instâncias do efêmero e do eterno, das certezas e das deformidades, do claro e do opaco, realidades estas que contribuem para a sua dimensão de segurança precária, própria das escritas íntimas, das autografias, das

<sup>2</sup> HAROCHE-BOUZINAC. *Várias leituras*, p. 15.

escritas do eu que não são impressas, que não visam uma edição, pelo menos à primeira vista.

## **“Tenho de a abrir devagar, lê-la devagar e [...] finalmente hesitar ainda em pô-la no correio”**

Quem tem medo de escrever carta? Seria ela uma espécie de *pharmakon* platônico servindo de forma ambivalente como remédio e veneno? O que pode assustar o receptor de uma missiva? São as dúvidas que movem a investigação epistolar, não as respostas.

O teórico francês Philippe Lejeune, no seu ensaio *How do Diaries End?* (Como os diários terminam), afirma que o fogo é um dos destinos mais comuns aos diários e escritos íntimos, uma estratégia segura de destruir o texto de forma definitiva, purgando seu conteúdo tratado, “purificando” numa perspectiva bem simbólica e polissêmica. Podemos estender essa situação às cartas e a alguns correspondentes, já que muitos pediram de forma explícita ao destinatário que este destruísse as cartas recebidas, logo após a leitura das mesmas. O próprio Kafka pediu isso a alguns dos seus correspondentes mais próximos, como Milena Jesenská, Felice Bauer e Max Brod. Felizmente, esses não cumpriram integralmente o pedido daquele escritor, já que não podemos precisar com exatidão a quantidade certa de cartas preservadas pelos seus diversos destinatários.

Talvez, um dos medos do remetente seja a imagem de si que chegará ao destinatário – o que eu quero que ele saiba de mim? – trata-se de uma intrigante pergunta suscitada desse medo, desse cuidado, dessa hesitação. Sabe-se que o remetente de uma carta se constrói para o seu destinatário, encenando um eu fictício, construído e moldado no sentido de corresponder a certas expectativas. Por isso, o caráter poroso e fragmentado das verdades epistolares – se são verdades construídas, de que tipo se fala? São seguras?

Ou seja, é a complicada encenação de si no texto epistolar, situação essa sempre denunciada pelos estudiosos desse gênero, a *mise-en-scènes* que o epistológrafo provoca de forma nem sempre assumida, porém perceptível e perigosa, num jogo de representação forjado na sua relação (às vezes tensa) com o destinatário. Estaria aí uma arte da carta

ou a carta a serviço de uma arte? Stefan Zweig tentou responder a essa questão no seu texto *A arte da carta*,<sup>3</sup> no qual se lê:

Pelo fato de cada carta se dirigir sempre a uma pessoa singular, a uma pessoa específica, presente ao sentimento, a carta se tornou involuntariamente um retrato duplo de quem fala. Inconscientemente, a voz do destinatário respondia, e essa aura de comunhão irradiava uma familiaridade que era, ao mesmo tempo, aberta e íntima, eloquente e discreta, familiar e secreta.<sup>4</sup>

“Eu sou o outro” – talvez seja uma fórmula que ajuda a (re)pensar as idiossincrasias da epistolografia, pois, como defendeu Zweig, a voz do destinatário responde – inconscientemente – no discurso do remetente. Mas volto ao fragmento de Kafka, quando ele diz que “supondo que sou um homem profundo, tenho então de tentar estender o mais possível tudo o que se relacione com a carta”<sup>5</sup> – o destinatário se relaciona diretamente com a carta que eu recebo e respondo, por isso é comum presentificarmos a figura daquele no nosso discurso, trazê-lo à presença em todas as instâncias da escrita epistolar.

O problema é quando somos, ao mesmo tempo, remetente e destinatário das nossas próprias cartas, pois escreve-se para não estar só, para não ficar só, para não deixar o outro só, para se ter a sensação de que alguém nos receberá, alguém lerá o que escrevi. Escreve-se também pela sensação, às vezes vã, de que alguém se importa comigo e quer saber como eu estou, o que tenho para contar e partilhar.

Neste afã, sabe-se que muitos psiquiatras na atualidade testam esse artifício com os seus pacientes, admoestando que estes escrevam para um destinatário real ou imaginário, contando/relatando a sua vida e o seu dia a dia. Muitos pacientes escrevem para si, como se verifica nos arquivos de hospitais e centros de tratamento, o que nos obriga a considerar outras possibilidades hermenêuticas e epistemológicas deste gênero.

Sabe-se também do antigo costume de escrever diários, muito comum entre as mulheres, quando os registros diarísticos mais se

<sup>3</sup> O pequeno texto *A arte da carta* (*Die Kunst des Briefes*) foi publicado por Stefan Zweig em 1924, como posfácio ao livro *Briefe aus Eismkeiten*, de Otto Heuschele.

<sup>4</sup> MOISÉS. *Kunst des Briefes – Arte da carta*: um estudo sobre cartas de Stefan Zweig no exílio, p. 20.

<sup>5</sup> PEREIRINHA. Uma leitura da *Carta ao pai*. p. 214.

assemelham a cartas de si para si mesmo, isto é, o diarista é emissor e receptor destas mensagens, preenchendo as lacunas existenciais do dia a dia, dando um sentido e um alento a certas experiências de vida marcadas pela solidão, pelo deslocamento, pela separação.

### **“Não a abro durante muito tempo, ela está em cima da mesa, à minha frente, oferece-se a mim continuamente”**

Escrevendo a Alceu Amoroso Lima, em 17 de junho de 1943, assim afirmou Mário de Andrade a respeito de uma determinada carta de Alceu que pairava sobre a sua mesa:

Tenho uma carta sua, de março, e se não lhe respondi até agora, foi na indecisão mais desagradável que é possível imaginar. Tenho estado bem doente e doença que proíbe trabalho intelectual excessivo. Porém sua carta é importante demais pra mim, pra que eu não passasse por cima de doenças, prescrições médicas e tudo, se não hesitasse em decidir se devia lhe responder ou não. Mas a carta está aqui, ficou aqui, minhas mãos tropeçam nela a cada instante que me sento nesta secretária.<sup>6</sup>

Esse fragmento de uma carta de Mário de Andrade dialoga muito com o drama de Kafka, especialmente quando uma carta “perturba” a paz do seu destinatário, quando ela instaura um certo caos no ambiente de quem a recebeu. A sensação é de uma espécie de personificação da carta, de materialização do texto de Alceu que deixou Mário intrigado e impelido a responder, pelo compromisso da resposta, pela seriedade com a qual lidava com o mister epistolar.

Essa proposição epistolar é um sintoma que não podemos ignorar na pesquisa epistolográfica, pois certas missivas despertam realmente estas sensações: elas nos chamam, nos obrigam a uma tomada de atitude, nos levam a fazer algo – em geral, a própria resposta. Mas essa resposta, motivada por tais sensações, não é uma coisa simples, denota que algo mais sério está ocorrendo na relação remetente-destinatário: uma briga, uma disputa, pedidos, demandas, mal entendidos etc. Por isso, a carta de Kafka “está em cima da mesa, à minha frente, oferece-se

<sup>6</sup> RODRIGUES. Introdução, p. 189.

a mim continuamente”;<sup>7</sup> ou seja, ela está pedindo por uma significação, já que a leitura e a resposta de uma carta contribuem para que a mesma se signifique, se (re)atualize.

E pensando no compromisso de Mário de Andrade para com a sua correspondência, é intrigante demais quando ele diz que “sua carta é importante demais pra mim, pra que eu não passasse por cima de doenças, prescrições médicas e tudo”.<sup>8</sup> A carta escreve e se inscreve nas relações, nos contatos, nas redes de sociabilidade criadas pelas correspondências. Guardando as devidas proporções metafóricas, a correspondência – para alguns epistológrafos – é uma respiração, uma necessidade, uma maneira de estar vivo e atuante, interagindo no seu mundo e revigorando as suas relações. Por estas razões, uma carta não pode ficar sem resposta.

Escrevendo ao poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade, em 1 de fevereiro de 1929, assim afirmou o crítico literário Alceu Amoroso Lima a respeito das correspondências:

Mas você é um mau correspondente. Não envia cartas. Tenho de resignar-me a continuar no escuro. Eu sou o contrário. Sem ter tempo de escrever, escrevo demais e escrevo pelo prazer de receber a resposta. E pelo amor à correspondência, essa forma literária que hoje em dia me satisfaz. Única onde não há o “écran”<sup>9</sup> do público, que é um véu entre os espíritos, como a matéria é um véu mais ou menos transparente entre o homem e Deus, como diz o Berkeley.<sup>10</sup>

“Escrevo pelo prazer de receber a resposta” – certamente, este é um dos maiores prazeres de quem escreve e recebe cartas, uma sensação que cada vez mais se apaga da nossa memória, considerando a escassez da troca missivista de hoje em dia, época marcada pelas diferentes revoluções tecnológicas que empurram as comunicações para os toques de segundos, numa velocidade comunicativa nunca antes vista

<sup>7</sup> PEREIRINHA, Filipe. Uma leitura da Carta ao pai. *Cult*, São Paulo, n. 194, ano 17, p. 214, set. 2014.

<sup>8</sup> RODRIGUES. *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*, p. 54.

<sup>9</sup> Tela, toldo, visor.

<sup>10</sup> Anthony Berkeley (1893-1971) foi um escritor britânico de romances policiais, especialmente conhecido pela abordagem de questões metafísicas e existencialistas nos seus enredos. Dentre os romances que escreveu, destacam-se *The Layton Court Mystery* (1925), *The Wychford Poisoning Case* (1926), *Roger Sheringham and the Vane Mystery* (1927), *The Silk Stocking Murders* (1928), *The Poisoned Chocolates Case* (1929), *The Second Shot* (1930) e *Top Storey Murder* (1931). (RODRIGUES. *Drummond & Alceu: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*, p. 64).

que, se de um lado gera a rapidez e a presteza dos contatos, do outro gera o desconforto da impessoalidade e da falta de sentimentos materialmente trocados nos envelopes e nos papéis de carta, já que muitas eram desenhadas, perfumadas, bricoladas e decoradas segundo o sentimento que se queria compartilhar.

O fato é que, nas correspondências, o papel desperta uma poderosa relação afetiva entre remetente e destinatário, pois é nesta materialidade que os sentimentos e as mensagens são escritos e se inscrevem num íntimo mais profundo que se abre pela amizade, pelo amor e às vezes pela paixão entre os correspondentes. O papel pode se transformar numa espécie de testemunha gráfico e semântico daqueles que se correspondem, registrando as mais diferentes experiências íntimas: amizade, carinho, distanciamentos, aproximações, ódio, amor...

Um exemplo significativo é a correspondência entre a pintora Anita Malfatti e Mário de Andrade, já que de acordo com o dia e o seu estado sentimental, Anita escrevia a Mário em papéis de diferentes cores, uma para cada situação: rosa (paixão), amarelo (alegria), cinza (dúvidas) etc. Ou então o escritor e memorialista Pedro Nava, que tinha o costume de bricolar os mais diferentes objetos e papéis em algumas das suas cartas, especialmente recortes de jornais e revistas, no sentido de fornecer “algo a mais” ao seu respectivo destinatário. Retorno à Geneviève Haroche-Bouzinac, para quem:

Antes de ser um objeto de escrita, a carta é primeiramente um objeto de troca. Sua dimensão material molda-se à personalidade de cada remetente. Como observam os pesquisadores de arquivos e os editores de correspondência, a publicação (exceto a impressão fac-símile) não restitui esse aspecto. Visão, tato, olfato contribuem para substituir a presença do remetente. O conteúdo da mensagem integra elementos e os comenta frequentemente.<sup>11</sup>

Isto é, carta também é materialidade, além do seu discurso e das intenções e desejos que se quer alcançar e/ou transmitir.

<sup>11</sup> HAROCHE-BOUZINAC. Um objeto, p. 61.

## **“Recebo-a continuamente, mas não a aceito”**

Sim. Aceita-se. Aqui Kafka tenta passar a ideia de que não aceitamos certas cartas. Até pode ocorrer em algumas (raras) situações bem específicas. Pode-se discordar delas, mas sempre as aceitamos e as lemos, brigamos com certas coisas escritas em algumas cartas por conta do respectivo conteúdo. Mas sempre se aceita uma carta, ainda mais quando a mesma vem de um amigo, de uma pessoa com a qual já se estabeleceu uma correspondência, ou seja, com quem se instaurou um compromisso de diálogo e debate via correios e telégrafos.

Mesmo porque, a carta é um discurso dos ausentes e a correspondência se alimenta pelas ausências. Escreve-se uma carta não apenas para não se sentir só, mas também para não se acreditar ser uma pessoa tão solitária. Então a carta é uma estratégia pertinente para se preencher tais lacunas, esses vazios ontológicos com os quais vivemos – uns mais, outros menos – ao longo da vida.

Entretanto, também é possível escrever uma carta para ficar/estar só, num complexo paradoxo que salta aos olhos quando lemos determinadas correspondências. Talvez, as missivas de Kafka sejam as mais significativas para se pensar esta perspectiva da separação via carta. Algo contraditório, insisto, mas que é possível. Escrevendo a Felice Bauer, assim afirmou o autor de *O processo*: “Não posso consolar ninguém porque me faltam palavras.” (19-20 de fevereiro de 1913); “Uma correspondência é o sinal de que algo não vai bem. A paz não precisa de cartas.” (15 de agosto de 1913); “Estamos sempre tão afastados um do outro.” (9 de abril de 1914).<sup>12</sup>

Já para Milena Jesenská, que também foi sua noiva, assim escreveu Kafka, igualmente descrente do papel agregador das cartas, numa carta sem datação:

<sup>12</sup> HAROCHE-BOUZINAC. O discurso dos ausentes, p. 107.

Estas cartas são só tormento, vêm dum tormento incurável, só podem produzir incurável tormento. [...] Como pode ter nascido a ideia de que as cartas dariam aos homens meios de se comunicarem? Pode-se pensar num ser distante, pode-se tocar um ser próximo: o resto ultrapassa a força humana.<sup>13</sup>

Até quando a escrita de si é para ficar só? Seria a carta um meio eficaz de preservar a solidão e o vazio da/alma? Escrevemos porque estamos sós ou para que permaneçamos neste estado? Pergunto isso, pois sempre acreditei que a carta não pode evitar o eu, ora se revelando, ora se escamoteando. Talvez por isso Kafka tenha afirmado, no seu *Diário*, que a carta é uma espécie de “comércio com os fantasmas”, ou então nesta outra missiva (sem data) que enviou à mesma Milena:

Pode-se pensar num ser distante ou tocar um ser próximo, o resto ultrapassa a força humana. [...] Eu nunca por assim dizer fui enganado pelos homens; pelas cartas, sempre; e desta vez não é pelas cartas dos outros, mas pelas minhas.<sup>14</sup>

As cartas enganam e podem trapacear, criam pseudo realidades que muitos acreditam serem reais. Em alguns casos, a correspondência pode ser vista como uma peça de teatro, um texto sendo representado ao sabor do respectivo enredo, com os mais diferentes personagens entrecruzando a cena.

Mas o destinatário sempre a recebe; pode-se rejeitá-la, porém a recebe e prova da sua dimensão de veneno ou remédio, somatizando ou repelindo o seu conteúdo. Pois escrever/receber cartas faz parte desta experiência de fronteira.

## **O caminho percorrido**

Feitas estas considerações/especulações iniciais, quero rapidamente lembrar alguns percursos da pesquisa sobre epistolografia no Brasil, área que cada vez mais se fortalece e ocupa um lugar na dinâmica dos estudos literários, não obstante as muitas dificuldades e ainda resistências por parte de muitos pesquisadores e críticos de literatura.

<sup>13</sup> HAROCHE-BOUZINAC. O discurso dos ausentes,, p. 107.

<sup>14</sup> HAROCHE-BOUZINAC. O discurso dos ausentes,, p. 107.

Digo resistências porque muitos ainda consideram as escritas do eu como uma espécie de “primas pobres” da literatura, ou então paraliteratura, com toda a força pejorativa do prefixo “para”. E nesse grande pacote das escritas autográficas se inserem as correspondências, os diários íntimos, anotações pessoais, escritos autobiográficos, memórias etc. Tradicionalmente, no Brasil, a crítica sempre optou pela obra ficcional publicada, seja esta em poesia ou em prosa, criação/invenção própria das capacidades criativas de um autor.

Aos poucos, os estudos literários brasileiros perceberam a importância destes textos historicamente recalcados, deixados de lado como resíduos de vida, não de obra canônica. Demorou muito para a crítica enxergar que essas fontes estão impregnadas de vida literária, de biografismos, de ficção, de algumas verdades, enfim, de criação.

O ano de 2000 parece ser consensual, para nós pesquisadores da epistolografia, como um marco nessa área de estudos, aqui no Brasil. Uma publicação é sempre lembrada como pioneira: *Prezado Senhor, Prezada Senhora. Estudos sobre Cartas*, organizado por Walnice Nogueira Galvão e Nádia Batella Gotlib, publicado naquele ano pela Companhia das Letras. Na apresentação crítica que escreveram para este livro, assim afirmaram as organizadoras:

Esse livro nasceu de uma conversa informal, por ocasião de um congresso. [...] Pois a questão girava em torno de uma constatação óbvia para todos nós, interessados em literatura: a disparidade entre o volume de cartas – escritas por artistas, intelectuais, personalidades históricas – e o número reduzido de estudos. Por que tantas cartas produzidas e tão poucos trabalhos com leituras de tais cartas?<sup>15</sup>

Trata-se de um problema ainda atual, embora muita coisa tenha mudado positivamente nos últimos anos. A cultura brasileira sempre produziu muitas cartas, não nos esqueçamos que viemos ao mundo através de uma carta – a de Pero Vaz de Caminha – nossa certidão de nascimento. Entretanto, a crítica e as pesquisas produzidas não acompanharam a produção epistolar brasileira, promovendo um sintomático *déficit*, um vazio analítico que aos poucos tentamos compreender e combater. A

<sup>15</sup> GALVÃO; GOTLIB. Apresentação, p. 9.

própria Universidade, aí considerando principalmente os cursos de Letras, demorou para perceber e valorizar a importância das correspondências para um maior diálogo com os estudos literários, revelando e problematizando questões inerentes e complexas destes mesmos estudos. Ao reseñar *Prezado Senhor, Prezada Senhora*, o crítico e professor João Cezar de Castro Rocha tenta explicar o referido *déficit*:

Ora, a história literária, comprometida com a afirmação da nacionalidade, e a teoria, às voltas com a pesquisa da literariedade, não tinham olhos para a epistolografia porque o domínio dos “estudos sobre cartas” não pode senão ser plural e diversificado. Esse é o domínio do contingente, do diverso; enfim, do humano, demasiadamente humano para ser traduzido numa única direção – a gênese da nacionalidade – ou num eterno retorno – a (re) descoberta da literariedade. Foi preciso, portanto, que o conceito de literatura conhecesse uma bem vinda pluralização para que os “estudos sobre cartas” adquirissem direito de cidadania. [...] Os “estudos sobre cartas” deverão respeitar o caráter plural do objeto e, na medida do possível, apresentar uma análise do tipo fenomenológico da correspondência, considerando as circunstâncias de sua produção e recepção.<sup>16</sup>

De fato, o olhar e a práxis do pesquisador em relação a esta tipologia textual – a carta – deve ser outro: atravessado, plural, intertextual, interdisciplinar, desierarquizado, anticanônico, desterritorializado em relação a antigas certezas, sempre consciente que se trata de escritas de fronteira, tensas, híbridas, escorregadias – uma grafia de polichinelo, tamanho a sua flexibilidade.

Todos esses problemas me levaram a cunhar, em 2014, num colóquio sobre correspondências, o termo *Crítica epistolográfica*. Essa terminologia tenta compreender a pesquisa com e sobre cartas numa perspectiva totalmente dialogal, questionadora, revisionista, de entre-lugar. Creio que seja impossível analisar o gênero epistolar usando as antigas ferramentas da crítica literária tradicional, privilegiando determinados pressupostos teóricos e expressivos que fizeram a história da crítica.

Na verdade, a Crítica epistolográfica utiliza um outro instrumental teórico-analítico motivado pela realidade acima descrita. A carta não é um espécime novo de texto, mas sua hermenêutica deve sê-lo – suas

<sup>16</sup> ROCHA. *Prezado Senhor, Prezada Senhora: estudos sobre cartas*, p. 397-398.

dimensões transversais devem ser destacadas e valorizadas, sua relação com a obra literária deve ser ressaltada, seu caráter de “laboratório de criação” precisa ser reconhecido, e suas fronteiras cambiantes com outros gêneros não devem ser vistas pela lente da desconfiança, ao contrário, esse hibridismo expressivo e genealógico é justamente o que a enriquece. Por essa razão, a Crítica epistolográfica quer ser um ramo da crítica, pelo menos da crítica literária ou do que restou desta, pois cada vez mais vemos relativizar o papel, o espaço e a função da crítica.

Retorno ao profícuo ano de 2000, pois além da coletânea organizada por Walnice Galvão e Nádia Batella Gotlib, também tivemos o importantíssimo lançamento da coleção *Correspondência Mário de Andrade*, editada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sob os cuidados de Telê Ancona Lopez e sua equipe. O primeiro volume trouxe a lume a correspondência recíproca entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, organizada por Marcos Antônio Moraes, um verdadeiro marco na organização de epistolários no Brasil, um divisor de águas quando se pensa num trabalho sistemático e científico concernente à organização e edição de uma correspondência, pelo menos em relação à realidade brasileira deste tipo de pesquisa.

O trabalho de Marcos Moraes, ao abrir essa coleção, ainda serve de paradigma para as atuais edições de correspondência, já que o mesmo utilizou as principais metodologias francesas para a organização de epistolários recíprocos, ressaltando o caráter plurissignificativo da carta, conforme defendido anteriormente. Importante lembrar da experiência centenária da França na organização de correspondências, área de estudo já muito organizada por lá, com a criação e manutenção de diversos centros de pesquisa sobre manuscritos e arquivos literários.

É difícil historicizar, com plena exatidão, todos os trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil sobre a temática epistolar. Contudo, o mesmo Marcos Moraes (com a ajuda de André da Costa Cabral), ao organizar o volume 8/9 da revista *Teresa*,<sup>17</sup> dedicado exclusivamente à epistolografia brasileira, levantou no capítulo “Posta restante: Por falar em cartas...”, as principais contribuições investigativas desta área. Fica explícito, neste

<sup>17</sup> CABRAL; MORAES. Posta restante: Por falar em cartas.

levantamento, que 90% da pesquisa epistolográfica brasileira se desenvolveu a partir do ano 2000, fato este intrigante e desafiador, pois voltamos à realidade denunciada por Walnice Galvão e Nádia Gotlib: produzimos muitas cartas e pouca análise sobre estas mesmas. Esse número continua atual, pois tendo essa revista sido publicada em 2008, as atuais pesquisas apenas deram continuidade a essa situação deflagrada, tendo sempre o ano de 2000 como o referencial temporal de uma guinada da Crítica epistolográfica nos estudos literários brasileiros. Dou a palavra ao próprio Marcos Moraes, no texto “Sobrescrito”, que serviu de apresentação crítica a esse volume de *Teresa*:

Associando-se “ato” a “práxis”, a carta pode testemunhar a “dinâmica” de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como “ações” nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado “canteiro de obras”. [...] Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser “material auxiliar”, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética: ou, ainda, “texto literário” nas paragens do romance epistolar...<sup>18</sup>

De lá para cá, o campo dos estudos epistolográficos brasileiros tem crescido e se fortalecido, aumentando as trincheiras de atuação e investigação, bem como afirmando o papel fundamental de determinados pesquisadores. Além dos já citados anteriormente, lembro aqui de Silvano Santiago, Marília Rothier Cardoso, Júlio Castañon Guimarães, Eneida Maria de Souza, Reinaldo Martiniano Marques, Wander Melo Miranda, Roberto Said, Cléber Araújo Cabral, Flora Sússekind, Eliane Vasconcellos, João Cezar de Castro Rocha, Renato Cordeiro Gomes, Flávia Camargo Toni, Claudia Poncioni, Augusto Massi, Mirhiane Mendes de Abreu, Lígia Fonseca Ferreira, Humberto Werneck, Ieda Lebensztayn, Philippe Willemart, Myriam Ávila, Antonio Dimas, João Adolfo Hansen, Virgínia Camilotti, Raquel Afonso da Silva, Silvana Moreli Dias, Matildes Demétrio dos Santos, Raul Antelo, Helena Bomeny e outros.

Sei, tenho total consciência, de que estou sendo injusto e estou me esquecendo de muita gente, pois fazer listas é sempre uma tarefa

<sup>18</sup> MORAES. Sobrescrito, p. 8-9.

penosa e que possibilita algumas injustiças. Todavia, citei aqui os nomes lembrados por terem, de uma forma ou outra, desenvolvido trabalhos e pesquisas na temática epistolar nos últimos dez anos. Mas é bom que essa lista esteja incompleta, pois isso denota o crescimento da área e dos colegas envolvidos nesse mister.

Infelizmente, a experiência não tem sido muito produtiva em termos de eventos científicos, no Brasil, contemplando especificamente os estudos epistolográficos, pois estes poucos encontros ocorridos têm sido desproporcionais em relação à quantidade de investigação e produção de conhecimento dessa área.

Ressalto aqui as duas edições (2014 e 2016) do “Colóquio Internacional Artífices da Correspondência”, realizadas na USP, sob a coordenação de Marcos Antônio Moraes, celebrando o convênio entre essa instituição e a Universidade de Paris III. Lembrando que houve outras duas edições (2013 e 2015) em Paris, na sede daquela universidade. Estes colóquios revelaram uma significativa produção de pesquisas, bem como estreitaram pesquisadores das mais diferentes regiões e instituições brasileiras, contribuindo para que novos laços e projetos surgissem.

Outro evento importante ocorreu no Rio de Janeiro, na sede do Instituto Moreira Salles, em 2015, em forma de curso de extensão, que se chamou “Remetente/Destinatário”. Ao que se sabe, o mesmo não alcançou um número significativo de participantes, não obstante a alta qualidade da sua organização e do seu programa.

Um excelente espaço de debate tem sido os congressos da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG, antiga Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário), cuja estrutura contempla um Grupo de Trabalho (GT) sobre Epistolografia, o que sempre possibilita um simpósio dessa temática nos congressos da mesma Associação. O mesmo acontece com o GT de Crítica Genética da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Todavia, deve-se lembrar que são “eventos dentro de um evento maior”, não uma proposta específica.

Em 2017, o encontro “Diálogos: correspondência, pensamento e cultura”, organizado por mim e por Marcos Antônio Moraes, no Centro de Pesquisa e Formação do Serviço Social do Comércio de São Paulo

(SESC SP), certamente marca a recente história dos estudos epistolográficos brasileiros. Até hoje, trata-se da maior iniciativa de um evento acadêmico e cultural nessa temática, reunindo um expressivo número de pesquisadores brasileiros e franceses, numa complexa e rica grade de programação.

Claro está, assim como na relação de nomes de investigadores que propus anteriormente, que outros eventos sobre cartas/correspondência podem ter ocorrido no Brasil, e que fugiram ao meu conhecimento. Aqui trouxe apenas aqueles que tiveram uma maior estrutura organizacional, reunindo um expressivo número de participantes e que tenham deixado um certo legado aos estudos epistolográficos brasileiros.

## **Se for possível concluir...**

... eu gostaria de pensar a pesquisa epistolográfica como uma proposta sempre aberta, porosa e *em vias de*. Acho difícil concluir, de forma cartesiana, pesquisas e abordagens que lidam e exploram com arquivos, fontes primárias, rascos, manuscritos, datiloscritos e quaisquer outros gêneros textuais que se caracterizem pelo inacabado, pelo efêmero, pelo circunstancial.

Trabalhar com cartas é sempre se aventurar na surpresa, no inesperado, na real possibilidade de sempre encontrarmos, após a investigação feita, uma outra carta “que poderia ter entrado no nosso trabalho”, que estava perdida, que estava fora do arquivo investigado, que alguém encontrou em algum lugar, com uma outra pessoa. Enfim, acho também que a epistolografia nos possibilita adentrar no reino das sensibilidades, das escritas íntimas, dos papéis trocados, dos sentimentos compartilhados e no privado que se transformou em público.

## **Referências**

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e Outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1993.

AZZI, Riolando. O início da restauração católica no Brasil: 1920-1930. *Síntese*, n. 4, v. 10, p. 73-101 1977.

- AZZI, Riolando. *História da Igreja no Brasil*: terceira época 1930-1964. Petrópolis: Vozes, 2008.
- AZZI, Riolando. *Os pioneiros do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam, 2003. (Presença de Alceu).
- BERNANOS, Georges. *Correspondance inédite 1904-1948*. Paris: Plon, 1983.
- BERNANOS, Georges. *Diário de um pároco de aldeia*. Tradução de Edgar de Godoi da Mata-Machado. São Paulo: É Realizações, 2011.
- BERNANOS, Georges. *Os grandes cemitérios sob a Lua*: um testemunho de fé diante da guerra civil espanhola. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2015.
- BERNANOS, Georges. *Sob o sol de Satã*. Tradução de Jorge de Lima. São Paulo: É Realizações, 2010.
- BOFF, Leonardo. *O testemunho espiritual de Alceu Amoroso Lima*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BOTHOREL, Jean. *Bernanos: Le Mal-pensant*. Paris: Grasset, 1998.
- CABRAL, André da Costa; MORAES, Marcos Antonio de. Posta restante: por falar em cartas. *Teresa – revista de Literatura Brasileira* 8/9, São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2008. p. 430-433.
- FERNANDES, Cléa Alves de Figueiredo. *Jackson de Figueiredo*: uma trajetória apaixonada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. À Margem da Carta. In: \_\_\_\_\_. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998. p. 154-163. (Ensaio crítico).
- GENNETE, Gérard. *Palimpsestes* : La Littérature au second degré. Paris: Seuil, 1987.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1999.
- GOSELIN-NOAT, Monique. *Bernanos, militant de l'éternel*. Paris: Michalon, 2007.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos*: notas sobre correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. (Papeis avulsos, 47).
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996. (Papeis avulsos, 27).
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Várias leituras. In: \_\_\_\_\_. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 13-16.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Um objeto. In: \_\_\_\_\_. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 13-25.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. O discurso dos ausentes. In: \_\_\_\_\_. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 65-71.
- KAUFMANN, Vicent. *L'équivoque épistolaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1990.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Memorando dos 90*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- LIMA, Alceu Amoroso. *A estética literária e o crítico*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1954.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1922.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Companheiros de viagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias Improvisadas*: diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LIMA, Alceu Amoroso; FIGUEIREDO, Jackson de. *Correspondência*: Harmonia de Contrastes. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1991. (tomos I e II).

- MARITAIN, Jacques. *Religião e cultura*. Rio de Janeiro: Atlântica, 1945.
- MARTINA, Giacomo. *História da Igreja: de Lutero a Nossos Dias*. São Paulo: Loyola, 1997.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 1.
- MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História: 500 anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 2003. (Período Republicano e Atualidade, tomo 3).
- MENDES, Cândido. *Dr. Alceu: da "persona" à pessoa*. São Paulo: Paulinas/EDUCAM, 2009.
- MILLET-GÉRARD, Dominique. *Bernanos, un sacerdote de l'écriture*. Roma: Via Romana, 2009.
- MOISÉS, Patrícia Cristina Biazão Manzato. *Kunst des Briefes – Arte da Carta: um estudo sobre cartas de Stefan Zweig no exílio*. 2013. 189 f. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MORAES, Marcos Antônio (Org.). *Orgulho de Jamais Aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.
- MORAES, Marcos Antônio (Org.). Razões mais profundas. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Drummond & Alceu: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 11-20.
- MORAES, Marcos Antônio. Sobrescrito. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. (Org.). *Teresa revista de Literatura Brasileira 8/9*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. p. 8-9.
- MORAES, Marcos Antônio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Prezado Senhor, Prezada Senhora. Estudos sobre Cartas. *Teresa – revista de Literatura Brasileira 8/9*, São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, p. 395-398, 2008.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Alceu Amoroso Lima: cultura, religião e vida literária*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Cartas de esperança em tempos de ditadura: Frei Betto e Leonardo Boff escrevem a Alceu Amoroso Lima*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Alceu Amoroso Lima*. São Paulo: EDUSP/PUC-Rio, 2018. p. 189.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Drummond & Alceu: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma leitura do modernismo: cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. 2003. 167 f. (Dissertação de Mestrado) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- SANTIAGO, Silvano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 7-33.
- SARRAZIN, Hubert. *Georges Bernanos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- VILLAÇA, Antônio Carlos. *O Pensamento Católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

## Extremos na produção epistolar da Sra. de Tourvel

Laís Zampol Dell' Antonia

Quando se avalia a produção francesa de romances epistolares, nenhum século foi mais prolífico do que o XVIII. Foi nesse século que obras de grande sucesso foram publicadas, como *Lettres persanes* (1721), de Montesquieu, *La vie de Marianne* (1731-1742), de Marivaux e *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau. As cartas foram o meio de levar às lágrimas os leitores da história de amor impossível entre Julie e Saint-Preux e, mais tarde, seriam o centro de uma grande polêmica. Em 1782, a publicação das 175 cartas que compõem *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, foi tida como um escândalo. A compilação acompanha os planos de dois libertinos, o visconde de Valmont e a marquesa de Merteuil. O plano da marquesa é que o visconde conquiste a jovem Cécile de Volanges, escolhida como vítima por ter se tornado noiva de um antigo amante que teria preterido a marquesa. O objetivo dela é puramente se vingar desse amante, entregando a ele uma noiva corrompida. O plano do visconde é seduzir a senhora de Tourvel, mulher casada e muito devota, tendo sido escolhida tão somente por conta da dificuldade da conquista. O romance expõe uma trama construída em manipulações extremamente bem-sucedidas, denunciando a face pútrida da sociedade aristocrática, o que gerou uma repercussão tão intensa quanto negativa entre o público leitor.

A indignação não estava no relato das conquistas de dois libertinos, uma vez que o gênero libertino já tinha produções desde o século

anterior.<sup>1</sup> O grande desagrado da aristocracia com o romance foi atestar o quão cruel poderia ser o jogo de sedução do libertino.<sup>2</sup> Laclos escandalizou principalmente por exibir o emprego da inteligência para fins perversos, sendo uma engrenagem do mal tão perfeita que se aproxima de uma mitologia.<sup>3</sup> Entretanto, enquanto o caráter libertino da obra – e de seu autor – era severamente atacado, sua construção epistolar era louvada. As *Liaisons* são consideradas por Seylaz<sup>4</sup> como o carro chefe do gênero, especialmente pelo uso da polifonia – diversos remetentes que escrevem a diversos destinatários – e pela disposição das cartas: uma geometria que visava alternar os pontos de tensão da narrativa para não cair em monotonia. Outro ponto de destaque é quanto às vozes das personagens: cada qual apresenta estilos diferentes, que variam de acordo com o destinatário, o que é consequência direta da intenção do remetente ao escrever a carta.

O registro epistológico possui verossimilhança baseada na fidedignidade do remetente: crê-se que o que é dito seja verdade. O destinatário, em geral, confia nas palavras escritas por seu remetente. Porém, uma vez que uma carta é escrita por uma pessoa, ela pode dissimular qualquer tipo de informação ou sentimento, da mesma forma que no registro oral e, segundo Geneviève Haroche-Bouzinac, “a carta dissimula tanto quanto revela”.<sup>5</sup> Dessa forma, pretende-se, por meio da análise da produção epistolar da senhora de Tourvel, atestar a possibilidade do registro epistolar em ser um meio dissimulador dos sentimentos, contrapondo-o com seu caráter confessional – ao ser parte de um mecanismo expiatório.

## **Escolha da personagem: estrutura da produção epistolar da Sra. de Tourvel**

A escolha da senhora de Tourvel foi feita por ela ser a única personagem das *Liaisons* que produz em sua correspondência tanto o extremo da

<sup>1</sup> TROUSSON. *Romans libertins du XVIII siècle*.

<sup>2</sup> SEYLAZ. *Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*.

<sup>3</sup> MALRAUX. Préface.

<sup>4</sup> SEYLAZ. *Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, p. 79.

<sup>5</sup> HAROCHE-BOUZINAC. A carta, gênero menor?, p. 25.

dissimulação quanto da confissão. Destaca-se que o visconde de Valmont também transita entre esses dois extremos: nas cartas para a senhora de Tourvel, principal método que usa para conquistá-la, estaria dissimulando suas verdadeiras intenções, ao dizer-se apaixonado. Nas cartas para a marquesa de Merteuil, ele confessaria seus reais pensamentos e intenções em relação aos eventos ligados à senhora de Tourvel. O empecilho que se põe para a sua análise epistolográfica surge quando não se pode afirmar quais são os verdadeiros sentimentos de Valmont. Em nenhum momento, o leitor tem a certeza de que Valmont está ou não realmente apaixonado por Tourvel. Assim, há a possibilidade de uma dissimulação inversa à original: as cartas confessionais seriam as declarações apaixonadas para Tourvel, enquanto dissimularia para Merteuil suas reais intenções.

O epistolário da Sra. de Tourvel é composto por apenas 24 missivas. Apesar de Tourvel não ter produzido um número de cartas tão significativo quanto as outras personagens, a sua produção epistolográfica apresenta um hibridismo que não ocorre na produção dos outros epistológrafos: passa do extremo da dissimulação dos sentimentos à uma superexposição, sem uma transição progressiva. O início de sua correspondência a Valmont é marcado por excessivos apelos para que este cesse suas investidas. Na carta de número 78, ela emprega um tom mais agressivo do que o habitual, com o intuito de afastá-lo definitivamente:

Ah, antes censure minha indulgência, espante-se por eu não ter ido embora no exato momento em que chegou. Talvez o devesse ter feito, e irá obrigar-me a essa decisão violenta, porém necessária, se não cessar afinal um assédio que me ofende. Não, não esqueço, jamais esquecerei, o que devo a mim mesma, o que devo aos laços que criei, que respeito e estimo; e rogo-lhe acreditar que, caso me visse reduzida a essa infeliz escolha, entre sacrificá-los ou sacrificar a mim mesma, não hesitaria um instante sequer.<sup>6</sup>

Entretanto, na sua carta seguinte, de número 90, já não tenta dissimular seus sentimentos, ao contrário, sob o véu do sofrimento, declara seu amor:

<sup>6</sup> LACLOS. Carta 78, p. 204.

Não receio que minha ausência venha a alterar algum dia meus sentimentos pelo senhor: como poderia vencê-los se já nem tenho a coragem de combatê-los? Como vê, estou a dizer-te tudo, receio menos confessar minha fraqueza do que a ela sucumbir. Mas esse controle que perdi sobre meus sentimentos, hei de mantê-los sobre minhas ações; hei de mantê-lo sim, estou determinada a isso, mesmo que à custa de minha própria vida. [...] Ah! Já não falemos em felicidade, mas permita ao menos que eu recobre alguma tranquilidade. [...] Graças ao senhor, poderei experimentar sem remorso um delicioso sentimento. No momento, pelo contrário, assustada com meus sentimentos, com meus sentimentos, com meus pensamentos, tanto receio me ocupar do senhor como de mim; sua própria lembrança me apavora: quando não posso evitá-la, luto contra ela; não a afasto, mas rechaço-a.<sup>7</sup>

O leitor somente compreende a evolução dos sentimentos da personagem por meio dos relatos que Valmont faz à Merteuil, de outra forma seria inverossímil uma mudança tão brusca de discurso.

De forma breve, é possível apresentar o epistolário da Sra. de Tourvel como tendo temática simples, sendo a evolução de seu relacionamento com Valmont, mas com nuances relevantes. Ao decorrer da narrativa, há dois destinatários-confidentes, Sra. de Volanges, a quem envia cinco cartas, e Sra. de Rosemonde, a quem envia nove. A Valmont escreve nove vezes, apesar de receber doze epístolas: ele se queixa de sua devota não o responder, e ela de receber excessivas cartas. A última produção da Sra. de Tourvel é ditada, escrita por sua camareira, e não é enviada por não haver destinatário. Diversos fatores poderiam influenciar na sua identificação, contudo, por estar alucinando de febre, a missiva acaba sendo excessivamente oral, alternando possíveis destinatários:

Ah, meu amável amigo! Acolha-me em seus braços; esconda-me em seu seio. Sim, é você, é mesmo você! Que funesta ilusão fez com que eu o desconhecesse? Como sofri com sua ausência! Não mais nos separemos, não nos separemos jamais. Deixe-me respirar. Sinta meu coração, como palpita! Ah! Já não é temor, e sim a doce emoção do amor. Por que recusar-se a minhas ternas carícias? Volte para mim seu doce olhar! Que laços são esses que tenta romper? Por que prepara esse aparato de morte? Quem estará alternando assim suas feições? O que está fazendo? Deixe-me: tenho medo! Meu Deus, esse monstro de novo! Minhas amigas, não

<sup>7</sup> LACLOS. Carta 90, p. 252-253.

me abandonem. Você, que me aconselhava a fugir dele, ajude-me a combatê-lo; e você que, mais indulgente, prometia aliviar minhas dores, venha para junto de mim. Ondes estão vocês duas? Se não me for permitido revê-las, a menos respondam a esta carta; para que eu saiba que ainda me amam.<sup>8</sup>

Nesse trecho, Tourvel evoca a presença de Valmont, o *amável amigo*, mas também da Sra. de Volanges, que *aconselhava a fugir dele*, e da Sra. de Rosemonde, que *prometia aliviar [suas] dores*. A narrativa da Sra. de Tourvel pode ser dividida em três partes: fuga da paixão, onde as cartas dissimulam o sentimento; rendição à paixão, cujas cartas reconhecem a paixão e manifestam êxtase; e depressão pelo rompimento, com cartas excessivamente confessionais, podendo ser consideradas catárticas, como no trecho acima. Para melhor compreensão da transição emocional da personagem, lista-se a temática de sua produção epistolar:

<b>Número da carta no romance</b>	<b>Fase da produção epistolar</b>	<b>Destinatário</b>	<b>Conteúdo</b>
8, 11, 22	Fuga da paixão	Sra. de Volanges	Primeiras impressões sobre Valmont. Defende-o das acusações da amiga. Acredita que ele é "mais um exemplo do perigo das relações" (LACLOS. <i>As relações perigosas</i> , p. 80).
26, 41, 43, 50, 56, 67  37,45	Fuga da paixão	Valmont  Sra. de Volanges	Rejeita os sentimentos de Valmont, alega-se ofendida por eles, pede que ele se afaste.

<sup>8</sup> LACLOS. Carta 161, p. 432.

90  102, 108, 114, 124	Rendição à paixão	Valmont  Sra. de Rosemonde	Revela seu amor por Valmont e pede que ele se afaste. Desabafos sobre remorso e sofrimento.
128, 132	Rendição à paixão (êxtase)	Sra. de Rosemonde	Revela ter se entregado à Valmont. Alega só viver para a felicidade dele.
135  136  139	Depressão pelo rompimento: 135, 136  Rendição à paixão (êxtase): 139	Sra. de Rosemonde  Valmont  Sra. de Rosemonde	Episódio específico: por conta de uma manipulação de Merteuil (carta 134), ela crê que Valmont a trocou por Émilie. Rompe com Valmont, mas depois o perdoa. Relata a ruptura e reconciliação à Rosemonde.
143	Depressão pelo rompimento	Sra. de Rosemonde	Última carta de Tourvel em estado lúcido. Relata que Valmont rompeu com ela de forma definitiva. Demonstra grande sofrimento.
161	Depressão pelo rompimento (catarse)	Sem destinatário	Revela enorme sofrimento e remorso.

### **Extremo: dissimulação**

Nas duas primeiras partes do romance, a Sra. de Tourvel se coloca de forma inflexível quanto a seus sentimentos por Valmont, que podem ser atestados pelo leitor na correspondência de Valmont para Merteuil, onde ele descreve as reações de sua devota como as de uma mulher talvez não apaixonada, mas com certeza não indiferente. É essencial destacar que

“a carta, como veremos, é sempre, e em diversos graus, uma encenação de si. A sinceridade do epistológrafo não passa de um mito do qual alguns têm acreditado”.<sup>9</sup>

Os princípios e valores cristãos de Tourvel impedem qualquer tipo de aproximação do outro, mesmo estando apaixonada. Rejeita a declaração de amor de Valmont segundo o argumento:

Atenho-me, senhor, a afirmar-lhe que seus sentimentos me ofendem, que sua confissão me ultraja e que, principalmente, longe de um dia vir a partilhá-los, estaria forçando-me a nunca mais tornar a vê-lo se não se obrigar, sobre esse assunto, a um silêncio que julgo ter o direito de esperar, ou mesmo exigir do senhor.<sup>10</sup>

Mais do que a necessidade de silêncio por parte do outro, ela busca incessantemente se silenciar, ao dissimular seus sentimentos inclusive para sua amiga – e confidente nesse primeiro momento – Sra. de Volanges, a qual não relata essa declaração de amor. A ela, sem justificativas, diz que acata o conselho da amiga em se distanciar de um homem de má fama: “Submeto-me, senhora, aos conselhos oferecidos por sua amizade. Habituada a sempre acatar suas opiniões, também me habituei a confiar que são sempre fundadas na razão”.<sup>11</sup>

O silêncio exigido por Tourvel não é descomedido. Estando ambos na casa da Sra. de Rosemonde, Valmont não tem liberdade para falar com sua devota sobre seus sentimentos, pois esta lhe foge. Ele tenta seduzi-la por cartas, mas Tourvel sabe o quão arriscado pode ser ler palavras de amor, afinal

“Escreve-se o que não se pode dizer, ponto final”, declarava Lanson, retornando por sua conta o eterno chavão da carta substituta da palavra. Pode-se pensar, muito pelo contrário, que se escreve precisamente o que não se teria dito, aquilo que, de outra forma, não teria emergido na superfície da linguagem. Talvez porque, como observa Balzac, “a pena sempre é mais ousada que a palavra, e o pensamento, revestido de suas flores, aborda tudo e pode dizer tudo”.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> HAROCHE-BOUZINAC. A carta, gênero menor?, p. 24.

<sup>10</sup> LACLOS. Carta 26, p. 90.

<sup>11</sup> LACLOS. Carta 37, p. 111.

<sup>12</sup> DIAZ. A carta: do lugar-comum ao verbo singular, p. 117.

Assim sendo, Tourvel rejeita as cartas de Valmont, que se queixa: “Recusa minhas cartas com obstinação; devolve-as com desprezo”.<sup>13</sup>

Ao ultrapassar essa barreira, mediante o afastamento físico, Valmont se utiliza do caráter de veracidade que a carta como gênero carrega consigo, porém “a correspondência, ao contrário do que se pensa, nem sempre é o lugar de um compromisso sincero: trata-se de uma encenação”.<sup>14</sup> A reviravolta que se dá, nesse ponto da narrativa, é que Valmont tem a intenção de dissimular seus sentimentos por Tourvel ao  *fingir-se* apaixonado (como relata a Merteuil), sem perceber que *possivelmente* o está.<sup>15</sup> Entretanto, é a Sra. de Tourvel que se dissimula – de forma não intencional –, pois *quer acreditar* ser indiferente a Valmont, não sendo-o. Essa transição entre sentimento real e dissimulado, entre as reações *vistas* e as palavras *escritas*, projeta a carta para dois possíveis caminhos, o da dissimulação efetiva, onde o destinatário acaba por ser ludibriado, e o do descobrimento da verdade, porque através do falseamento é possível identificar a realidade:

Se, porém, o magnetismo incandescente da carta mescla as fronteiras do verdadeiro e do falso e faz os epistológrafos se perderem em um labirinto de erros, acontece também que descobrem nela a sua própria verdade. Pregando o falso, o impostor epistolar acaba às vezes por revelar quem ele é de verdade ou por desmascarar seu parceiro.<sup>16</sup>

Neste momento do romance, a dissimulação da Sra. de Tourvel somente é desmascarada graças à intervenção da marquesa de Merteuil, para quem Valmont redireciona a carta que havia recebido de Tourvel, onde a devota justifica sua reação frente à declaração de amor deste:

Habituada a só inspirar sentimentos honestos, a só ouvir palavras que posso ouvir sem enrubescer, e conseqüentemente desfrutar de uma segurança que, ousou dizer, mereço, não sei dissimular nem combater as sensações que vivencio. A surpresa e o embaraço em que me deixaram sua atitude; não sei que receio, inspirado por uma situação que jamais deveria se apresentar para mim; e

<sup>13</sup> LACLOS. Carta 36, p. 108.

<sup>14</sup> GUIMARÃES. *Contrapontos*: notas sobre correspondência no modernismo, p. 9.

<sup>15</sup> Na carta 145, a marquesa de Merteuil afirma à Valmont: “Sim, visconde, você amava muito a sra. de Tourvel, talvez ainda ame; amava-a loucamente”. No entanto, Valmont nunca confirmou. Desta forma, a pesquisa trabalha somente com a hipótese da paixão real. (LACLOS. Carta 145, p. 400)

<sup>16</sup> LACLOS. Carta 56, p. 153.

talvez a revoltante ideia de me ver confundida com mulheres que o senhor despreza, e tratada com a mesma leviandade que elas: todos esses motivos, somados, suscitaram minhas lágrimas, e podem ter me levado a dizer, creio que com razão, que me sentia infeliz. Esse termo, que julga tão forte, sem dúvida ainda seria muito fraco caso minhas lágrimas e palavras tivessem tido outro motivo. Se, em vez de desaprovar sentimentos que deveriam me ofender, eu temesse partilhá-los. Não, senhor, não tenho esse temor. Se tivesse, fugiria para cem léguas daqui; iria chorar num deserto a desgraça de o ter conhecido. Quem sabe até, apesar da certeza que tenho de que não o amo, de que jamais o amarei, quem sabe teria sido melhor seguir o conselho de meus amigos: não deixar que se aproximasse de mim.<sup>17</sup>

Esse trecho mostra a amplitude do registro epistolar. A personagem admite que não pode dissimular nas situações vividas: tendo ouvido a declaração de amor diretamente de Valmont, chorou, sem reação. Todavia, pela carta, cria-se um jogo de forças, onde a personagem se domina pela razão para não ser dominada por seus sentimentos, reforçando que “toda escrita de si – e a carta não escapa a essa lógica – supõe uma tentativa, bem-sucedida ou não, de ‘tomada de poder do eu’ que se impõe, apesar de suas hesitações e de suas dúvidas, como o centro de gravidade de sua visão de mundo”.<sup>18</sup> O discurso de Tourvel para Valmont é bastante rígido, e “não se deve esquecer que, por trás dele, se desenha o conjunto de práticas em uso, de automatismos e códigos que depende estreitamente de fatores socioculturais e de normas enraizadas na história”.<sup>19</sup> Assim, Tourvel reage da forma virtuosa que se espera de uma mulher casada, religiosa e de posição social privilegiada – apesar do romance denunciar a hipocrisia moral da aristocracia do século XVIII. Todavia, Merteuil desmascara a dissimulação da rival, ao refletir sobre o fazer epistolográfico, mais uma vez reforçando o hibridismo do gênero:

Ainda que suas belas frases suscitassem a embriaguez do amor, julga que esta perduraria a ponto de não dar à reflexão tempo de impedir a confissão? Pense no tempo necessário para escrever uma carta, no tempo transcorrido até ela ser entregue; e pense se uma mulher, principalmente uma mulher de princípios como nossa devota, poderá querer esse tempo todo algo que se esforça

<sup>17</sup> LACLOS. Carta 26, p. 89.

<sup>18</sup> DIAZ. Correspondência e escrita de si, p. 162.

<sup>19</sup> HAROCHE-BOUZINAC. A carta, gênero menor?, p. 25.

por nunca querer. Esse proceder pode dar certo com meninas que, quando escrevem “eu o amo”, não sabem que estão dizendo “eu me rendo”. Mas a virtude raciocinante da sra. de Tourvel me parece conhecer muito bem o valor das palavras. [...]

Além disso, algo que muito me espanta você não ter observado é que, no amor, não há nada mais difícil do que escrever o que não sentimos. Quero dizer, escrever de maneira verossímil. Não que não usemos as mesmas palavras, mas não as dispomos do mesmo modo, ou melhor, dispomos as palavras, e basta. Releia sua carta: reina nela uma ordem que o denuncia a cada frase. Quero crer que sua presidenta é inexperiente o bastante para não perceber. [...]. O mesmo não acontece quando falamos. O hábito de exercitar um órgão lhe dá sensibilidade; a facilidade para as lágrimas aumenta-a ainda mais; a expressão do desejo se confunde, no olhar, com a expressão da ternura; as palavras, enfim, menos articuladas, reproduzem mais facilmente esse ar de perturbação e desordem que é a verdadeira eloquência do amor e, mais que nada, a presença do objeto amado impede a reflexão e nos faz desejar a derrota. Acredite, visconde: ela pede que não mais lhe escreva, aproveite para reparar seu erro e espere uma oportunidade de falar. Sabe que essa mulher tem mais força do que eu imaginava? Sua defesa é boa; e não fosse a extensão da carta e o pretexto que ela dá para entrar no assunto com uma frase de reconhecimento, em nada teria se traído.<sup>20</sup>

Por meio dessa análise, Merteuil, um destinatário indireto, desconstrói a encenação de indiferença que Tourvel desejava impor a Valmont e, principalmente, a si mesma. Ao leitor, é permitido acreditar nessa hipótese de que sua dissimulação é menos intencional (ou pérfida) que desesperada (ou ato de salvação), uma vez que, pela sua personalidade virtuosa, seria contraditório dissimular para sua própria confidente, Sra. de Volanges. Entretanto, em nenhum momento ela confessa sua *fraqueza* à amiga: quando o faz, é para uma nova confidente: a Sra. de Rosemonde. Somente em seu estado agonizante que ela confessa seu erro à Sra. de Volanges, ao declarar que “morro por não ter acreditado na senhora”,<sup>21</sup> fazendo referência aos avisos de que Valmont podia ser-lhe nocivo. Assim, sua dissimulação transita entre a ingenuidade – ao

<sup>20</sup> LACLOS. Carta 33, p. 100.

<sup>21</sup> LACLOS. Carta 147, p. 406.

esforçar-se para convencer a amiga e a si, e depois ao confessar arrependimento – e a malícia, ao crer que poderia ludibriar Valmont e, dessa forma, afastá-lo.

Portanto, o papel do destinatário tem importância primordial para o jogo epistolar. A carta é um registro de si e, para tanto, reflete mais a vontade da imagem que o epistológrafo quer ter pelo destinatário do que sua imagem real. Desta maneira, toda produção epistolar vai ter nuances baseadas em seu destinatário:

Correspondência é diálogo e o remetente, em vista da maior ou menor proximidade com seu interlocutor, elege assuntos, experiências e impressões pessoais. A presença do outro determina também as formas do contar(-se), pretendendo-se a determinados fins. A experiência comum de quem escreve cartas não ignora que o carteador se modifica em graus diferentes, moldando-se pela imagem que tenciona mostrar ao outro, reflexo não muito distante das ações sociais que modelam o indivíduo em mil facetas da personalidade. Esse caráter particular e intransferível da carta determina um espaço narrativo subterrâneo, protegido pelo segredo, próximo de uma “encenação” do eu, consciente ou apenas movido pela intuição.<sup>22</sup>

Enquanto Valmont e Merteuil trabalham em caráter exógeno – mais que dissimular, eles manipulam outros para atingir seus objetivos –, as cartas de Tourvel pretendem esconder seus reais sentimentos, em um movimento endógeno. Assim, a encenação da Sra. de Tourvel é parte de sua estratégia de sobrevivência moral, já que não aceitaria viver indo contra às leis de Deus.

## **Extremo: confissão**

A dissimulação da Sra. de Tourvel vai se dissipando conforme ela passa a, mesmo negando os sentimentos, cogitar tê-los, como nos trechos: “E não posso ter do que me queixar, quando nelas [cartas de Valmont] só fala de um sentimento a que eu teria receio de me entregar, mesmo que o pudesse fazer sem ferir todos os meus deveres?”<sup>23</sup> e “O senhor mesmo admite que esse sentimento é penoso quando não partilhado por

<sup>22</sup> MORAES. Auto-retrato, mise en scènes, p. 76.

<sup>23</sup> LACLOS. Carta 50, p. 139.

*quem o inspira*. Ora, sabe que é impossível para mim partilhá-lo, e acaso ocorresse essa desgraça, eu me tornaria mais digna de pena, sem que o senhor se tornasse mais feliz”.<sup>24</sup> À medida que Tourvel se deixa envolver por Valmont, diminui a frequência de sua correspondência com a Sra. de Volanges, sua confidente, que lhe aconselhava insistentemente a afastar-se dele. A confissão de seus sentimentos para Valmont se dará somente na terceira parte do romance:

Não receie que minha ausência venha a alterar algum dia meus sentimentos pelo senhor: como poderia vencê-los se já nem tenho a coragem de combatê-los? Como vê, estou a dizer-lhe tudo, receio menos confessar minha fraqueza do que a ela sucumbir. Mas esse controle que perdi sobre meus sentimentos, hei de mantê-lo sobre minhas ações. Hei de mantê-lo, sim, estou determinada a isso, mesmo que à custa de minha própria vida.<sup>25</sup>

A carta que se segue desnuda a alma da Sra. de Tourvel, é “pelo alibi da amizade que lhes permite justificar suas impudicas confissões”.<sup>26</sup> Ela já não teme expor seu amor, e também aborda o tema do remorso, vergonha e medo. Por não poder se entregar fisicamente à Valmont, Tourvel entrega-se por cartas, respeitando o recato que sua moral lhe impõe, mas permitindo que Valmont se coloque em uma posição privilegiada, porque

pela missiva, nos abrimos para o olhar dos outros e alojamos o correspondente no lugar do deus interior. Ela é uma maneira de nos oferecermos a esse olhar a respeito do qual devemos nos dizer que ele está, no momento em que pensamos, mergulhando no fundo do nosso coração (*in pectus intimum introspicere*).<sup>27</sup>

As cartas passam a despir progressivamente a Sra. de Tourvel, e as confissões se tornam mais intensas, não deixando transparecer a ambiguidade da felicidade do amor – mesmo que não consumado – e a vergonha do pecado, mesmo que não cometido. Essa ambiguidade é descrita por Rocha:

<sup>24</sup> LACLOS. Carta 56, p. 153.

<sup>25</sup> LACLOS. Carta 90, p. 252.

<sup>26</sup> DIAZ. Correspondência e escrita de si, p. 143.

<sup>27</sup> ROCHA. A poética dos gêneros autobiográficos, p. 40.

Nas confissões podem cruzar-se, assim, as atitudes contraditórias da contrição e da exibição: há narcisismo na consciência da particularidade e na ousadia da transgressão das regras dos outros homens ou de Deus, e há humildade no reconhecimento do erro e no arrependimento.<sup>28</sup>

Pode-se ilustrar essa contradição por meio da carta da Sra. de Tourvel à Sra. de Rosemonde. Ao passar da dissimulação à confissão, Tourvel também sente necessidade de mudar de confidente:

É que meu coração está apertado, precisa desabafar sua mágoa no colo de uma amiga igualmente doce e sensata: a quem mais eu poderia escolher? [...] Que posso dizer-lhe, enfim? Amo, sim, amo perdidamente. Essa palavra, que escrevo pela primeira vez, essa palavra tantas vezes pedida sem ser concedida, eu daria a vida pela doçura de poder, uma única vez, fazer com que fosse ouvida por aquele que a inspira; devo, porém, sempre negá-la! Ele irá duvidar de meus sentimentos; julgará ter razões para queixar-se. Como sou infeliz! Quem dera lhe fosse fácil ler em meu coração como nele reinar! Sim, eu sofreria menos, se ele soubesse o tanto que sofro. Mas a senhora mesma, a quem o estou dizendo, ainda não faz disso mais que uma pálida ideia. [...] Por que não temi mais cedo a inclinação que sentia nascer em mim? Por que tive a ilusão de ser capaz de dominá-la e vencê-la? Insensata que fui! Quão pouco sabia do amor! Ah, se a tivesse combatido com mais cuidado, talvez não adquirisse tamanha força!<sup>29</sup>

A quarta e última parte do romance se abre com a descoberta, por meio da carta de Valmont à Merteuil, de que Tourvel finalmente se entregou por completo ao amor. Ao contrário do movimento precedente, as cinco cartas da Sra. de Tourvel que se seguem – entre a consumação do romance e o rompimento efetivo – possuem menor tom confessional. A hipótese levantada para isso é de que o principal motivador da onda confessional da personagem era o medo da perda da virtude. Tendo-a perdido e estando feliz, não sente mais necessidade do ato de confissão, anteriormente com finalidade de purificação ou absolvição: “Não me orgulho nem me condeno: apenas digo aquilo que é.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup> ROCHA. A poética dos gêneros autobiográficos, p. 40.

<sup>29</sup> LACLOS. Carta 102, p. 287.

<sup>30</sup> LACLOS. Carta 128, p. 363.

As suas duas últimas cartas são as que mais se aproximam da confissão como ato de expiação. Valmont rompe com Tourvel, que sucumbe à humilhação da rejeição e à vergonha do pecado. Destaca-se que

A escrita confessional assemelha-se a um acto de purificação, cuja finalidade última seria a absolvição. Por isso, o interlocutor é, antes de mais, Deus, [...]. Porém, com o evoluir do género, os outros homens ou o próprio sujeito da enunciação começam também a fazer às vezes de destinatários da confissão.<sup>31</sup>

No preciso caso da Sra. de Tourvel, sua absolvição somente poderá se dar pela morte, segundo ela mesma – “Ilumina-me a funesta verdade, deixando-me vislumbrar apenas uma morte próxima e certa, cujo caminho me está traçado entre a vergonha e o remorso”.<sup>32</sup> Sua última carta, conforme já registrado nessa análise,<sup>33</sup> por estar no limite entre sanidade e delírio, apresenta-se como um *despejamento*<sup>34</sup> de sentimentos e, principalmente, de questionamentos agressivos: “Criatura cruel e maléfica, não se cansa de me importunar? Já não lhe basta ter me atormentado, degradado, aviltado? Até mesmo a paz do túmulo que roubar-me?”.<sup>35</sup>

Assim, a Sra. de Tourvel constrói no seu epistolário uma progressão do seu tom confessional, usando sua última carta – onde os destinatários se mesclam – para escrever para si mesma. Como num diário, cuja função é acolher o desabafo de sua agonia, ela revela: “Morro, e ninguém chora por mim. Todo consolo me é negado”.<sup>36</sup> A relação da Sra. de Tourvel com a escrita diarística pode ser justificada pelo seu rompimento com o mundo em que vive:

Marcello Duarte Mathias tem razão ao escrever que “em todo diarista existe uma ferida secreta, um desacerto com o mundo que o circunda e o diário mais não é, em última instância, do que esse frente-a-frente, a sós, sem intrusos, forma íntima e salvadora afinal

<sup>31</sup> ROCHA. A poética dos géneros autobiográficos, p. 39.

<sup>32</sup> LACLOS. Carta 143, p. 396.

<sup>33</sup> DIAZ. Correspondência e escrita entre si, p. 171. Conferir as citações das chamadas 7 e 25 (Carta 90).

<sup>34</sup> “a confidência, segundo protocolo epistolar, é da ordem do despejamento, como diria Stendhal” (DIAZ. Correspondência e escrita de si, p. 171).

<sup>35</sup> LACLOS. Carta 161, p. 431

<sup>36</sup> LACLOS. Carta 161, p. 431.

de convivência”. Daí a função terapêutica da prática diarística, que por vezes se arrasta ao longo de toda uma vida.<sup>37</sup>

A narrativa epistolar da personagem passa, então, por diversos graus de confessionalidade, chegando mesmo à catarse, exemplificando, dessa forma, o poder de superexposição de si que a carta proporciona.

Isso posto, por meio da análise da produção epistolar da personagem Sra. de Tourvel, proveniente do romance *Les liaisons dangereuses*, foi possível expor a dualidade do registro epistolar tanto de ser um meio de dissimular quanto de desnudar os sentimentos do epistológrafo para seu correspondente. Em relação à dissimulação, reforçou-se a teoria de que ao introduzir o outro na narrativa, cria-se um espelho de si, onde a imagem refletida é antes a vista pelo outro do que a própria do eu. Assim, “com o epistológrafo, penetra na mensagem uma parcela de imaginário proveniente da representação que ele se forja da relação mantida com o destinatário, da imagem que oferece de si mesmo”.<sup>38</sup> Destaca-se que a dissimulação da Sra. de Tourvel baseia-se na mulher virtuosa que ela exige que Valmont respeite. Ao abordar a confissão, a personagem despe sua alma aos olhos do outro, porém incorporando a ambiguidade que muitas vezes aparece no ato confessional: contrição e exibição. A Sra. de Tourvel relata euforicamente sua paixão, mas está consciente de seus atos e se pune pelo seu pecado. Sua escrita confessional atinge a catarse, impulsionada pela alucinação febril, e transborda para uma narrativa diarística, onde escrever sua dor é reviver a dor.

Desse modo, o presente percurso analítico exemplificou que a carta pode ser um meio para mais facilmente dissimular os sentimentos ou para revelar o que não se diria, o que não se conseguiria dizer com a voz, “porque a carta mostra [...] `sua alma toda despida””.<sup>39</sup>

## Referências

DIAZ, Brigitte. A carta: do lugar-comum ao verbo singular. In: \_\_\_\_\_. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 111-140.

DIAZ, Brigitte. Correspondência e escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O gênero epistolar ou o pensamento*

<sup>37</sup> ROCHA. A poética dos gêneros autobiográficos, p. 29.

<sup>38</sup> ROCHA. A poética dos gêneros autobiográficos, p. 25.

<sup>39</sup> DIAZ. A carta: do lugar-comum ao verbo singular, p. 134.

*nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 141-196.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. v. 5.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. (Coleção Papéis Avulsos, 47).

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. A carta, gênero menor? In: \_\_\_\_\_. *Escritas epistolares*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 11-30.

LACLOS, Choderlos de. Carta 26. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 88-90.

LACLOS, Choderlos de. Carta 33. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 100-106.

LACLOS, Choderlos de. Carta 36. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 108-111.

LACLOS, Choderlos de. Carta 37. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 111-112.

LACLOS, Choderlos de. Carta 50. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 139-141.

LACLOS, Choderlos de. Carta 56. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 153-154.

LACLOS, Choderlos de. Carta 90. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 251-254.

LACLOS, Choderlos de. Carta 102. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 286-289.

LACLOS, Choderlos de. Carta 128. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 363-364.

LACLOS, Choderlos de. Carta 143. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 396-397.

LACLOS, Choderlos de. Carta 145. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 400-402.

LACLOS, Choderlos de. Carta 147. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 406-407.

LACLOS, Choderlos de. Carta 161. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 431-432.

LACLOS, Choderlos de. Carta 78. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 202-204.

LACLOS, Choderlos de. Carta 90. In: \_\_\_\_\_. *As relações perigosas*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Peguin, 2012. p. 251-254.

MALRAUX, André. Préface. In: LACLOS, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 1991. p. 7-22.

- MORAES, Marcos Antônio. Auto-retrato, mise en scènes. In: \_\_\_\_\_. *A epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007. p. 68-79.
- ROCHA, Clara. A explosão intimista na época contemporânea. In: \_\_\_\_\_. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992. p. 9-23.
- ROCHA, Clara. A poética dos géneros autobiográficos. In: \_\_\_\_\_. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992. p. 25-44.
- ROCHA, Clara. As instâncias do “eu” autobiográfico. In: \_\_\_\_\_. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992. p. 45-56.
- SEYLAZ, Jean-Luc. *Les liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*. Genebra: Droz, 1958.
- TROUSSON, Raymond. *Romans libertins du XVIII siècle*. Paris: Editions Robert Laffont, 1993.



# A carta como escultura póstuma: correspondência e biografia de Camille Claudel

Camila Macek

*As cartas [são] propriamente uma conversa de pessoas ausentes.*  
Cícero

*Há sempre algo de ausente que me atormenta.*  
Camille Claudel à A. Rodin, agosto de 1886

Camille Claudel é, ao mesmo tempo, uma das artistas francesas mais célebres dos séculos XIX e XX e, possivelmente, umas das menos reconhecidas em sua época. Se, por um lado, suas esculturas – de autoria solo ou executadas no ateliê de seu mentor, Auguste Rodin, e assinadas por ele – são conhecidas e admiradas pela crítica e pelo público, muito de sua trajetória artística e pessoal nos é desconhecida. Este artigo tem por objetivo relacionar a vida artística e pessoal da escultora, tema de suas biografias, com suas cartas, publicadas no livro *Correspondance* (2014),<sup>1</sup> de modo a estabelecer relações tangíveis entre a artista e suas obras, entre a vida pessoal de Camille e sua carreira, e, cronologicamente, entre os acontecimentos de sua vida e as cartas. É objetivado também, com a análise das cartas, refletir sobre a relação entre criação/escultura e criação/escrita, observando como o processo de criação de si presente nas cartas aproxima-se da criação artística da escultora, apoiando-se na teoria de Brigitte Diaz<sup>2</sup> e Geneviève Haroche-Bouzinac.<sup>3</sup>

As cartas analisadas neste trabalho são oriundas da coletânea *Correspondance*, que reúne 348 correspondências relacionadas à Camille Claudel, dentre cartas pessoais e profissionais, telegramas, postais – ativos e passivos – e também diagnósticos médicos e cartas trocadas por membros de sua família e seus médicos.

Segundo os organizadores Anne Rivière e Bruno Gaudichon,

<sup>1</sup> Cartas originais publicadas em francês, traduzidas aqui pela autora deste trabalho.

<sup>2</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*.

<sup>3</sup> HAROCHE-BOUZINAC. *Escritas epistolares*.

Ressurgida do limbo do esquecimento, a obra de Camille Claudel não é simples de desemaranhar. Ainda hoje em dia, subsistem áreas de sombra, especialmente durante o período de 1898-1913, época durante a qual a artista parece, sobretudo, utilizar de obras antigas para uma criação de aparente novidade. [...] É como se a revelação de conjuntos documentais coerentes tenha tornado possível fazer importantes descobertas; obras inesperadas, datações trocadas, localizações recompostas.<sup>4</sup>

Recolhidas de museus, coleções particulares e leilões, assim como, em grande parte, dos Archives Nationales du Ministère des Beaux-Arts e das duas instituições psiquiátricas na qual Camille Claudel esteve internada (Ville-Évrard e Montdevergues), as cartas retraçam “uma cronologia mais elaborada ou informações sobre a personalidade de Camille Claudel”.<sup>5</sup>

Nas cartas selecionadas, a escultora comunica-se com sua família, seus amigos, compradores e com seu mentor, Auguste Rodin. Assim, podemos traçar um quadro, ou, ainda, uma escultura complexa, multifacetada da artista:

Existe um interesse complementar que o pesquisador e o amador podem encontrar no estudo desta reunião epistolar, que é seguir mais de perto a construção da personagem Camille Claudel e de penetrar na intimidade de seu ambiente profissional e de amizades.<sup>6</sup>

A importância de termos em mãos um panorama de correspondências é explicitado por Haroche-Bouzinac na obra *Escritas epistolares*:

A leitura da carta é facilitada por sua realização no “contínuo”: a classificação que cada missiva coloca diante da respectiva resposta [...] é a que fornece o maior número de indícios sobre a harmonia de uma relação epistolar, a qualidade do entendimento, o estabelecimento de um eco, a compreensão mútua. Porém, o leitor esperará ter em mãos correspondências travadas com outros destinatários para tirar conclusões sobre o epistológrafo. [...] As zonas de luz e sombra não são as mesmas em função de cada destinatário.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 6.

<sup>5</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 9.

<sup>6</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 8.

<sup>7</sup> HAROCHE-BOUZINAC. Introdução, p. 15.

A coletânea se destina, portanto, a estabelecer “uma nova lógica de construção da biografia linear da artista”.<sup>8</sup> Acredita-se que, por meio dessa análise documental, pode-se jogar luz sobre os acontecimentos da vida pessoal e profissional da artista, estabelecendo uma real relação entre sua vida e suas obras, assim como também trazer à tona reflexões sobre as questões artísticas e históricas relacionadas, por exemplo, o que foi, para Camille Claudel, ser uma artista mulher na virada do século XX – ou, como referido pela biógrafa Marie-Victoire Nantet, uma vítima de “um desastre fim-de-século”.<sup>9</sup>

### Fontes biográficas da artista

Das inúmeras biografias e romances biográficos publicados na França, os mais célebres são *Une femme : Camille Claudel*, publicado por Anne Delbée em 1982, pela editora Presses de la Renaissance e reeditado pela editora Fayard, em 1998 (traduzido no Brasil pela Editora Martins Fontes, 1988, com o título de *Camille Claudel: uma mulher*) e *Camille Claudel : le génie est comme un miroir*, Gallimard, 2003, escrito por Reine-Marie Paris, sua sobrinha, filha de Paul Claudel e Hélène Pinet, pesquisadora.

Catálogos críticos de edição também foram reunidos, sendo os mais conhecidos *Camille Claudel (1864-1943)*, obra coletiva organizada em 2008 pelo Musée Rodin a partir de uma exposição retrospectiva de suas esculturas, e *Camille Claudel : Au miroir d'un art nouveau*, também coletiva e organizada a partir das obras expostas no Musée La Piscine, em 2014, por ocasião do aniversário de 150 anos de nascimento da artista.

Além dos livros, existe dois filmes biográficos sobre a escultora: *Camille Claudel*, datado de 1988, protagonizado por Isabelle Adjani, que narra especialmente os anos de formação e convivência com o escultor Rodin, e *Camille Claudel 1915*, que trata dos anos de internação da artista, utilizando trechos de suas cartas nos diálogos e monólogos da atriz Juliette Binoche.

Quase todas as biografias, artigos e matérias sobre a artista fazem inevitavelmente menção a sua relação com Rodin, seja no plano

<sup>8</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 6.

<sup>9</sup> NANTET. *Camille Claudel : un désastre « fin-de-siècle »*.

professoral-profissional ou amoroso-sexual. Aluna e estagiária do escultor durante um período de cerca de 10 anos, Camille Claudel foi desde então conhecida como “aluna”, “musa” ou “amante” de seu então mestre. Além de ter sido um empecilho à sua ascensão profissional, fato frequentemente mencionado em suas cartas, sua ligação com Rodin marcou profundamente sua carreira – ela sentia-se frequentemente à sombra de seu ex-professor, fato mencionado em diversas correspondências pessoais e até mesmo nas profissionais.

O *site* do Musée Camille Claudel classifica sua vida e obra nos seguintes períodos:

- 1864-1876: Infância numa família burguesa provinciana
- 1876-1881: Uma vocação precoce descoberta e encorajada por Alfred Boucher
- 1881-1885: Chegada a Paris e encontro com Auguste Rodin, uma virada decisiva
- 1886-1893: Auguste Rodin e Camille Claudel, um amor tumultuoso e diálogo artístico apaixonado
- 1893-1908: Os anos de criação solitária
- 1909-1943: Os anos de internação<sup>10</sup>

O livro *Camille Claudel : Correspondance* não classifica as cartas por períodos, apenas organiza-as em ordem cronológica (algumas cartas não datadas tiveram sua datação estimada, em função de outras correspondências e acontecimentos mencionados). Seguiremos, aqui, a mesma classificação estabelecida pelo Museu para tratar de sua correspondência.

## **Dados biográficos relacionados às cartas**

### **Infância e adolescência**

Camille Claudel (1865-1943) é o nome artístico adotado por Camille Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper, nascida em 1865, em Fère-en-Tardenois, comuna francesa na região administrativa de Picardie, e morta no hospício de Montdevergues, em 19 de outubro de 1943. Mais velha de três irmãos, Camille demonstrava desde muito jovem habilidade com a

<sup>10</sup> CAMILLE Claudel: biographie. Musée Camille Claudel. ....

escultura, realizando pequenas reproduções de ossos e figuras humanas. Impressionado por suas habilidades, seu pai encontra para ela um preceptor, o escultor Alfred Boucher, que a partir de 1876 passa a lecionar para Camille, que modela suas primeiras esculturas em terra: *David et Goliath*, *Bismark*, *Napoléon*. A principal fonte de dados dessa época são as biografias, uma vez que temos poucos registros epistolares, limitados a algumas poucas cartas destinadas a suas amigas escultoras Florence Jeans e Jessie Lipscomb.

## **Mudança para Paris e os anos Rodin**

Em 1881, Camille se muda com sua família para Paris, então confluência de artistas e escritores. Ela começa a frequentar a Académie Colarossi. Fechada em 1930, essa escola era uma alternativa à École de Beaux-Arts, instituição conservadora e que não aceitava mulheres como alunas. No ano seguinte, 1882, Camille aluga, junto com amigas inglesas, um ateliê na mesma rua de sua família, dando continuidade a sua produção artística. Em 1883, Camille e Rodin são apresentados por Alfred Boucher, que no ano seguinte partirá para a Itália e solicita a Rodin que continue a lecionar para seus alunos.

Assim, em 1884, Camille começa a integrar o ateliê de Rodin, 24 anos mais velho, que fica “deslumbrado pela beleza e precocidade” da aluna. Herdeira da tradição clássica e neoclássica da escultura, Claudel desenvolve, desde o início de sua produção, um estilo próprio, influenciado não apenas pelo simbolismo, pelo *Art Nouveau* e, posteriormente, pelo expressionismo, mas também pela observação do seu entorno, por lendas greco-romanas e de civilizações orientais, como Índia e Japão, e por suas próprias experiências pessoais. Segundo o crítico e curador Bruno Gaudichon, Camille foi “a primeira a misturar seu íntimo à expressão artística para alcançar uma linguagem universal”.<sup>11</sup> Por isso, Camille Claudel é classificada, na história da arte, como uma artista proto-feminista, antecipando Louise Bourgeois ou Frida Kahlo.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 5-10.

<sup>12</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance.

É sabido que Rodin já havia alcançado certo reconhecimento no meio artístico no momento em que Camille começa a estudar e trabalhar em seu ateliê. Rodin já havia exposto esculturas célebres como *Le penseur* (1880), *Éve* (1881) e *Ugolin* (1882). Camille, por sua vez, havia esculpido o busto de seu irmão, *Paul Claudel à treize ans* (1881), e *La Vieille Hélène* (1882, exposta no Salon des Arts Français). No ano de 1884, Camille assina *Torse de femme debout* e *Mon frère*, enquanto Rodin cria *L'Éternel Printemps* e *Celle fut la Belle Heaulmière*. Utilizando as mesmas técnicas e compartilhando do mesmo ateliê, o estilo de esculpir de ambos era muito próximo: "A obra de Camille Claudel é conhecida por ser marcada pela influência de Rodin. O mestre inspirou a aluna. O inverso também é verdadeiro, a tal ponto que é difícil às vezes determinar qual é o trabalho de cada um deles".<sup>13</sup>

Nas correspondências da época, trocadas com Florence Jeans, ela fala do trabalho intenso do ateliê, como nesta carta de 1886:

Minha querida Florence,

Eu estive tão ocupada que não tive tempo de escrever-lhe uma só palavra. Eu estou trabalhando atualmente em duas grandes figuras de tamanho maior que o natural e tenho dois modelos por dia: mulher de manhã e homem à tarde.<sup>2</sup> Você pode imaginar como estou cansada; eu trabalho regularmente 12 horas por dia, das 7 horas da manhã às 7 horas da noite, quando volto para casa é impossível ficar em pé e eu me deito imediatamente. Eu tenho passado por vários tipos de problemas e estou bastante desanimada [...].<sup>14</sup>

Conforme testemunham as cartas trocadas com Rodin, entre 1886 e 1889, a relação professor-aluna era também uma relação amorosa, apesar de ele já viver com sua companheira, Rose Beuret, e ter um filho dois anos mais jovem que Camille. O romance dos dois é escondido de ambas as famílias, embora eles viajem juntos em alguns momentos, como para a Inglaterra, em 1886. Suas cartas falam tanto de sua arte como de seu relacionamento.

<sup>13</sup> EXPOSITION Camille Claudel. Musée Rodin.

<sup>14</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 41-42.

Camille Claudel trabalha junto a Auguste Rodin em seu ateliê até 1888, quando loca um ateliê no Boulevard d'Italie, nº 113. Subsequentemente, Rodin aluga um imóvel, uma casa em ruínas, apelidada Folie-Neubourg, como ateliê, depósito e ponto de encontro dos dois. Trabalhando individualmente, o estilo pessoal de Claudel começa a se destacar. No entanto, enquanto seu antigo mestre parece estar, segundo a crítica, implicitamente onipresente em diversas de suas obras, seja por influências de estilo ou pela interpretação literal de suas esculturas, pouca ou nenhuma referência a Camille Claudel parecem ser encontradas nas análises das obras de Rodin. Obra célebre de Rodin, que demorou mais de 10 anos para ser finalizada, *Porte de l'Enfer* foi composta em colaboração com Camille Claudel. Estagiária em seu ateliê, Camille modelava especialmente partes delicadas das esculturas, como pés e mãos, não creditadas posteriormente. Além disso, outras obras surgem de estudos e interesses comuns a ambos, como *L'abandon* (Claudel), que é constantemente comparada com *l'Éternelle Idole* (Rodin), assim como *La Valse* (Claudel) é comparada a *L'Éternel Printemps* (Rodin).

Quando da exposição no Musée Rodin (2008), a diretora Nicole Barbier afirmou:

As obras de Claudel datadas desde época prolífica [1886-1893] comportam toda a influência de Rodin. Mas o "savoir-faire claudélien" não deixa alguma dúvida. Sua força reside no fato de ser ao mesmo tempo naturalista e muito próxima da realidade anatômica, tudo com uma estética simbólica. Quando Camille Claudel cria e faz um mármore, um tipo de raiva emana dela. As obras de Camille Claudel são encarnadas. Como explica em um artigo: "as obras são muito vivas, a maneira que Camille esculpe é a própria vida, é o sopro que as anima. Não se encontra em nenhum outro lugar, mesmo em Rodin, que é uma arte muito mais viril, talvez menos espiritualizada que a de Camille. A de Camille é muito interiorizada, o que a torna muito emocionante."<sup>15</sup>

<sup>15</sup> « Les œuvres de Claudel datant de cette époque prolifique portent toutes l'influence de Rodin. Mais le savoir-faire claudélien ne fait aucun doute. Sa force réside dans le fait d'être à la fois naturaliste et très proche de la réalité anatomique, le tout avec une esthétique symbolique. Lorsque Camille Claudel crée et fait un marbre, une sorte de rage émane d'elle. Les œuvres de Claudel sont incarnées, comme l'explique dans cette archive de 1994 Nicole Barbier, conservatrice du Musée Rodin : «Les œuvres sont très vivantes, la manière dont sculpte Camille c'est la vie même, c'est le souffle qui les anime. On ne le retrouve nulle part ailleurs, même pas chez Rodin qui est un art beaucoup plus viril, beaucoup moins spiritualisé que celui de Camille. Celui de Camille est très intériorisé, ce qui le rend très émouvant. » »

Em 1892, Camille passa uma temporada em L'Islette, segundo seus biógrafos, recuperando-se de um aborto. É dessa época que datam os rascunhos em barro de *La petite Châtelaine*, escultura de uma criança com olhar angelical e longos cabelos, posteriormente produzida em mármore e hoje exposta no Musée Camille Claudel, em Nogent-sur-Seine, e no Musée La Piscine, em Roubaix.

## Ruptura e trabalho solo

Em 1893, Camille rompe definitivamente com Rodin, mestre e amante, e se instala num hotel no Quai Bourbon, seguindo seu trabalho em grande solidão, isolada da sociedade francesa. Datam desta época algumas de suas obras mais célebres: *Sakountala*, *La Femme Implorante* e *L'Âge Mûr*, que são interpretadas superficialmente como representações de situações vividas por Camille Claudel – seu romance tórrido, sua paixão e seu abandono por Rodin. Sua imagem de “artista maldita” é exaltada em artigos e matérias de jornal a seu respeito. Chamada de “paranoica”, “psicótica”, “apaixonada”, “possessiva”, Camille raramente é referida primeiramente por seu talento artístico, ou como artista autônoma, independente de Rodin.

Ainda em 1893, ela escreve a seu irmão: “Ainda tenho um outro grupo [de esculturas] na cabeça que te agradaria muito [...] nas quais estou adorando trabalhar [...]. Vê-se que [os novos trabalhos] não tem mais nada de Rodin.”<sup>16</sup> Nota-se sua preocupação em desvencilhar-se de seu antigo mestre. Ela já havia abandonado a Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), fundação da qual Rodin foi membro-fundador, em 1890. Sem receber as encomendas intermediadas pela instituição, Camille é silenciada como artista e enfrenta severas necessidades financeiras. Começam a aparecer, nas cartas, as primeiras denúncias de Camille contra Rodin – que ele explorara sua mão-de-obra e seu conhecimento, que havia roubado suas ideias e tentava fazê-lo novamente, que ele sabotaria suas encomendas e exposições, e até que “Rodin e sua gangue” tentavam

(KERAM. La sculptrice Camille Claudel, un talent qui sort de l'oubli. Tradução nossa.)

<sup>16</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 101.

entrar em seu ateliê nos momentos de ausência da escultora para roubar suas ideias e croquis.

Uma troca de cartas em especial nos chama a atenção: a queda de braço entre Camille e o Ministère des Beaux-Arts (MBA) a respeito de uma encomenda de *L'Âge mûr*. Uma carta, datada de 25 de julho de 1895, atesta a encomenda, por parte do ministro de belas-artes francês, de uma reprodução em gesso da escultura, composta por três figuras – uma mulher mais jovem, uma mulher mais velha e um homem entre elas – pelo valor de 2.500 Francos. No dia 27 de julho, Claudel encaminha sua aceitação. Seis meses depois, a artista solicita um adiantamento, e é respondida pela visita de um inspetor, Armand Sylvestre, que escreve um parecer tanto favorável quanto elogioso à artista: “uma composição verdadeiramente interessante e cujos estudos são bastante avançados [...] É realmente de autoria feminina uma obra muito nobre e avançada”.<sup>17</sup> Em 14 de outubro de 1898, uma carta de Claudel informa que a encomenda está pronta para ser avaliada. A. Sylvestre encaminha novo parecer: “um homem no fim de sua maturidade é vertiginosamente cercado pela idade enquanto estende uma mão inútil à juventude que gostaria de segui-lo, em vão. [...] Seria merecida a execução em bronze que a artista solicitou e eu posso apenas dar um parecer favorável a seu desejo”.<sup>18</sup>

Embora entregue, a encomenda nunca foi paga. Diversas cobranças se seguem, tanto da parte da artista, como de seu pai. Em dezembro de 1898, Camille Claudel redige ao diretor do ministério as seguintes palavras:

Senhor,

O senhor me garantiu já há quatro anos uma encomenda do grupo *L'Âge mûr*, da qual fui paga 1000 Francos, restando 1500 Francos a serem pagos, que eu esperava receber ao término do grupo. Devido a uma primeira recusa de vossa parte, meu pai vos escreveu uma carta à qual o senhor não se dignou a responder. (É muito provável que se meu pedido tivesse o apoio de qualquer um de vossos amigos, como do Sr. Rodin, por exemplo, Sr. Morhardt ou outro, não hesitariam em me pagar o que me devem [...]) Eu vos peço que acredite que eu não estou no humor de ser mantida em suspense, mesmo pelo senhor.

<sup>17</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 127.

<sup>18</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 158.

Receba, senhor, a expressão de minha consideração.<sup>19</sup>

O arquivo físico dessa carta é marcado com os carimbos do Ministère des Beaux-Arts, e lê-se ao topo, escrito a lápis: "M. Bigard / Eu acreditava que/ nós havíamos respondido/ à M. Claudel". A querela se prolonga até 1905, quando Eugène Blot interfere, e recebe a seguinte resposta: "Tenho a honra de informá-los que não foi encontrado traço dessa promessa pela administração de Beaux-Arts e que eu prescrevi esse assunto de novas pesquisas".<sup>20</sup> Em consequência, em muitas cartas do período subsequente, Claudel confessa a Rodin suas dificuldades, inclusive financeiras, como em carta de 1896:

Senhor Rodin,

Eu agradeço-lhe por sua amável intenção de me apresentar ao presidente da República. Infelizmente, por não sair de minha casa há dois meses, eu não tenho nenhuma vestimenta apropriada para a circunstância. Eu só receberei meu vestido amanhã, para o vernissage. Além disso, estou muito determinada a terminar minhas mulherezinhas em mármore. Elas quebraram em algumas partes e eu levei a tarde toda a repará-las, mas eu espero que elas estejam prontas amanhã, para o vernissage (se ainda der tempo de expô-las). Desculpe-me e não pense que é má vontade. Receba meus agradecimentos.<sup>21</sup>

Os relatos biográficos mencionam suas dificuldades financeiras e materiais, inclusive a dificuldade de aquisição de material de trabalho para que pudesse produzir. No ano de 1900, ela escreve a Léon Gauchez:

Caro senhor,

Desculpe-me por incomodá-lo novamente, mas o senhor foi muito bom para mim, de modo que eu continuo confiando e contando com o senhor. Eu lhe peço mais uma vez que me apoie junto ao Ministério em favor da encomenda em bronze do meu grupo *l'Âge Mûr*, que está atualmente em exibição na Exposition Universelle com vários outros mármores que eu mesma executei e que devem provar-lhe o quanto eu trabalhei e como, apesar das imperfeições, eu fiz esforços para produzir coisas novas, ao invés de buscar apenas ganhar dinheiro. Atualmente eu não tenho nenhuma encomenda [...] O senhor Rodin, sem encontrar outro meio de me ter em suas garras, teve recentemente a ideia de fundar uma academia artística para os ingleses, onde eu seria professora uma vez por semana e ele

<sup>19</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel : Correspondance*, p. 166.

<sup>20</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel : Correspondance*, p. 241.

<sup>21</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel : Correspondance*, p. 137.

uma vez por mês, me prometendo 1000f por ano para este encargo (uma trapaga como aquelas que ele executa normalmente, para monopolizar jovens talentos em benefício próprio). Eu o mandei pastar, o que o fez cuspir fogo porque ele está tendo dificuldades de se informar a respeito do que eu tenho feito, apesar dos espíões que ele envia e a quem ele paga muito bem.<sup>22</sup>

Seu amigo e preceptor Eugène Blot organiza, em 1905, uma exposição consagrada a Camille Claudel em sua galeria. A partir de então, as poucas encomendas recebidas por Claudel são intermediadas por Blot, como relatam as cartas.<sup>23</sup> Uma delas, em particular, denuncia a condição da mulher artista na época:

Senhor Blot,

É realmente muito curioso que o senhor esteja bastante tranquilo enquanto todo mundo se inquieta. Como o senhor pode dormir tranquilamente enquanto inúmeras mulheres escultoras gritam: socorro! me ajudem! estou me afogando! Como seus sonhos não são interrompidos pelos uivos de todos os chacais? Será que eu encontrarei uma nota suficientemente soprano, estridente o suficiente para atravessar seu tímpano endurecido depois de tanto tempo habituado a essa música obscura? Ó céus, uma presa, uma vítima, um busto, algo a ser devorado por essas hienas sedentas pela carnificina.

Negócios são negócios, o senhor me responde friamente, a título de escapatória. Eu escuto daqui as muitas desculpas que o senhor com certeza encontrará para responder a esses gritos desesperados! Não obstante, é prudente se resignar de vez em quando, a não ser que você prefira arriscar ser devorada.<sup>24</sup>

No trecho da correspondência, torna-se claro outro temor da artista: ser “devorada” por colegas de profissão, a quem se refere como “hienas sedentas de carnificina”. Cercada por julgamentos e vítima do machismo de sua época, Claudel sente fortemente a falta de reconhecimento. Seu trabalho e suas obras começam a cair em ostracismo. Ela começa a se isolar cada vez mais em seu ateliê, vivendo com poucos mantimentos, trabalhando durante o dia e destruindo suas obras à noite, convencida de que “Rodin e sua turma” tentavam invadir seu ateliê para sequestrá-la, roubar suas obras e modificá-las, pegando para si o crédito

<sup>22</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 185.

<sup>23</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 234-255.

<sup>24</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 238.

pela autoria. Em 1912, ela escreve à viúva de seu primo, Henriette Thierry, após saber da morte de seu marido, Henri:

Eu não sabia que ele estava tão doente! Sua morte me espantou demais, eu não consigo me recuperar! Quando recebi sua carta com a notícia, senti tamanha cólera que peguei todos meus rascunhos em cera, os arremessei ao fogo, fiz uma bela chama, eu aqueci meus pés à luz do incêndio, é assim que eu faço quando algo de desagradável me acontece, eu pego meu martelo e esmigalho um boneco. A morte de Henri custou caro! mais de 10.000 francos! A grande estátua seguiu de perto a mesma sorte infeliz de suas irmãzinhas em cera, pois a morte de Henri foi seguida de outra notícia ruim: sem nenhum pretexto, pararam de me dar dinheiro, eu me encontro da noite para o dia sem recursos, é a gangue de Rodin que trabalhou a cabeça de minha mãe para conseguir esse resultado. Também outras execuções capitais aconteceram logo em seguida, de modo que um monte de entulho de gesso se acumula no meio do meu ateliê, é um verdadeiro sacrifício humano.<sup>25</sup>

Temendo pela sua vida e pelo sequestro de suas obras, ela as produz e as destrói em ataques de fúria:

Para se proteger de Rodin, ela destrói um número incalculável de obras: isso significa o início de sua autodestruição [...] Ela não pôde suportar o excesso de violência em si mesma, e ela a transferia para suas obras. Suas obras sendo uma parte dela mesma, é um tipo de automutilação que ela se inflige.<sup>26</sup>

Além de Rodin, outro homem parece ter sido um impedimento ao sucesso artístico de Camille Claudel, de maneira notavelmente deliberada: seu irmão, o homem de letras Paul Claudel. Paul sempre se opôs à prática artística de sua irmã. Amigo de Rodin e de Camille, Mathias Morhardt insistia em dizer que Paul queria calar o talento da irmã. Ele declarou: "Paul Claudel é um simplório. Quando alguém tem uma irmã que é um gênio, você não a abandona. Mas ele sempre pensou que era ele o gênio da família".<sup>27</sup> Camille Claudel foi sufocada por dois artistas reconhecidos e respeitadas em sua época. Um, seu mestre, por quem era

<sup>25</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 278.

<sup>26</sup> « Pour se protéger de Rodin, elle détruit un nombre incalculable d'œuvres : cela signera le début de son autodestruction [...] elle n'a pas pu supporter cet excès de violence en elle et elle l'a renvoyé sur ses œuvres. Ses œuvres étant une partie d'elle-même, c'est une sorte d'automutilation qu'elle s'inflige. » (KERAM. *La sculptrice Camille Claudel, un talent qui sort de l'oubli*. Tradução nossa.)

<sup>27</sup> ARLINE. *The Gates of Hell: Rodin's Passion in Stone*, p. 340.

apaixonada, com quem vivia um relacionamento conturbado e às escondidas; outro, seu irmão, que parecia vê-la como um estorvo familiar. Após a morte de seu pai, em 1913, Paul foi o responsável por sua internação no asilo de Ville-Évrard, poucos meses depois, e também por sua transferência definitiva para Montdevergues, dois anos depois. Fator fundamental para seu afastamento definitivo da sociedade foi a morte de seu pai em 3 de março de 1913, da qual Camille só veio a saber uma semana depois, justamente no dia de sua internação forçada no asilo de Ville-Évrard, conforme mencionado em carta a seu amigo Charles Thierry:

Meu caro Charles

Você me informa da morte de Papai; isso é novidade para mim, ninguém me contou. Quando isso aconteceu? Queira descobrir e me fornecer alguns detalhes. O pobre Papai nunca me viu tal como sou; sempre o fizeram acreditar que eu era uma criatura odiosa, ingrata e má [...]. Eu tive que desaparecer o mais rápido possível, e ainda que eu me afastasse o máximo possível, ficando no meu canto, eu ainda incomodo demais. Já tentaram me internar num hospício, por medo que eu incomodasse o pequeno Jacques, dizendo que era para o meu bem. É isso que me acontecerá, se lá eu colocar meus pés.<sup>28</sup>

Claudiel se sente claramente temerosa. Ela sabe que, sem a proteção de seu pai, que a apoiava moral e financeiramente, seu irmão Paul e sua mãe tentariam interná-la. Consta de seu certificado de admissão uma "solicitação de admissão voluntária", assinada por sua mãe em 8 de março de 1913.<sup>29</sup> No dia 10 de março, dois homens invadem seu ateliê e a sequestram (em suas próprias palavras), transportando-a ao asilo de Ville-Évrard.

Uma carta sem destinatário, nunca expedida, recuperada de seus arquivos médicos, conta:

Segunda-feira passada, dois brutos invadiram minha casa, [no] Quai Bourbon, me pegaram pelos cotovelos e me atiraram pela janela de meu apartamento até um carro que me conduziu para um hospício. Eu ignoro meu endereço se o senhor puder descobrir por favor me diga. É Rodin que se vinga e que quer colocar suas mãos

<sup>28</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 281.

<sup>29</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 282.

em meu ateliê. Se o senhor puder passar pelo meu apartamento para ver o que se passa por favor me diga.<sup>30</sup>

Após sua internação, ela foi diagnosticada com demência paranoide. Ela permanece por dois anos em Ville-Évrard, até ser transferida, devido à guerra, para o asilo de Montdevergues, em 1915. Em 1920, seu então médico, Dr. Brunet, aconselha, em carta a sua mãe, que seja realizada “tentativa de reintegração ao ambiente familiar”.<sup>31</sup> Tal tentativa nunca aconteceu, e Camille Claudel nunca teve alta de seu asilo. Ela morreu aos 79 anos, em 19 de outubro de 1943, 30 anos após sua internação. Foi enterrada no próprio terreno do hospital, em vala comum. Ninguém de sua família compareceu a seu funeral. Sua nota funerária diz: “Mlle. Claudel faleceu em Monfavet, no dia 19-10-1943, onde ela se encontrava temporariamente”.<sup>32</sup>

## **A importância das cartas na revisão biográfica**

Conforme afirmam seus estudiosos Anne Rivière e Bruno Gaudichon,

Raramente, como no caso de Camille Claudel, o desenvolvimento biográfico do itinerário pessoal da artista e a cronologia do catálogo de obras estão tão interligados. É como se a exegese de uma carreira artística obrigasse, aqui, ao estudo minucioso e preciso das fontes que constroem um discurso ao mesmo tempo pessoal – íntimo –, e profissional – público.<sup>33</sup>

Baseando-nos no trabalho de Brigitte Diaz, *O gênero epistolar e o pensamento nômade* (2016), consideramos, como a autora, que a carta é um gênero híbrido – localizado entre arquivo e testemunho, entre o confessional e o documental, entre o biográfico e o literário.<sup>34</sup> Sendo assim, a análise de cartas, combinada ao estudo biográfico da artista, nos permite ao mesmo tempo uma aproximação externa, como observador, e interna, como interlocutor/destinatário de suas confissões.

As cartas da escultora parecem expor uma (re)visão de sua própria vida, sob sua própria ótica. Isolada, alienada do mundo exterior e

<sup>30</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 283.

<sup>31</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 350.

<sup>32</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 351.

<sup>33</sup> CLAUDEL; RIVIÈRE; GAUDICHON. *Camille Claudel* : Correspondance, p. 5.

<sup>34</sup> DIAZ. Por uma breve história da carta, p. 11.

impedida de produzir artisticamente, Camille Claudel tinha, como canal de comunicação e como meio material de produção artística, a escrita. “Para muitas mulheres [...] o gênero epistolar permanecerá a única tribuna acessível, a meio caminho entre o espaço fechado da família, no qual estão confinadas, e a cena pública onde a tomada da palavra lhes é proibida”.<sup>35</sup> Substitua-se “espaço fechado da família” por “espaço fechado institucional” (o hospício), e identificamos a situação de Claudel.

As cartas são, ainda, estigmatizadas como gênero feminino, ou seja, além de serem consideradas, por muitos, como uma “literatura menor”, carregam também a pecha de “literatura feminina” e, como tudo o que é feminino, são contempladas como algo esteticamente apreciável, porém sem real valor artístico-ético. Em oposição à “masculinidade tradicional do gênero epistolar, enquanto gênero literário” temos a “feminização de uma prática privada da carta”.<sup>36</sup>

## Exposições e museus

Além dos dois filmes realizados e da publicação de suas cartas, outras iniciativas buscam trazer à luz suas obras e trajetórias. Em 2008, uma exibição reuniu algumas de suas obras no Museu Rodin. A exposição foi batizada de *Camille Claudel : Une Femme, Une Artiste* (2008). Mais recentemente, destaca-se a recente inauguração do Musée Camille Claudel, em Nogent-sur-Seine, na França, em 26 de março de 2017. Com um grande acervo e, atualmente, 43 obras da artista, o museu reúne esculturas apresentadas por Claudel em sua primeira participação no Salão dos Artistas, em 1885, até seus últimos trabalhos, realizados por volta de 1905, além de obras de outros escultores da região, como seu amigo e preceptor Alfred Boucher, totalizando mais de 300 obras.

## Considerações finais

Por meio do resgate de suas cartas, podemos retrair a (auto)biografia de Camille Claudel. No conjunto de cartas reunido em *Camille Claudel : Correspondance*, (re)encontramos a voz da escultora, seu discurso.

<sup>35</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 27.

<sup>36</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 26-32.

Em vez de uma leitura sob o ponto de vista biográfico, frequentemente romantizado, encontramos aqui uma espécie de autobiografia:

Em uma época em que a escrita autobiográfica e até mesmo a redação de um diário são para uma mulher coisa excepcional, a correspondência mostra-se como o viático privilegiado dessas “autobiografias indefinidas” que as mulheres só se autorizam a escrever atrás do para-vento epistolar.<sup>37</sup>

Ao se deixar registrada no diálogo epistolar, Camille Claudel “assegura a passagem entre o espaço privado, tradicionalmente o da mulher, e o espaço socializado”.<sup>38</sup> Suas cartas não são apenas um meio de comunicação ou desabafo, mas sim uma construção de si como sujeito – “o eu que busca construir-se nessa nova palavra não é somente uma instância psicológica, mas também um sujeito social”.<sup>39</sup> Claudel deixa de ser interpretada como figura coadjuvante, passando de “vítima”, “atormentada” por uma paixão, a narradora de seu próprio itinerário artístico e pessoal. Registradas em cartas, suas experiências tornam-se mais palpáveis, e mesmo em sua internação e “loucura”, sua voz se faz ouvir, ainda que tardiamente. Segundo Diaz: “Em certas experiências-limite – isolamento, exílio, reclusão, loucura –, a carta parece confusamente habitada por um sonho demiúrgico: como se, proferidas no porta-voz epistolar, as palavras se revestissem de uma autoridade inevitável”.<sup>40</sup>

No aspecto artístico, a análise de suas obras evidencia a importância do biográfico para a artista – biográfico que não se resume a uma relação direta vida-obra, mas, sim, nas ligações, muito mais sutis, entre as vivências da escultora e sua produção artística:

A originalidade de Camille reside no aspecto autobiográfico de sua obra, na qual ela aborda todos os temas da vida: a infância, a velhice, o amor, o retrato... Frequentemente interpretado de maneira reducionista, o aspecto biográfico não se limita ao estado de sua relação com Rodin, mas surge de um processo de sublimação dos acontecimentos de sua vida pessoal.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 211.

<sup>38</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 211.

<sup>39</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 211.

<sup>40</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 67.

<sup>41</sup> « Pour se protéger de Rodin, elle détruit un nombre incalculable d'œuvres : cela signera le début de son autodestruction [...] < elle n'a pas pu supporter cet excès de violence en elle et elle l'a renvoyé

Isolada da sociedade, alienada de todo contato familiar e impedida de produzir esculturas, Camille Claudel encontra nas cartas seu meio de ação, o seu “substituto de um agir sobre o mundo”.<sup>42</sup> Assim como em suas esculturas, porém de maneira mais sutil, suas cartas carregam, ao mesmo tempo, precisão anatômica e distorção expressionista. Como uma escultura no meio da sala, suas cartas não podem ser ignoradas. Como nos fala seu irmão Paul a respeito de *L'Âge mûr*: “*cette jeune fille nue, c'est ma soeur!*” – “esta jovem nua, é minha irmã!”; ou, como afirmou Manon Philipon, quando do desaparecimento de uma de suas cartas: “minha alma está toda nua nela”.<sup>43</sup>

## Referências

- TEHAN, Arline Boucher. *The Gates of Hell: Rodin's Passion in Stone*. Bloomington: Xlibris Corp, 2010.
- CACHON, Sophie. Camille Claudel – une femme, une artiste. *Télérama* n. 3046. Disponível em <<http://www.telerama.fr/art/camille-claudel-une-femme-une-artiste,29378.php>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- CAMILLE Claudel, 1915. Direção de Bruno Dumont. Distribuição de ARP Sélection. França. 2013. 1 DVD (95 min.), widescreen, color, legendado.
- CAMILLE Claudel. Direção de Bruno Nuytten. Distribuição de Gaumont. França. 1988. 1 DVD (175 min.), widescreen, color, legendado.
- CAMILLE Claudel: biographie. *Musée Camille Claudel*. Disponível em: <<http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/camille-claudel-biographie>>. Acesso em: 7 jun. 2018.
- CLAUDEL, Camille; RIVIÈRE, Anne; GAUDICHON, Bruno. *Camille Claudel*: Correspondance. 3e édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 2014. (Art et Artistes).
- DELBÈE, Anne. *Une femme : Camille Claudel*. Paris: Fayard, 1998.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. São Paulo: EDUSP, 2016.
- EXPOSITION Camille Claudel. *Musée Rodin*. 2008. Disponível em <<http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/camille-claudel>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- KERAM, Farah. La sculptrice Camille Claudel, un talent qui sort de l'oubli. *France Culture*. França, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/sculpture/la-sculptrice-camille-claudel-un-talent-qui-sort-de-loubli>>. Acesso em: 8 abr. 2019.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Escritas epistolares*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: EDUSP, 2016. p. 11-16.

sur ses œuvres. Ses œuvres étant une partie d'elle-même, c'est une sorte d'automutilation qu'elle s'inflige. > » (KERAM. La sculptrice Camille Claudel, un talent qui sort de l'oubli. Tradução nossa.)

<sup>42</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 67.

<sup>43</sup> DIAZ. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*, p. 69.

NANTET, Marie-Victoire. Camille Claudel : un désastre « fin-de-siècle ». *Commentaire*, v. 42, n. 2, 1988, p. 534-543. Disponível em: <[https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=COMM\\_042\\_0534#](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=COMM_042_0534#)> Acesso em: 07 jun. 2018.

# A importância dos acervos literários para as pesquisas acadêmicas

Luana de Castro Santos

## Introdução

Adentrando as concepções atuais, vemos que existe e cresce uma demanda pela criação de acervos, em que o aspecto privado da vida de um determinado escritor passa a ser, então, objeto de construção de memória cultural.

Os centros de documentação e pesquisa adquirem um papel de trânsito de saberes. Logo após sua aquisição, por meio de uma negociação entre familiares e instituição, os arquivos pessoais dos escritores são submetidos a olhares de diferentes áreas de conhecimento, que alimentam estudos e trabalhos especializados, tais como: arquivística, biblioteconomia, além do próprio estudo literário, entre outros. Dessa maneira, é certo dizer que os acervos constituem um espaço híbrido de intercâmbio científico.

Ao olhar para essa nova inserção de acervos dentro do âmbito acadêmico, é possível perceber a concepção pós-moderna do que é espaço heterogêneo e fluído, que busca produções a partir da ótica da integração.

Como Reinaldo Marques<sup>1</sup> propõe em seu artigo "O arquivo literário como figura epistemológica", e com o qual concordamos, os arquivos pessoais, como fontes primárias de pesquisas, evidenciam o esgotamento do paradigma disciplinar na pós-modernidade. Afirmar a transdisciplinaridade é revelar um cenário onde os fundamentos das disciplinas acadêmicas tornam-se mais rarefeitos, como, por exemplo, os conceitos de autor,

<sup>1</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica.

obra e valor estético universal que são vistos nas teorias da literatura dentro da academia.

Dentro desse contexto, é importante ressaltar que, apesar de seu valor científico inestimável, o baixo investimento governamental no Brasil inviabiliza a abertura de acervos autônomos, fazendo com que a maioria desses estejam alocados apenas dentro das universidades federais.

Nessa conjuntura descrita, encontra-se o Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) é um espaço permanente de exposição de coleções de livros, documentos e objetos pessoais de escritores e artistas de destaque na literatura e cultura de Minas Gerais, como Henriqueta Lisboa, Fernando Sabino, Cyro dos Anjos, Frei Betto, Murilo Rubião, dentre outros. Vinculado à Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, o AEM preocupa-se em trazer a memória individual para a memória coletiva, recuperando e preservando um patrimônio literário e cultural.

Em busca de uma análise que consiga descrever de forma menos abstrata o modo como os acervos envolvem, movimentam e dão suporte às pesquisas científicas, veremos como se dá o trabalho antes da exposição e liberação para o público, por meio da coleção pessoal do escritor Autran Dourado, o qual se encontra sob a guarda do AEM.

## **Metodologia**

Ao pensar em como são formados os acervos, devemos aprofundar nas noções do que são as esferas pública e privada e como a relação entre as duas influencia na formação desses acervos. O primeiro passo para que haja a possibilidade de se fazer acervos é a aquisição dos arquivos pessoais dos escritores, que saem das paredes de sua vida particular e adquirem caráter público, sendo expostos para estudiosos, aficionados ou leitores em geral.

Dois pontos devem ser analisados sobre essa aquisição. O primeiro deles é a conceituação de território, que é observado por Reinaldo:

Desse modo, ao migrarem os arquivos pessoais dos escritores e das escritoras – com suas bibliotecas, fundos documentais e coleções – de suas casas e escritórios para as instituições de guarda, operam-se complexos processos de desterritorialização e reterritorialização que afetam substancialmente esses arquivos em termos espaciais, organizacionais, simbólicos e conceituais.<sup>2</sup>

Primordialmente, faz-se necessário alocar toda a massa documental adquirida. A desterritorialização diz respeito à retirada e à reterritorialização ao modo como se seguirá a logística organizacional desses documentos no novo local. A recriação desse espaço passa pela noção estética e emoldura-se nos conhecimentos arquivísticos.

No caso da coleção de Autran Dourado, com a qual tenho proximidade dada a minha Iniciação Científica, a territorialização do novo espaço é determinada pela capacidade espacial do AEM. Ainda nos estágios iniciais, que serão abordados de forma mais objetiva mais a frente neste artigo, os arquivos são realocados de forma que facilite e agilize os trabalhos de tratamento do material.

O outro aspecto a ser analisado no que diz respeito à aquisição desses materiais é o desafio da negociação entre as esferas públicas e privadas. A necessidade de implicações jurídicas envolvendo os detentores legais, geralmente a família, pode levar a vetos e exigências inviáveis, fazendo com que os esforços dos pesquisadores terminem armazenados em gavetas e memórias de computadores, interrompendo a investigação científica, como Reinaldo Marques<sup>3</sup> também expõe em seu artigo.

Mergulhando nas etapas posteriores a aquisição, como maneira de mostrar como se dão as aplicações das áreas de conhecimento dentro do acervo, debruçaremos-nos um pouco sobre a análise do que é topológico e nomológico, de acordo com o que aponta Jacques Derrida em sua obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*.

Os princípios da economia do arquivo são relativos a dois conceitos, como examina Derrida. Cabe ao conceito do que é topológico tudo aquilo que se preocupa com a natureza física que dá suporte ao arquivo. Há a preocupação com a ocupação ou recriação de um espaço que se tornará

<sup>2</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica, p. 32.

<sup>3</sup> MARQUES. O arquivo literário como figura epistemológica.

depósito/suporte do arquivo. Já o nomológico se relaciona com comando, exercício de autoridade. Remete à forma como o escritor organiza o seu arquivo, revelando uma intencionalidade, adquirindo uma característica de autoridade.<sup>4</sup>

É importante ressaltar que nenhum desses campos de estudos, referentes à topologia e à nomologia, acontecem de forma isolada. Dessa maneira, os primeiros movimentos organizacionais, preocupados principalmente com a disposição e exposição dessa coleção pessoal do escritor, acontecem simultaneamente com os estudos literários.

## **Autran Dourado**

Após refletir sobre a concepção do que é um acervo e a importância dos arquivos pessoais como mecanismo de formação de memória histórica, veremos o que antecede a exposição desses arquivos, como forma de entender a abrangência desses Centros de Pesquisa para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica.

Os arquivos de Autran Dourado, após uma negociação com os herdeiros legais, foram comprados e encontram-se sob a custódia do AEM. A primeira preocupação foi a realocação dos fundos documentais recebidos, sem que essa nova territorialização comprometesse a estrutura organizacional lógica. Colocados em caixas segundo fundamentos arquivísticos e respeitando, de alguma maneira, o próprio método do autor, a coleção pessoal, com mais de 5 mil livros, integrou-se ao ambiente do acervo.

Por ocupar um local universitário, o contato com bolsistas e iniciantes na pesquisa científica é contínuo. Logo, sem nem precisar aprofundar tanto, é possível ver que para a Academia esses Centros de Pesquisa Literária são vantajosos. A perda de espaços como esses é desde a graduação imensuravelmente prejudicial para as universidades, o principal veículo de ciência no Brasil.

Dando sequência à descrição do trabalho parcial, que segue em andamento nos arquivos do Autran, nos preocuparemos em detalhar as etapas iniciais de trabalho, começando pelo manuseio e higienização.

<sup>4</sup> SOUZA; MIRANDA. *Arquivos literários*.

Ao se fazer o manuseio dos livros e documentos, professores, bibliotecários, arquivistas e bolsistas – toda a comunidade envolvida com a manipulação desses arquivos antes de sua liberação para o público em geral – devem acautelar-se para que não causem nenhum tipo de perda de material ou sua danificação. Dessa forma, materiais de proteção, como luvas, máscaras e aventais, são essenciais para garantir a segurança desses arquivos.

Dada a importância de cuidar do manuseio, entende-se como igualmente primordial a higienização. A higienização diz respeito a uma das etapas preliminares à qual todos os arquivos, independente de sua natureza, devem ser submetidos.

É imperativo dizer qual a necessidade do ato de higienizar: ora, se há a intenção de garantir uma durabilidade maior a esses arquivos que estão sendo tratados, o passo básico é que eles sejam higienizados inicialmente. Os materiais utilizados para esse tipo de trabalho de higienização são: luvas, pinceis, máscaras, folhas de ofício, pastas e uma máquina que filtra as impurezas.

As luvas de látex servem para que nenhum material sofra influências daquele que o manuseia. São maleáveis, descartáveis e não impedem o tato, mas evitam qualquer tipo de penetração de líquidos corpóreos ou o contato do usuário com alguma impureza prejudicial à sua saúde. É um material de proteção que cuida tanto do documento, quanto da pessoa que o está higienizando.

As máscaras, bem como as luvas de látex, protegem o indivíduo e os documentos que estão passando pela etapa da higienização. Esse equipamento de proteção impede que o manuseador inale qualquer tipo de substância – poeira, gases e produtos tóxicos – que possa vir a ser prejudicial para a sua saúde. Enquanto protege o arquivo de ser contaminado com algum tipo de doença transmitida pela exalação de quem o está tratando.

Os pinceis são usados para retirar impurezas sólidas que possam estar armazenadas sobre a superfície dos documentos. Seus tamanhos e espessura são definidos de acordo com as particularidades do documento. Ou seja, para um documento mais sensível, deve se utilizar um

pinel de menor tamanho e com fios de menor espessura, para que não ocorra nenhum tipo de prejuízo físico ao documento.

As folhas de ofício são utilizadas como forma de impedir que novas substâncias impuras atinjam o material já tratado. São colocadas na frente e atrás das folhas higienizadas. Separam, também, os próprios documentos, para que um não transfira para o outro possíveis novas substâncias prejudiciais.

As pastas, bem como as folhas de ofício, têm a função de proteger a documentação já tratada. Porém, enquanto as folhas separam e protegem documentos individuais, as pastas separam um conjunto de documentos. As pastas de papel agrupam documentos que são de mesma origem e que são encadeados – mais de uma folha com seguimento do mesmo texto e autor. As pastas de plástico, por sua vez, separam pastas de arquivos que possuem similaridades nos temas ou período – separação por obra, por década.

A máquina de higienização é um aparelho de grande porte que, ao ser ligado à eletricidade, é responsável por filtrar as impurezas retiradas por meio da utilização dos pinceis. Além desses materiais, outros podem vir a ser utilizados, como objetos para retirar grampos, dentre outros.

Feita a higienização, pode ser feito o trabalho de organizar os arquivos. “A ordenação intelectual de acervos, baseado numa proposta de hierarquização das informações referentes aos mesmos.”<sup>5</sup> Logo, entende-se através da passagem retirada da obra *A nova arquivística na modernização administrativa* que ordenar a propriedade intelectual é se preocupar em agrupar e hierarquizar informações, de modo que essa proposta não venha a ferir a própria propriedade dos documentos.

Uma parte importante da ordenação é o trabalho de referênciação. A classificação deve ser feita de modo que haja uma padronização. Ela garante que qualquer pesquisador, de qualquer lugar do mundo, consiga encontrar o que procura e assim efetuar seus trabalhos científicos.

As referências são feitas seguindo as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), levando em consideração o tipo de documento que está sendo classificado. Dentro dos arquivos pessoais

<sup>5</sup> LOPES. *A nova arquivística na modernização administrativa*, p. 89.

de um escritor, têm-se os mais variados tipos de escritas e texto, como publicações de jornais e revistas, produções de terceiros baseados nas obras do autor, produções do próprio autor, cartas etc.

De acordo com essa estrutura, retirada do *Manual para normalização de produções técnico-científicas*, que é a obra utilizada como base para o trabalho de referência no AEM, classifica-se a massa documental do escritor:

#### CONTEÚDO

- formas de entrada (autores pessoais, autor entidade e título)
- título e subtítulo
- edição
- local de publicação
- editora
- data
- descrição física
- notas especiais<sup>6</sup>

As formas de entrada dizem respeito à identificação do autor do documento que está sendo classificado. Pode se tratar de apenas um, múltiplos autores ou mesmo autoria desconhecida. Caso aconteça a autoria desconhecida, a classificação deve ser iniciada com o próprio título do documento.

O título e o subtítulo da obra é o que vem por sequência. Caso esteja sendo feito no computador, o título e subtítulo da obra devem vir em itálico. Se escrito à mão, deve conter um traço sublinhando.

A edição deve ser o próximo item seguido, respectivamente, pelo local de publicação, editora, data e descrição física.

Em se tratando, muitas das vezes, de documentos antigos, muitas dessas informações podem ser perdidas, de modo que se faz necessário identificar quais são os dados desconhecidos. Algumas siglas são úteis para isso:

- *s.l.*: significa *sine loco*, impossibilidade de identificar o local de publicação.
- *s.n.*: significa *sine nomine*, impossibilidade de identificar a editora.
- *s.d.*: significa *sine datum*, impossibilidade de identificar a data.

<sup>6</sup> FRANÇA; VASCONCELLOS. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*, p. 53.

Depois de fazer as referências, é possível, então, agrupar as obras seguindo padrões organizacionais, que para Schellenberg<sup>7</sup> são três: organizacional/estrutural, assunto ou funcional.

No método organizacional/estrutural as obras são divididas de acordo com a estrutura administrativa ou orgânica da entidade do escritor ou editora. No método por assunto o que fundamenta a reunião dos documentos é a análise de seu conteúdo. É considerado por Schellenberg como muito aprimorado. Por fim, no método de classificação funcional, considerado pelo autor como complexo, baseia-se nas funções do órgão, considerando que os documentos advêm dessas funções.

O arquivista deverá agrupar os arquivos segundo o padrão escolhido, destacando dois aspectos: a série e a subsérie. A série diz respeito ao aspecto amplo na qual o arquivo está inserido, ou seja, se é uma produção intelectual de terceiros ou originais do autor. Enquanto a subsérie irá diferenciar o gênero ou o veículo de publicação da produção, como esparsos, recortes de jornais ou revistas, correspondências.

Dentro da coleção pessoal do Autran Dourado, os documentos são agrupados em pastas de acordo com os conteúdos, divididos por obras e autoria.

Em paralelo a todo esse trabalho, acontecem os estudos literários. Primordialmente, esses estudos acontecerão após a exibição dos arquivos, mas antes mesmo disso, os bolsistas têm contato com a documentação (os documentos originais, os livros, as cartas, a recepção crítica etc.) e por meio delas já são feitas pesquisas literárias.

Esses arquivos permitem a pesquisa da crítica genética. A crítica genética é um campo de estudo – particularmente novo – dos estudos literários, que usa dos documentos e esboços do autor para traçar o processo lógico de escrita que o autor seguiu ao escrever.

Trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, cópiões etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção o que nos

<sup>7</sup> SCHELLENBERG. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*.

interessa. Uma abordagem crítica que procura discernir algumas características específicas da produção criativa, ou seja, entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista.<sup>8</sup>

Os autores em questão ainda debatem em seu artigo a expansão e o crescimento desse novo campo de estudo, pois o que antes se restringia aos trabalhos literários de escritores conceituados, hoje já abrangem artistas dos mais diversos âmbitos, como músicos, atores, jornalistas, artistas plásticos etc.

Um outro campo de estudo proporcionado pelos arquivos é a recepção crítica das obras. Com acesso a um grande número de massa documental acerca das visões de jornais, revistas e até mesmo de amigos íntimos do próprio meio, um dos grandes trabalhos é traçar como aquela obra foi recebida na época de sua publicação. Entender como a sociedade da época recebeu a obra é ajudar a restituir um espaço de memória local. Por isso trata-se de estudos que são frutos e, ao mesmo tempo, formadores da construção da memória nos acervos.

O professor responsável pelo Acervo do Autran Dourado, Reinaldo Marques, propõe que esses estudos literários, de forma menos acentuada com os bolsistas e mais minuciosa com os orientandos de mestrado e doutorado, aconteçam em paralelo com a etapa de tratamento dos arquivos. Assim, antes de sua exibição, os arquivos já proporcionam o desenvolvimento de conhecimentos e estudos.

Depois de todo o trabalho de classificação desses arquivos, o próximo passo é a liberação para consultas dentro do AEM. Mas, ainda antes de se tornar material de consulta e pesquisa, os documentos do arquivo podem ser digitados, digitalizados ou catalogados, usufruindo da possibilidade de criação de bancos de dados nos computadores. Essa catalogação digital permite que o acesso aos arquivos aconteça de forma mais rápida e mais eficaz. O pesquisador não desprenderá grande tempo para encontrar o que procura.

<sup>8</sup> SALLES; CARDOSO. Crítica genética em expansão, p. 44-45.

Uma das funções interessantes que poderia advir da inserção desses catálogos de arquivos nos bancos de dados é a interligação de acervos e pesquisadores de diferentes partes do mundo, o que ainda não acontece de forma efetiva. Assim sendo, uma nova demanda está por vir nos arquivos literários. Profissionais ligados à área de tecnologia são, desde já, requeridos para gerar e implementar os catálogos e arquivos *online*.

Esta última necessidade prova que o acervo se trata de um lugar de saberes nômade, afinal, não lhe é necessário ocupar um espaço físico para que exerça sua função.

## **Considerações finais**

A criação de acervos literários é antes de mais nada uma preocupação com a construção da memória. Do entendimento que é necessário conservar um passado, buscando estabelecer conexões com o presente, não só o individual de quem o analisa, como também com o de toda a comunidade local. Entende-se que através dessas conexões existe um fio condutor capaz de atuar intervindo ou articulando novas experiências.

É claro que ainda falta investimento suficiente para que muitos arquivos não terminem sendo esquecidos. Mas o crescimento no número de arquivos pessoais sendo utilizados em Centros de Estudos Literários demonstram uma nova realidade que transgride os limites do tempo.

Entretanto, faz-se necessário compreender que a construção da memória não é apenas o único intuito e vantagem que os acervos trazem. A pesquisa acadêmica é beneficiada com o crescimento desses locais. As graduações e pós-graduações vêm se apoiando nesses arquivos como fonte primária de pesquisa. Muito do conhecimento que é gerado na pesquisa brasileira, principalmente nas áreas das ciências humanas, encontram nos arquivos pessoais pautas e/ou materiais que são essenciais para suas publicações.

Antes mesmo de servirem como a primeira e principal fonte de pesquisas, os arquivos necessitam passar por etapas que fazem com que os conhecimentos científicos se movimentem e se pratiquem. Como foi descrito neste artigo, uma série de áreas de saberes estão envolvidas no tratamento, na referenciação e tendo em vista a realização dos

estudos literários. Assim, esses lugares proporcionam um intercâmbio e demonstram ser uma importante forma de utilização dos conhecimentos acadêmicos.

A preocupação com os arquivos literários deve estar presente na esfera pública, recebendo apoio governamental, e na privada, a fim de que eles possam se tornar importantes fontes de documentos para a pesquisa acadêmica da literatura, alimentando a construção de nossa memória literária e cultural.

## Referências

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

FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ILHA, Rita Medianeira. *Classificação documental: um estudo dos instrumentos de gestão com vistas à padronização*. 2009. 97 f. Pós-graduação (Especialização em Gestão em Arquivos) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

LOPES, Luís Carlos. *A nova arquivística na modernização administrativa*. Rio de Janeiro: Editora Artes Gráficas, 2000.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007.

SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, jan./mar. 2007.

SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. Tradução de Nilza Teixeira Soares. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1973.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.



# Os mínimos carapinas do nada: aproximações entre Autran Dourado e Maurice Blanchot

Cíntia Paula Maciel

Em julho de 2017, o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) recebeu o arquivo e a biblioteca pessoal do escritor Waldomiro Autran Dourado. Autran nasceu em Patos de Minas em 18 de janeiro de 1926, passou sua infância e juventude em seu estado natal e, em 1954, mudou-se para o estado do Rio de Janeiro. Formou-se em Direito, em 1949, pela Universidade de Minas Gerais (UMG) e atuou como taquígrafo no Legislativo mineiro. O escritor iniciou sua vida literária em 1947 com a publicação de *Teia* e deixou uma extensa obra ficcional e teórico-crítica. Foi vencedor de diversos prêmios, entre eles o Prêmio Camões, pelo conjunto de sua obra. Seu romance *Ópera dos Mortos* foi escolhido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para integrar a Coleção de Obras Representativas da Literatura Universal.

A ficção autraniana é de uma racionalidade e precisão impecáveis. Como disse o próprio escritor, sua escrita se faz “com régua e compasso”. Prova disso encontra-se em seu livro *Uma poética de romance*, no qual Autran teoriza sua própria obra e descreve o seu processo criativo, o seu fazer ficcional. Nesse livro de ensaios, o autor reflete sobre a obra de escritores clássicos que o influenciaram e, na segunda parte do livro, apresenta os passos de criação de alguns de seus romances mais famosos como *Ópera dos Mortos*, *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo* e *Os sinos da agonia*.

Em sua obra ficcional, Autran Dourado aborda as temáticas, dentre muitas outras, da solidão, da loucura, da morte, do silêncio e do tempo, de forma constante e muito particular em cada narrativa. Também incorpora

em seus textos temas vinculados à história e à política de Minas Gerais, em uma perspectiva mítica e simbólica. O simbolismo é, sem dúvidas, uma das dimensões fundamentais de sua técnica literária. É por meio da dimensão simbólica que o autor fornece para sua obra um forte teor dramático e cria um diálogo entre temáticas e motivações míticas, inspiradas principalmente pela mitologia clássica, com questões históricas das Minas Gerais.

É nesse sentido que a obra de Autran Dourado transforma um universo muito peculiar e particular, a Minas Gerais arcaica, numa abertura para o universal. Sua técnica narrativa e os diálogos estabelecidos por sua obra com a mitologia clássica foram ferramentas fundamentais para que a crítica brasileira fizesse, nas décadas de 1970 e 1980, uma extensa leitura de sua obra. Entretanto, a ficção autraniana vai além dos intertextos míticos e dos diálogos com o modelo trágico grego. Sua obra ficcional parece se constituir também como uma fonte de reflexão sobre o fazer literário e sobre a substancialidade da literatura.

Em "A glória do ofício", conto presente na coletânea *Solitude* (1972), há uma poética extremamente irônica que tematiza as complexidades do fazer literário, vizinho do silêncio e da morte, o que nos recorda a interminável luta com as palavras da qual falava Drummond. De modo semelhante, em "Os mínimos carapinas do nada", conto da coletânea *Violetas e caracóis* (1987), encontra-se, de forma mais sutil, uma poética também vizinha do silêncio e da morte em que se apresenta a gratuidade do ato criativo por meio da metáfora da ocupação favorita dos habitantes de Duas Pontes: o trabalho artístico feito em pedaços de madeira descascando-os em finos caracóis até reduzi-los a nada.

Os acontecimentos do conto "Os mínimos carapinas do nada" se passam em Duas Pontes, cidade fictícia que aparece em diversos romances de Autran Dourado. Ali, naquela mítica e pacata cidade do interior encontram-se "os carapinas do mínimo e do nada, os devoradores das horas".<sup>1</sup> Os carapinas são artistas manuais que passam horas e horas "ocupados na gratuita e absurda, prazerosa ocupação"<sup>2</sup> de polir estruturas

<sup>1</sup> DOURADO. Os mínimos carapinas do nada, p. 18.

<sup>2</sup> DOURADO. Os mínimos carapinas do nada, p. 17.

de madeiras com um canivete bem afiado sem o objetivo de produzir um objeto útil, apenas desejando reduzir a madeira ao nada, encontrar, talvez, o absoluto por meio dessa “tão sublime desocupação e alívio do espírito”.<sup>3</sup> O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador que se configura como um *alter ego* do próprio escritor que, além de ficcionista, assume a postura de crítico e empreende reflexões sobre a arte e sobre o fazer literário. Poeta-crítico de nosso tempo, Octavio Paz destaca o valor da metalinguagem afirmando que “esses poemas nos quais a palavra volta sobre si mesma são irrepetíveis”.<sup>4</sup> O que há, nesse movimento de realizar a crítica por meio do texto ficcional, é a criação de novos valores interpretativos por meio de um duplo em que suas partes se sobrepõem. A superposição de dois ou mais textos deixa transparecer um novo texto, já dissolvido, que, na sua ambiguidade, permite outras leituras. Nesse sentido, o conto de Autran Dourado se distingue, uma vez que o seu fazer literário se instaura também como crítica ao criar – num procedimento de releitura de outros textos – o seu código de valores. O que se concretiza é um texto-literário que se dá a ler como texto-crítico, conservando sua função de metalinguagem.<sup>5</sup>

Ao utilizar a metáfora dos carapinas para se referir à atividade do escritor, Autran Dourado cria uma narrativa que, em seu potencial metalinguístico e crítico, permite diferentes caminhos interpretativos sobre o ofício literário. Em um estudo muito pertinente sobre “Os mínimos carapinas do nada”, Carlos Roberto da Silva analisa como Dourado, no conto, realiza um estudo das concepções das funções da arte desde a antiguidade até as considerações mais modernas. Aqui, o que se propõe fazer, é refletir sobre as relações entre o ofício do fazer literário e o nada apresentados no conto. O ofício de escrever e o fazer do carapina se aproximam na narrativa a partir do momento em que os dois personagens principais do conto, Donga Novais e Dr. Viriato, incorporam o perfil de críticos de arte e, implícita e sutilmente, por meio de metáforas e simbologias, passam a refletir sobre a palavra e a linguagem. Em um diálogo com Dr. Viriato, Donga Novais afirma que a palavra “deve ser invenção de índio,

<sup>3</sup> DOURADO. Os mínimos carapinas do nada, p. 18.

<sup>4</sup> PAZ. Signos em rotação, p. 121.

<sup>5</sup> SILVA. Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada.

que enfeitava caprichosamente as suas flechas que, partidas do arco, não voltavam mais”.<sup>6</sup> Dr. Viriato, por sua vez, possui uma concepção da arte literária presa à visão clássica do escritor enquanto homem de estilo que enfeita as frases, de modo que, para ele, a escrita é produzida por meio do acréscimo e do bordado, algo próximo do barroco. Viriato não compreende a beleza da imagem criada por Donga Novais, o qual também não percebe completamente a profundidade do que diz. A bela imagem de Novais representa o ato da escrita como algo escapável ao controle de quem o realiza, o escritor não é dono de seu texto e muitas vezes não possui total consciência do porquê escreve.

De modo semelhante, Maurice Blanchot, importante escritor e crítico de literatura francês, se propõe a questionar o ato de escritura e suas complexas relações com a morte, o vazio e o nada em ensaio intitulado “A literatura e o direito à morte”:

Podemos certamente escrever sem nos indagar por que escrevemos. Um escritor que olha sua pena traçar letras teria o direito de erguê-la para lhe dizer: Pare! O que você sabe sobre si mesma? Em vista de que está avançando? Por que não vê que sua tinta não deixa marcas, que você vai livremente para a frente, mas no vazio, que se não está encontrando obstáculo, é porque nunca deixou seu ponto de partida? E, no entanto, você escreve: escreve sem descanso, descobrindo-me o que eu lhe dito e me revelando o que sei; os outros, ao ler, enriquecem-na do que lhe tomam e lhe dão o que você lhes ensina. Agora, o que você não fez está feito; o que não escreveu está escrito; você está condenada ao indelével.<sup>7</sup>

Não apenas nesse ensaio, mas em sua obra teórica, Blanchot procurou buscar a substancialidade e constituição do ser da literatura. Ao fazer isso, o teórico, diferentemente de muitos outros, propõe uma reflexão não sobre o texto ou discurso literário pronto e, aparentemente, finito, mas sobre o próprio fazer-se da literatura. Assim, a sua preocupação é sempre com o processo de criação literária e não com o produto desse processo. Nesse sentido, o que Blanchot chama de obra não é um conjunto de letras organizadas em um enredo, mas um ser, uma pura potencialidade que é explorada apenas a partir do momento que o

<sup>6</sup> DOURADO. Os mínimos carapinas do nada, p. 18.

<sup>7</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 291.

escritor encosta sua pena no papel e se propõe a escrever. A obra é “o momento excepcional em que a possibilidade converte-se em poder, em que o espírito passa a ser a certeza de uma forma realizada”.<sup>8</sup>

Para Blanchot, em contraposição a diversas teorias que destacam as relações entre obra de arte e sociedade, a literatura pouco tem a ver com o mundo concreto e social. Enquanto o culturalismo, por exemplo, subordina a verdade da literatura à verdade de um determinado tempo e espaço sociais, Blanchot afirma que o espaço literário não tem seu fundamento no mundo. O mundo social, de valores morais e de ideologias, o mundo do trabalho e da necessidade onde os homens vivem não é o mundo que funda a literatura: “o próprio da obra literária é de ser criativa, enquanto o próprio da cultura é acolher o que foi criado. A primeira dá, a segunda tem a ver apenas com um já dado.”<sup>9</sup> Assim, a literatura é um acontecimento pleno de real capaz de instaurar mundos – mundos imaginários, espaços literários, realidades outras. Se a experiência da escrita literária não remete ao mundo, ela remete, então, ao ser. A literatura é experiência que não se insere nos limites do que o mundo impõe e que transgride a si mesma, é essa arte que não é simples detentora de um propósito, mas que é o próprio propósito, o espírito que nada é se não for obra. Nessa continuidade, Blanchot propõe que o escritor, ao iniciar uma sentença literária, cria algo que já não diz mais respeito ao mundo, uma vez que, mesmo que procure se referenciar ao real ou explicá-lo, a literatura só expressa a si mesma e ao mundo em sua forma negativa, transformada em imaginário:

A verdade é que ele [o escritor] arruína a ação, não porque disponha do irreal, mas porque coloca à nossa disposição toda a realidade. A irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque

<sup>8</sup> BLANCHOT. A obra e o espaço da morte, p. 84.

<sup>9</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita*: A ausência do livro, o neutro, o fragmentário, p. 172.

agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada.<sup>10</sup>

No ensaio “A literatura e o direito à morte”, Blanchot assinala o viés desestabilizador, de dúvida e negação do mundo da escrita literária.<sup>11</sup> Ao partir do pressuposto de que a literatura se inicia apenas no momento em que ela se torna uma questão – sua própria questão –, o ensaísta mostra que a pergunta sobre a literatura só é respondida *pelo* e *no* fazer literário uma vez que é por meio desse fazer – a literatura – que “repousa silenciosamente a mesma indagação, endereçada à linguagem, por trás do homem que escreve e lê, pela linguagem que se tornou literatura”.<sup>12</sup> Há uma força “trabalhando no segredo das obras e recusando-se a vir à luz do dia”<sup>13</sup> que move a literatura e a permite continuar se realizando, mas essa força não se pode encontrar nem atingir. Paradoxalmente, todo ato literário se dirige para essa força inalcançável. Essa força parece se aproximar do nada uma vez que “a literatura é nula, e essa nulidade constitui talvez uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro”.<sup>14</sup> É essa nulidade da literatura que, ao colocá-la como ato bruto, dá-lhe autonomia e tira-a de um centro afirmador.<sup>15</sup> O distanciamento de uma afirmação totalizante configura a sua potência, o seu silêncio, seu poder, pois “assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir”<sup>16</sup> e é nesse movimento que se encontra sua verdadeira força.

De modo análogo, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, documento presente no arquivo de Autran Dourado e também disponível na *internet*, Autran afirma que o ato de escrever é uma constante procura para se atingir o nada:

Escrever não é propriamente um propósito, mas a ideia é transportar uma chama, que passa para outro e para outro. [...] Escrever é também uma fatalidade. Você é destinado à literatura, e não a literatura a você. [...] Os escritores são carapinas do nada.

<sup>10</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 305.

<sup>11</sup> COUTO. A negação do mundo: a palavra proibida.

<sup>12</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 291.

<sup>13</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 292.

<sup>14</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 292.

<sup>15</sup> COUTO. A negação do mundo: a palavra proibida.

<sup>16</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 292.

Você citou aí um conto meu de que gosto muito: "Os Mínimos Carapinas do Nada". São os velhos que ficavam na janela de casa, esculpindo, tirando pequenas aparas de madeira, fazendo caracóis. Procurando o nada. Escreve-se para chegar ao nada.<sup>17</sup>

Em outros momentos de sua produção teórico-crítica, Autran Dourado também empreende reflexões acerca das relações entre o nada, a literatura e o fazer ficcional. Ao estar em contato com os diversos artigos publicados pelo autor em jornais, revistas e suplementos literários, principalmente na década de 1980, é possível observar que essa era uma questão sobre a qual ele escrevia frequentemente. Um dos exemplos disso se encontra em um artigo intitulado "Perguntas e verdades elementares" publicado no jornal *O Globo*, em 21 de janeiro de 1989 e, hoje, arquivado nos fundos documentais de Dourado. Nesse pequeno texto, Autran discorre sobre questões fundamentais que sempre estiveram presentes na vida dos homens, principalmente na dos escritores, como os motivos pelos quais se escreve. Em determinado momento, escreve sobre romancistas os quais caracteriza como "grandes escritores" e afirma que alguns deles, como Kafka, são profetas e

Sabem que têm de falar por parábolas como os profetas que se prezam. Mas não é a parábola o que lhes interessa primordialmente, porém o que está atrás ou dentro, no escuro ambíguo da parábola. Mesmo não professando uma religião, são místicos, muitos deles místicos do nada. Porque vivem o mesmo conflito, o mesmo terror dos místicos, que nos seus transe superam o tempo, dele escapam e a ele têm de retornar.<sup>18</sup>

Esses escritores-profetas sobre os quais escreve Autran estariam, então, em busca do ser fundamental que move a literatura e que se esconde no narrar de uma história, o fundamento que, paradoxalmente, como mostra Blanchot, instaura-se a partir do nada e possui a potência de se tornar tudo, de apresentar "o mundo como conjunto, como o todo". O interesse pelo que está "dentro, no escuro ambíguo da parábola" parece se aproximar da força movedora da literatura que trabalha no segredo das obras e se recusa a aparecer perante a luz do dia, conforme assinala Blanchot.

<sup>17</sup> DOURADO. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade.

<sup>18</sup> DOURADO. Perguntas e verdades elementares.

No conto aqui tratado, após o diálogo citado e algumas observações secundárias, o narrador apresenta uma classificação de três tipos de artistas carapinas. Em toda a classificação, a gratuidade do ato de escrever é tematizada. A primeira categoria da classificação reúne os carapinas que, se não fosse o nenhum pagamento, poderiam ser considerados como uma corporação já que faziam de sua técnica e imaginação um ofício produzindo diferentes objetos como carrinhos de bois, caminhões, mobilinhas e monjolos usados para compor presépios. Na segunda categoria estão aqueles carapinas preocupados com enfeitar ao máximo os objetos criados e com a vaidade em ver seus nomes escritos nos objetos que criam. Finalmente, na terceira categoria se encontram aqueles artistas carapinas tidos como os “poetas puros”, próximos dos narradores e do ato de escrever:

E agora se apresenta a pura, a sublime, a extraordinária terceira categoria. Só aos seus membros, peripatética academia, se podia aplicar estes qualificativos: divinos e luminosos, aristocráticos artífices do absurdo. *Eram como poetas puros, narradores perfeitos, cepilhando e polindo as vazias estruturas do nada.* A terceira categoria era o último estágio para se atingir a sabedoria e a salvação.<sup>19</sup>

A escrita para se chegar ao nada, de que fala Autran Dourado, parece corresponder a uma tentativa de levar a linguagem aos limites da significação. Os carapinas de Duas Pontes realizam um ofício que nega a si mesmo, trabalham polindo cuidadosamente a madeira para que ela vá desaparecendo e diminuindo em suas mãos, perdendo seus contornos até chegarem ao nada, da mesma forma que as palavras, trabalhadas pelo escritor, vão se esvaziando em sua referencialização direta e individualizante. Os carapinas do nada produzem algo que desaparece, que se encontra com o nada no fim da sua atividade, vão polindo a madeira e buscando o mínimo e o lacunar. De forma semelhante, o ato de escrever se configura sempre como um gesto de negação:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me

<sup>19</sup> DOURADO. Os mínimos carapinas do nada, p. 17. (Grifo nosso).

chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. [...] Certamente, a minha linguagem não mata ninguém. No entanto: quando digo “essa mulher”, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluta a esse acontecimento.<sup>20</sup>

Nesse sentido, Blanchot mostra que há um irramento da morte com a ação do escritor que se concretiza por meio da linguagem,<sup>21</sup> de forma que há na linguagem um poder de aniquilar o ser daquilo que nomeia, em sua potência de negatividade. A palavra nos dá tudo, mas é por meio do nada que o faz, de modo que a palavra possui o poder de se desfazer do real. Na palavra literária, morre o que lhe dá vida, mas, pelo nada que significa, pela não referencialidade direta a seu equivalente concreto, é que o literário se afirma. A palavra poética, na destruição dos objetos que descreve, faz com que nada mais permaneça afora a pura palavra e o próprio ser da linguagem. É por meio do ato da nomeação que as coisas do mundo ganham sentido para o homem, é apenas na destituição daquilo que é nomeado que o homem *conhece*.<sup>22</sup> Assim, “o conhecimento passa pela morte do que se pretendia conhecer e por sua reconstituição como saber: a negação e a linguagem convivem num mesmo movimento com aquele objeto de que se quer se aproximar”.<sup>23</sup>

A relação intrínseca entre a morte, a linguagem e a literatura, postulada por Blanchot, afirma ainda um viés libertador da arte e do fazer literário. Ao enfatizar a potência do negativo e a possibilidade da morte, o teórico mostra que a literatura é capaz de proporcionar ao homem a liberdade de tudo negar, o que significa negar também a própria morte. É importante destacar que, a morte sobre a qual Blanchot escreve não se trata daquela morte mundana, que se manifesta em nossa saúde física,

<sup>20</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 311.

<sup>21</sup> COUTO. A negação do mundo: a palavra proibida.

<sup>22</sup> COUTO. A negação do mundo: a palavra proibida.

<sup>23</sup> COUTO. A negação do mundo: a palavra proibida, p. 118.

nem da morte como tema cultural. Trata-se de uma morte mais essencial: a morte que se anuncia na negatividade da linguagem, na pura presença de algo ausente, e que, assim, revela também a negatividade da existência:

Existe ser – isto é, uma verdade lógica e expressável – e existe um mundo porque podemos destruir as coisas e suspender a existência. É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens.<sup>24</sup>

A liberdade engendrada pelo literário fundamenta-se na negatividade da morte. A morte é a pura potencialidade humana, o homem pode morrer, esse é um poder que ele, indiscutivelmente, tem. Entretanto, se essa potência se realiza e se concretiza, se morre, o homem perde a sua potência máxima, perde o poder de morrer. A menos que realize a sua morte pela negatividade da linguagem literária, dado que nesse fazer o homem se liberta da sua morte porque não se pode se relacionar com a literatura “se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabelece com ela relações de soberania”.<sup>25</sup> A negatividade própria da linguagem instaura para o homem a percepção de uma morte essencial que é o próprio fundamento da existência e assim o lembra que ele está vivo, que ela ainda possui em si a potencialidade máxima, que ainda *pode* morrer. A linguagem literária lhe apresenta o fundamento da existência: uma falta, um vazio, um nada que lhe recorda sua potencialidade máxima de morte.

A literatura é, assim, encarada enquanto um espaço de liberdade e morte, de negatividade afirmada. A literatura é a linguagem em seu estado puro e o fundamento da linguagem é a morte, uma vez que ela aniquila/destrói o ser que nomeia e descreve. E é justamente isso que faz com que Blanchot afirme o caráter libertador e potencializador existente na obra literária. Nesse sentido, o autor defende fortemente que todo homem, assim como possui o direito fundamental à liberdade, deve possuir também o direito à literatura e à criação porque tem direito à morte

<sup>24</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 323-324.

<sup>25</sup> BLANCHOT. A obra e o espaço da morte, p. 87.

engendradora na linguagem literária que se caracteriza como uma morte em sua forma de potência, de contingência: “a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém”.<sup>26</sup> Dessa forma, a literatura é em si mesma uma potência geradora, aquela força movedora do literário que trabalha no segredo das obras e recusa-se a vir à luz do dia, é o ser que é o nada transmutado em tudo. É “a própria literatura em seu poder de negatividade, de negar o mundo; é o imaginário, a ausência do tempo, o ser paradoxal que é presença da ausência, ser que é não ser”.<sup>27</sup> Enquanto espaço imaginário, a literatura apenas é.

Assim como o fundamento da linguagem é a negatividade fundada na morte do ser e no nascimento da palavra, a atividade dos carapinas do nada é, também, pura negatividade. Como mostramos, os carapinas, metáfora de Autran para o trabalho “artesanal” do escritor com a palavra, representam em seu ofício a presença da ausência ao realizarem um trabalho que os leva de encontro ao nada, ao polirem estruturas até aniquilar completamente a referencialidade concreta delas.

O ofício dos carapinas do nada parece, então, tematizar a atividade do escritor que se caracteriza sempre como falta, como uma ação que insiste em preencher, precariamente, um vazio. Trata-se da questão central da literatura, que busca sempre um dizer incessante sobre o irrepresentável. Assim como a madeira dos poetas-carapinas é sempre polida e trabalhada em direção ao nada, o papel em branco representa uma falta e um vazio que são preenchidos, provisoriamente, pelas palavras lacunares trabalhadas pelo escritor que, ao mesmo tempo, distanciam-se e se aproximam do real. Autran Dourado, de metáfora a metáfora, alegoria a alegoria, conto a conto, vai nos permitindo refletir sobre a literatura e a sua importância para a vida humana; permite que percebamos que é apenas por meio dela que podemos tentar entrar em contato com a força movedora da arte da qual fala Blanchot. Essa força que tenta se esconder da luz do dia, mas que se realiza na própria literatura e no ato em si da escrita e da leitura. Dourado, por meio de sua capacidade ficcional e crítica, nos mostra que a arte e a literatura se apresentam como figuras

<sup>26</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 323.

<sup>27</sup> DANTAS; PINEZI. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem, p. 726.

indispensáveis para a descoberta de forças por nós desconhecidas e pro-  
põe que, por meio do movimento próprio do literário que transforma o  
nada em algo e traz à luz do dia a potencialidade da noite vazia, cada ser  
vá, por intermédio da literatura, buscar e encontrar o seu nada.

## Referências

BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 83-59.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

COUTO, João Luiz Peçanha. A negação do mundo: a palavra proibida. *Estação Literária*, Londrina, v. 9, p. 111-121, jun. 2012.

DANTAS, Marta; PINEZI, Gabriel. Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem. *Revista Letrônica*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez. 2013.

DOURADO, Autran. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2005. Entrevista concedida a Folha de São Paulo de Julián Fuks. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

DOURADO, Autran. Os mínimos carapinas do nada. In: LAFETÁ, João Luiz (Org.). *Melhores contos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 17-26.

DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

DOURADO, Autran. *Perguntas e verdades elementares*. Rio de Janeiro: O Globo, 1989.

OLIVEIRA, Edson Santos. Carapinas e Caracóis. *Revista Alpha*, Patos de Minas, v. 7, p. 52-55, nov. 2006.

PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 95-123.

SILVA, Carlos Roberto. Fazedores de caracóis: poetas-carapinas do nada. *Revista Alpha*, Patos de Minas, v. 7, 30-39, nov. 2006.

# Alphonsus de Guimaraens Filho leitor/admirador de Henriqueta Lisboa

Gabriel Felix de Alcantara

## De sentimentos trocados

Arquivar presentes e cartas de alguém é uma forma clara de guardar tanto a memória dessa pessoa quanto demonstrar um afeto vivo. As cartas servem para nos mostrar faces ocultas de escritores, seu universo mais íntimo. A leitura de missivas de um autor nos proporciona uma experiência de entrada ao mundo artístico e pessoal. Possibilita enxergar processos de produção e também visões mais pessoais, relações, que são complexas de se encontrar apenas com a obra publicada do escritor.

Este artigo faz parte do projeto de pesquisa sobre a correspondência de Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2006) e Henriqueta Lisboa (1901-1985). Essa pesquisa, orientada pelo Professor Doutor Leandro Garcia Rodrigues, procura encontrar nas cartas uma relação entre os poetas, especialmente amizade e admiração. Este artigo tem foco exclusivo na relação de Alphonsus com Henriqueta; sendo assim, as cartas apresentadas aqui tratam de textos enviados pelo poeta à professora. As epístolas usadas se encontram no Acervo de Henriqueta Lisboa, no Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Em 9 de abril de 1947, Alphonsus envia à Henriqueta sua primeira carta, e nela o escritor afirma: "Vai aqui, pois, meu imenso reconhecimento. À admirável artista de *A face lívida*,<sup>1</sup> poetisa que procura atingir

<sup>1</sup> *A face lívida* é um livro de Henriqueta Lisboa em homenagem ao recém-falecido amigo Mário de Andrade, publicado pela Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, em 1945.

o essencial e se aventura às mais comoventes viagens pelo reino instável das sombras.”<sup>2</sup> Essa passagem nos dá uma prévia dessa amizade cultivada pelos poetas ao longo de trinta e seis anos (1947-1983) de correspondência. Apesar de um início muito tímido, chamando-a de poetisa, essa parte guarda em si um afeto grandioso em relação à mulher, professora e poeta Henriqueta Lisboa.

Em todas as cartas, vemos claramente o que chamamos de amizade epistolar formada, principalmente pelos interesses mútuos: vida literária, publicações, criação poética, amizades afins, entre outros. Em uma de suas obras, Vicent-Buffault explica que essa forma de afeição se dá quando “a correspondência torna-se o altar da amizade, monumento privado aonde vem se celebrar a relação e se inscrever a marca, onde se principia a obra comum”.<sup>3</sup>

Também em relação à amizade epistolar, Silviano Santiago explica que “a amizade é o norte que possibilita que caligrafia e sensibilidade datilográfica<sup>4</sup> permaneçam as mesmas na folha de papel em branco”.<sup>5</sup> Em outras palavras, a troca de missivas se torna crucial para a manutenção de uma relação, especialmente para pessoas de um mesmo círculo intelectual e produtivo que por algum motivo precisa se distanciar. A continuidade de uma correspondência depende intimamente dessa amizade epistolar.

Nas cartas desses poetas vemos também a utilização desse espaço para trocas de experiências e informações pessoais e profissionais, como endereços de escritores, informações sobre concursos e até mesmo sobre a vida pessoal. Em vários momentos da correspondência, Alphonsus fala sobre sua família, as cidades onde está situado, seus planejamentos de viagem e seus encontros com outros artistas, mas também é fácil encontrar momentos em que o autor analisa obras da amiga e fala sobre a própria produção.

<sup>2</sup> FILHO [Carta] 9 abril de 1947 [para] Lisboa.

<sup>3</sup> VINCENT-BUFFAULT. Documentos de amizade, p. 25.

<sup>4</sup> Termo usado por Mário de Andrade em carta ao poeta Carlos Drummond de Andrade para explicar o ato de datilografar.

<sup>5</sup> SANTIAGO. Suas cartas, nossas cartas, p. 11.

Essa interação mais profissional se mostra claramente na carta de 23 de novembro de 1977, na qual Alphonsus (trabalhando como revisor de *Miradouro e outros poemas*)<sup>6</sup> aponta algumas falhas cometidas por ele no livro da amiga:

Como você vai publicar a 2ª edição de *Miradouro*, lembrei-me, como velho amigo e admirador e sobretudo por ter tido a responsabilidade de fazer a revisão de provas da 1ª, não preciso dizer que com muita honra, de submeter à sua consideração dois problemas constantes do poema "Holderlin", pág. 67, devido ambos os erros de datilografia. O título, como lhe disse e você deve recordar-se, estava "Holderlon"...

Os versos são "entre a lucidez e a lucid" e o seguinte. No primeiro eu deveria ter atentado para o engano, mas devo ter sido iludido pela simples razão de consideração que, afinal, você revira os originais e poderia querê-lo assim. Mas vejo agora que não deve ser assim. Como seria? No segundo deveria estar "Existirãõ", o que escapou ao copista e ao lamentável revisor... Não é mesmo? [...].<sup>7</sup>

No artigo "Afinal, a quem pertence uma carta?", Leandro Garcia Rodrigues explica essa relação epistolar citada anteriormente:

Nas trocas epistolares com um cunho mais teórico e ensaístico, a carta pode também funcionar como uma espécie de campo experimental para a construção estilística dos respectivos autores, bem como para expor a diversificação das experiências de ambos: comentários acerca da vida social, cultural e política de um determinado momento, as mudanças das conjunturas intelectual e ideológica que permeiam a vida de cada remetente, os meandros do processo de criação, as dúvidas do que escrever – e como escrever –, os assuntos a serem explorados ou relegados quando do momento da escrita. A carta se torna, desta forma, uma oportunidade – um lócus – para construção de pensamentos e ideias.<sup>8</sup>

Ao longo das trinta e uma cartas enviadas para Henriqueta, vemos a amizade tendo evoluções, tornando-se mais forte com o passar dos anos, marcado por visitas, ligações, homenagem e presentes. Essas trocas de experiências saem das folhas de cartas e se prendem à vida dos dois. Em grande parte dessa correspondência a presença de agradecimentos é

<sup>6</sup> Publicado pela editora Nova Aguilar S/A. – MEC, em 1977.

<sup>7</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

<sup>8</sup> RODRIGUES. Afinal, a quem pertence uma carta?, p. 225.

muito fácil de achar. Alguns exemplos mais palpáveis da amizade saindo das cartas estão nas dedicatórias dos livros, nos convites de visitas e, muitas vezes, nas críticas de jornais.

Nota-se também que as cartas apresentam um ponto mais pessoal: a admiração, quase religiosa, que Alphonsus Filho nutre por Henriqueta Lisboa. Admiração essa que é visível em praticamente todas as cartas, mas que tem alguns momentos de mais clareza, como na análise sobre *Madrinha lua*,<sup>9</sup> em 12 de fevereiro de 1981:

São, no seu total, de notável unidade e cada um mais pleno e belo. Não cabe destacar este ou aquele, mas sim louvá-los no seu conjunto, agora acrescido de dois excelentes companheiros. *Madrinha Lua* é, em suma, obra que se impõe e se destaca em nosso patrimônio poético.<sup>10</sup>

Nesse trecho, vemos o leitor Alphonsus. Encontramos nessas palavras algo menos crítico e mais admirador, quando afirma que se deve louvar a obra como um todo. Essa frase deixa explícita a emoção que *Madrinha lua* trouxe.

Antes de entrar um pouco mais fundo nessa relação dos escritores, procuramos entender brevemente sobre o autor das cartas. Alphonsus de Guimaraens Filho nasceu em Mariana, em 1918. Não teve contato significativo com o pai, Alphonsus de Guimaraens,<sup>11</sup> ícone da poesia simbolista brasileira, devido à morte do patriarca três anos após seu nascimento.

Em seu poema “Primeiro soneto dos 80 anos”, Alphonsus descreve algumas das etapas de sua vida que se mostram presentes na sua correspondência com Henriqueta:

Nasci em Mariana. Aos quatro anos,  
fui para Belo Horizonte inicial,  
de frescos vales e de altos planos,  
clara, lucidamente matinal.

<sup>9</sup> Henriqueta Lisboa publicou *Madrinha Lua* em 1958, pelo MEC.

<sup>10</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

<sup>11</sup> Alphonsus de Guimaraens é o pseudônimo de Afonso Henrique de Costa Guimarães (1870-1921). Bisneto de Bernardo de Guimarães, o poeta de Ouro Preto é um dos grandes destaques do simbolismo brasileiro junto a Cruz e Sousa. “Ismália” é seu poema mais conhecido. Foi um dos fundadores da Academia Mineira de Letras (que recebe seu nome) e ocupou a cadeira 3.

Aos dezesseis, a imprensa. Os meus espantos  
ante a vida desnuda e estranha... Ah!  
os meus encantos, mais os desencantos,  
com que tudo nega do que dá.

Depois, Rio de Janeiro, latejante,  
com seus contrastes. E depois Brasília,  
(ah! vê-la a se a irromper pelo cerrado)

de novo o Rio e, sempre torturante,  
o anseio de encontrar um pouso ou ilha  
num mundo em ódio e dor dilacerado.<sup>12</sup>

As cartas são enviadas de quase todas as cidades citadas, com exceção de Mariana. Elas fazem parte crucial da intimidade de sua vida e isso se mostra visível nas missivas. Em Belo Horizonte, o poeta viveu longos anos, onde se formou em Direito na UFMG. Casou-se com Hymirene Papi<sup>13</sup> e entrou para o jornalismo, assumindo a direção da Rádio Inconfidência (1947). Logo depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde também viveu uma parte considerável de sua vida. Trabalhou como Oficial do Gabinete da República (1956) e logo após como Adjunto de Procurador Federal (1958). Nos anos 1960, continuou trabalhando no serviço público, em Brasília. Por fim, volta ao Rio em 1972, onde se aposenta e vive até seu falecimento, em 2010.

## **Admiração por Henriqueta**

Em 1940, tomado pela alegria de ver uma grande pesquisadora e poeta estudando sobre seu falecido pai, Alphonsus Filho envia o livro *Lume de estrelas*<sup>14</sup> para Henriqueta. No exemplar que se encontra no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG, Alphonsus escreve uma dedicatória bem significativa: "Para Henriqueta

<sup>12</sup> FILHO. O tecelão de assombros, p. 49.

<sup>13</sup> Hymirene de Souza Papi se casa com Alphonsus de Guimaraens Filho no dia 17 de julho de 1943, com quem teve três filhos: Afonso Henriques Neto, Luiz Alphonsus e Dinah Tereza.

<sup>14</sup> Alphonsus Filho publicou *Lume de estrelas*, em 1940, pela Edições Mensagem.

Lisboa, poetisa que admiro, / mas que admiro ainda / mais pela compreensivas e delicadas pá- / ginas que escreveu so- / bre papai, of. / Alphonsus de / Guimaraens / Filho / B.Hte. 19-V-40.”<sup>15</sup>

Cinco anos após essa singela homenagem, Henriqueta escreve um ensaio sobre o patriarca da família Guimaraens. Esse interesse pelo simbolista desperta nos dois poetas uma amizade que dura até a morte da escritora (de certo modo, mantém-se viva até mesmo após a morte da poeta), em 1985.

A primeira carta de Alphonsus Filho para Henriqueta Lisboa só foi enviada sete anos após essa dedicatória. Isso ocorre porque nesse tempo ambos poetas moravam na mesma cidade (Belo Horizonte). É importante compreender que, apesar do longo tempo sem correspondência, a amizade se manteve viva de forma mais próxima. Por isso, quando a primeira missiva é enviada, já conseguimos ver traços de amizade bem formados.

O poeta utiliza quatorze cartas para comentar as obras de Henriqueta Lisboa. Em todas elas, as críticas são puramente elogiosas, em momento algum há crítica teórica ou uma crítica mais negativa sobre algum livro ou parte deles. As cartas passam a ideia de que Alphonsus Filho era um fã incondicional à espera, sempre ansioso, da próxima obra da amiga.

No dia 9 de agosto de 1956, Alphonsus escreve a primeira dessas cartas de críticas. Nela, o escritor fala de *Azul profundo*<sup>16</sup> e nos antecede o quão era apaixonado pelos poemas e os ensaios da amiga:

Já conhecia os poemas de *Azul profundo*: quase todos, pelo menos. Reli-os com o mesmo interesse e emoção; vivendo profundamente os seus sentimentos, meditando-os com segurança e serenidade, sem qualquer concessão, você alcança uma linguagem de rara nobreza, uma altitude poética que confere à sua voz timbre particular. Não iria destacar qualquer poema de *Azul profundo*, mas dois deles estão ainda ressoando em mim, com maior intensidade: “Canção Grave” e “Ariel”, duas legítimas obras-primas. Muito obrigado, pois, pelos notáveis momentos de poesia que me proporcionou.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Biblioteca HL, AEM/CELC/UFMG.

<sup>16</sup> *Azul profundo* é um livro publicado em 1956, como edição pessoal de Henriqueta.

<sup>17</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

Os comentários, a cada ano passado, tornam-se menos críticos, mais líricos e com sentimentos mais sólidos para o escritor, como vemos em relação à crítica sobre *Montanha viva*,<sup>18</sup> escrita no dia 10 de junho de 1959 na qual, mais uma vez, ele se mostra amante da obra:

Você bem pode avaliar a alegria que nos causou – a mim e Hymirene – o recebimento de *Montanha viva*. Alegria de amigos, e também de admiradores fiéis de seu grande espírito.

Li o volume com sofreguidão. Já conhecia alguns poucos poemas, lidos aí em sua casa. Mas a verdade é que obra dessa natureza somente se pode sentir em conjunto, porque representa um todo íntegro e perfeito. Não sou versado em Caraça e tenho mesmo como um dos meus pecados (de que não sei como me penitenciar) não ter realizado até lá uma das muitas viagens que planejei. Versado, ou não, estou de acordo com o [João] Etienne<sup>19</sup> quando afirma, como o fez na sua "Literária", que o seu poema é o que de melhor já se fez sobre o Caraça. Com efeito, que poesia nobre e profunda, que beleza grave nesses versos de forma igualmente admirável, que poder de captar, digamos assim, a substância sensível da realidade! O Caraça saiu dessas páginas transfigurado pelo sopro miraculoso da poesia e preservado no que tem ele de imperecível ou permanente. E você acrescentou, em *Montanha viva*, mais uma extraordinária criação artística ao número daquelas – como as de *Madrinha lua* – que representam contribuição inestimável ao culto dos valores autênticos da História, ao patrimônio vivo e atuante do passado. Meus parabéns pois, Henriqueta, e os nossos afetuosos agradecimentos pelo belo presente que nos fez.

Hymirene está também gratíssima com a sua gentileza de oferecer-lhe um exemplar da publicação com o seu belíssimo poema sobre as mães.<sup>20</sup>

Essa estima pela escritora também aparece fora de livros poéticos (nos livros ensaísticos) quando, por exemplo, Alphonsus Filho comenta, em 6 de novembro de 1968, sobre a oferta de "Vigília poética",<sup>21</sup> um dos grandes ensaios de Henriqueta:

<sup>18</sup> *Montanha viva* é um livro de poemas de HL sobre a Serra do Caraça, publicado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, em 1959.

<sup>19</sup> João Etienne Filho (1918-1997) foi um poeta mineiro, ator, diretor e professor de Teatro na UFMG. Amigo de Henriqueta e de Alphonsus, ocupou a cadeira 10 da Academia Mineira de Letras.

<sup>20</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

<sup>21</sup> "Vigília poética" é um ensaio de Henriqueta Lisboa publicado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, em 1968.

“Vigília poética” está magnífica, tal como tudo que você faz, em prosa e verso. Temos poucos ensaístas da sua estirpe, pela clareza de exposição, domínio do tema, e uma erudição que não se exhibe, antes se mantém dentro dos limites da famosa discrição mineira. Estarei certo neste ponto de vista? O que sei é que ele me impressionou, como já me impressionara “Convívio poético”.<sup>22</sup> É obra de quem conhece a sua arte como poucos.<sup>23</sup>

A crítica de Alphonsus novamente se mostra parcial, levado pela paixão pela obra de Henriqueta. Esse trecho expõe visivelmente o quão importante é a escritora para ele, colocando-a como alguém acima dos demais escritores. Ao afirmar que há “poucos ensaístas de sua estirpe”, o escritor reafirma o seu lado leitor e admirador.

## Sentimentos guardados em presentes

Outro aspecto extremamente importante para analisar a relação de Alphonsus Filho e Henriqueta Lisboa se encontra nos livros e cartões enviados. Nesses presentes, encontramos o mesmo apreço que vemos nas cartas, mas de um modo mais palpável, algo mais físico.

Um dos momentos chave para entender a importância dos presentes está na carta de 4 de dezembro de 1975, quando Alphonsus recebe a segunda edição de *O menino poeta*<sup>24</sup> (1975) e encontra a chance de se desculpar por uma crítica negativa feita por ele, décadas antes (1943), em seu jornal:

E quero agradecer-lhe logo também por um motivo. Quando saiu a primeira edição desse livro notável escrevi – jornalista apressado que era –, um artiguete sobre ele. E sempre me ficou um constrangimento, quase remorso, pela restrição que lhe fiz, creio eu, (não fui conferi-lo agora), sobre o uso de rimas toantes, que, segundo me lembro, parece que eu considerava imprópria para... crianças!... Quanta idiotice a gente pratica, sobretudo se escreve diariamente, como antigamente eu fazia! Desculpe-me, tantos anos depois...<sup>25</sup>

<sup>22</sup> “Convívio poético” é um ensaio de Henriqueta Lisboa publicado pela Secretaria de Educação de Minas Gerais, em 1955.

<sup>23</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

<sup>24</sup> *O menino poeta* de HL foi publicado, em sua primeira edição, em 1943, pela Editora Bedeschi; e a segunda edição em 1975, pela Imprensa Oficial de Minas Gerais.

<sup>25</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

O agradecimento, nesse caso, não é apenas pelo recebimento da obra, mas por sentir que esse ponto do passado não afetou sua relação presente. Receber a segunda edição se torna especial por ser redenção, libertação e oportunidade de resolver algum possível mal-entendido do passado.

As cartas e presentes que Alphonsus Filho recebe se tornam coisas do "íntimo domínio"<sup>26</sup> dele, trazem uma carga grande de sentimento real. Um dos exemplos mais claros de apreço se dá na carta de 31 de dezembro de 1947. Nela, vemos Alphonsus Filho agradecendo por uma pintura do velho Alphonsus de Guimaraens que Henriqueta o presenteou:

Não posso é deixar de agradecer-lhe logo o grande presente que me fez. Não fiquei só comovido: fiquei interdito. Daí nem saber o que lhe dizer. Deus lhe pague, Henriqueta, e lhe proporcione, com os seus, em 1948, as felicidades que merecem.

Sei o que representa o gesto seu de desprendimento e renúncia. Além de um retrato do velho Alphonsus, trata-se de um trabalho de amiga sua. Dois motivos essenciais para que um egoísmo muito natural lhe impusesse guardá-lo avaramente. Por um gesto assim se conhece um coração sensível e sincero como o seu. Uma vez ou duas, você me falou que este quadro, um dia, deveria ser meu. Tratava-se uma hipótese; de maneira que nunca cheguei a pensar nisso como uma realidade imediata. Agora, de imprevisto, o tenho comigo! E nada sei dizer além de um "muito obrigado".<sup>27</sup>

Esse quadro se torna, talvez, o que há de mais importante e simbólico na amizade dos dois poetas, principalmente pelo fato de Alphonsus Filho buscar uma imagem do pai. A entrega da pintura é um gesto de desprendimento e também de carinho de Henriqueta que, mesmo tendo interesses críticos pelo poeta simbolista, doa um bem precioso para o amigo.

É importante lembrar que essas cartas enviadas por Alphonsus também pertencem ao universo íntimo e pessoal de Henriqueta. Para explicar tal afirmação, usamos o pensamento de Artières, que afirma que "o arquivamento do eu não é uma prática neutra, é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal

<sup>26</sup> LISBOA. *Pousada do ser*, p. 49.

<sup>27</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

como ele desejaria ser visto”.<sup>28</sup> Em outro ponto do mesmo artigo, Artières afirma que não armazenamos nossa vida por inteiro, selecionamos o que é importante para nós. Sendo assim, guardar cartas, livros e fotos do amigo representa um interesse em ver essa amizade ser lembrada em sua história.

A confirmação de que Alphonsus representava importância real para a poeta Henriqueta aparece em um trecho da carta de 5 de abril de 1947, que o próprio Alphonsus Filho publica em seu livro *O tecelão do assombro*:<sup>29</sup> “Impressionou-me profundamente a visão de conjunto de seu livro *Poesias*.<sup>30</sup> A força e a pureza de sua inspiração desafiam confrontos com os mais fortes e puros mananciais de nossa lírica”.<sup>31</sup> Vemos nesse trecho, deveras poético, que apesar de tentar ser razoavelmente técnica, inicialmente, Henriqueta logo se rende a uma linguagem mais lírica para criticar a obra do amigo e se coloca no mesmo patamar que ele.

Durante a construção dessa correspondência, podemos ver a evolução da amizade entre ambos. Vemos que o desejo de estar próximo a Henriqueta cresce com o passar dos anos. Começam a repetir as vezes em que Alphonsus Filho cita ligações, visitas e recordações boas da velha amiga, como na carta de 1º de janeiro de 1974:

Rio, 1.1.74

Henriqueta:

Ao iniciar-se o ano, nosso pensamento se volta muito afetuosamente para você, com aquela inalterável amizade que vem dos tempos em que nossos filhos eram pequeninos – bons e saudosos tempos belorizontinos! Vivemos ainda a alegria do nosso encontro em Brasília e da beleza de carta que você mandou sobre *Absurda fábula*.<sup>32</sup>

Que 74 seja para você um ano de muita paz, saúde, poesia.

Afetuosamente

Hymirene

e

Alphonsus<sup>33</sup>

<sup>28</sup> ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 31.

<sup>29</sup> *O Tecelão do Assombro* de AF é um livro publicado em 2000, pela Editora 7Letras.

<sup>30</sup> *Poesias* de HL foi publicado pela Editora Globo, em 1946.

<sup>31</sup> FILHO. O tecelão de assombros, p. 49.

<sup>32</sup> *Absurda fábula* foi publicado em 1973, pela editora Artanova.

<sup>33</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

A expressão: “A estima e a admiração de sempre do Alphonsus Filho” se torna uma marca nas cartas e dedicatórias enviadas, como se houvesse talvez uma necessidade de reiterar tamanho desejo pela amizade. Poucas são as cartas nas quais ele não utiliza a frase e, mesmo nas que se ausentam, há variações próximas.

Alphonsus Filho envia quase todos os seus livros publicados para a amiga, entre eles está o livro *A sobrinha de Dom Quixote*<sup>34</sup> (4 de fevereiro de 1960), que se destaca por ser uma transcrição de uma palestra sobre poesia. Dentre os poetas citados por Alphonsus, aparece Henriqueta, e por isso o autor não só envia um exemplar do livro, mas escreve uma dedicatória que expressa tudo aquilo que falamos aqui: “À Henriqueta Lisboa, / lembrada nessa palestra / como é lembrada sempre na / nossa admiração e amizade / – minha e de Hymirene –, / cordialmente, o / Alphonsus Filho / Rio, 4.II.60”.<sup>35</sup>

No início dos anos 1980, Henriqueta começa a apresentar problemas de saúde e é nesse momento que o saudosismo de Alphonsus Filho se torna ainda mais visível. Em sua penúltima carta (11 de janeiro de 1983), o poeta afirma:

Você como vai de saúde? Eu e Hymirene nos recordamos sempre das boas visitas à sua casa. E sempre a imaginamos – e a queremos – em fase poderosamente criadora. Aceite nossas lembranças mais amigas e nosso agradecimento pela oferta de *Pousada do ser*.<sup>3637</sup>

O trecho expõe, nitidamente, o carinho e a admiração que toda a correspondência guarda. Esse momento final da carta mostra um amigo preocupado com o presente de uma grande amiga, e também um afeto sentido pelo passado compartilhado há tantos anos. A presença desse saudosismo é a confirmação final da admiração que ambos os poetas nutriram durante sua vida.

## Conclusão

O carinho expresso em cada carta enviada por Alphonsus não deixa dúvidas da felicidade de conhecer alguém que admiramos tanto. A

<sup>34</sup> *A sobrinha de Dom Quixote* é um livro de Alphonsus Filho, publicado como edição do autor, em 1959.

<sup>35</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

<sup>36</sup> *Pousada do ser* é um livro de Henriqueta Lisboa publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1982.

<sup>37</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

correspondência de Alphonsus de Guimaraens Filho e Henriqueta Lisboa deixa expostas marcas que só se encontram em amizades verdadeiras. É fato que Henriqueta marcou profundamente Alphonsus Filho.

No dia 6 de fevereiro de 1983, em sua última carta o poeta de Mariana demonstra uma preocupação com a saúde da amiga e mais uma vez expõe um desejo forte de reencontrá-la.

Desejamos-lhe, Hymirene e eu, completo bem-estar e plena recuperação de saúde. Foi pena que não nos pudéssemos ver, mas os telefonemas sempre serviram de um contado que nos é sempre agradável.

O melhor e mais cordial abraço do

Alphonsus<sup>38</sup>

A correspondência de Alphonsus e Henriqueta também deixa clara uma outra dimensão igualmente importante: Alphonsus leitor de Henriqueta. Cada carta, livro, dedicatória e cartão guardam em seu interior o que há de verdadeiro nesse afeto compartilhado.

As palavras, sempre amigáveis, de Alphonsus Filho nos dão a certeza de que certas ligações ultrapassam o tempo e perduram até a morte. As memórias de Alphonsus estarão sempre guardadas com estima e admiração em todos os presentes de Henriqueta Lisboa.

## Referências

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Disponível em: <<http://academiamineiradeletras.org.br/cadeiras/>>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Tradução de Dora Rocha. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, FGV, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

FILHO, Alphonsus de Guimaraens. *O tecelão do assombro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. v. 1.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Midiateca João Etienne Filho. Disponível em: <[http://fcs.mg.gov.br/index.php?option=com\\_gmg&view=page&id=2624&controller=page&Itemid=1276](http://fcs.mg.gov.br/index.php?option=com_gmg&view=page&id=2624&controller=page&Itemid=1276)>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

LISBOA, Henriqueta. Pousada do Ser. In: \_\_\_\_\_. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 49.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta? *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 222-231, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19229>>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

<sup>38</sup> Arquivo HL, Pasta AGF, AEM/CELC/UFMG.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Cartas de esperança em tempos de ditadura: Frei Betto e Leonardo Boff escrevem a Alceu Amoroso Lima. *Revista brasileira de História das religiões*, Paraná, v. 9, n. 25, p. 209-237, maio/ago. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/31859>>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

SANTIAGO, Silvano. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002. p. 7-33.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. Documentos de amizade. In: \_\_\_\_\_. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 25-PÁGINA FINAL.



# Os silêncios das fotografias brasileiras de Genevieve Naylor

Bruna Luiza Costa Pessoa

## Introdução

O Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), compreendido como arquivo literário e espaço expográfico, possui uma multiplicidade documental que abarca desde cartas, manuscritos e livros, a itens pessoais de escritores como canetas, móveis, instrumentos musicais e peças de arte. Todos esses objetos diversos possuem diálogos internos e discursos que evidenciam redes de sociabilidade existentes entre escritores, músicos, artistas plásticos, fotógrafos, intelectuais, dentre outros agentes históricos.

Inserida nessa trama multifacetada do AEM, está a Coleção Especial da fotógrafa estadunidense Genevieve Naylor, obtida no ano de 2001 por meio de doação da UFMG e com um total de oitenta e uma fotografias em preto e branco. Esse material concerne à passagem da autora pelo Brasil entre os anos de 1940 e 1942, a serviço do Office of Inter-American Affairs (OIAA), órgão responsável pela efetivação da Política da Boa Vizinhança nos países da América Latina.

Apoiada nesses registros e na compreensão de documento como monumento,<sup>1</sup> ou seja, enquanto um produto de escolhas, intencionalidades e omissões e não apenas um vestígio do passado, pretendo analisar as possibilidades de estudo dessa Coleção. Isto é, de que forma e em que medida esse corpus documental produz discursos e apresenta uma

<sup>1</sup> LE GOFF. Documento/Monumento.

temporalidade, além de interrogar a legitimidade intrínseca – *status* de verdade – que as imagens continuam mobilizando nos espectadores.

## Contextos

Em um contexto de Segunda Guerra Mundial onde o Estado Novo inclinava-se para a Alemanha Nazista, os Estados Unidos e a política de não intervenção de Franklin Roosevelt se empenharam em uma política cultural maciça nos países do continente americano. Nesse contexto, Genevieve Naylor, até então com uma trajetória precedente no fotojornalismo, é escalada pelo Departamento de Estado norte-americano a viajar pelo Brasil para fotografar aspectos do país a fim de estreitar os intercâmbios culturais entre as duas nações.

Em salvo-conduto assinado por Lourival Fontes, do Departamento de Imprensa e Propaganda, organismo responsável pela censura no Estado Novo, após tempo considerável desde a sua chegada, Naylor é autorizada a fotografar “aspectos turísticos”<sup>2</sup> do país. Tendo como base suas fotografias, é evidente que há uma contrariedade dessa premissa. Elas apresentam uma realidade que passeia pelos calçadões de Copacabana, mas também pelas ruas de calçamento aos pés de igrejas barrocas e pelo chão batido nos diferentes rincões do país:

O país que retrata não é o das paisagens assépticas e deshistoricizadas, nem o do desenvolvimento e do progresso absolutos, mas sim o do contraponto, da decalagem, do processo de modernização que acentua desigualdades. Seu projeto, entretanto, não é idealizador nem populista. Uma certa melancolia transparece, mas sem nenhum sentimentalismo.<sup>3</sup>

Como discutido por Mauad,<sup>4</sup> é preciso entender essa relação ambígua dos Estados Unidos no país, que se manifesta através do complexo olhar de Genevieve em relação ao Brasil e também por sua presença benquista nos meios intelectuais brasileiros. Assim como seu companheiro

<sup>2</sup> Trecho de documento do Departamento de Imprensa e Propaganda. LEVINE, R. M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor*.

<sup>3</sup> Fragmento do Folder da exposição “Cenas do Brasil”, GAZZOLA. *O olhar de uma boa vizinha*: as fotos brasileiras de Genevieve Naylor.

<sup>4</sup> MAUAD. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942).

Misha Reznikoff, pintor ucraniano e representante dos Estados Unidos na criação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

Todo esse movimento de trocas entre artistas e intelectuais latino americanos e estadunidenses se relaciona com o momento de tentativa de constituição de uma estratégica solidariedade hemisférica. Essa inspiração que remonta à doutrina Monroe acerca de uma vizinhança “irmã” entre nações, de um passado e história em comum, porém, havia limitações. Isso não significava, por exemplo, que os Estados Unidos não continuassem a se diferenciar político, econômico e culturalmente para justificar uma liderança sobre as demais nações e impor certo *ethos*: “os valores da política americana, do sistema americano, da democracia, do espírito comunitário, do republicanismo, do chamado *american way of life*, transformaram-se em modelo a ser seguido, a ser divulgado, e difundido para o resto do mundo”.<sup>5</sup>

Dito isso, é válido analisar e refletir as fotografias de Genevieve Naylor no Brasil como testemunhos, mas sobretudo no âmbito de sua agência em relação aos processos históricos e suas transformações.

## **Primeiros apontamentos**

Nascida em Springfield, Massachussets, em 1915, e pertencente à classe alta, fez seus estudos em pintura no Arts Student League de Nova York, optando depois pela fotografia na New School for Social Research, onde lecionava Berenice Abbott. Ela também trabalhou na Associated Press e foi a primeira fotojornalista da agência. É essa trajetória precedente que fará com que ela seja escolhida por Nelson Rockefeller para vir ao Brasil em nome da Política da Boa Vizinhança e produza extenso material no país.

Um dos questionamentos primeiros ao me defrontar com esse material foi o porquê, ou os porquês da fotógrafa da boa vizinhança ser, de origem, uma artista alinhada a uma fotografia documental de cunho social evidenciada também em suas fotografias brasileiras. Melhor dizendo, quais razões teriam feito que ela, com esse perfil, aceitasse o posto proposto pelo OIAA. Trata-se, antes, de uma questão ambígua e

<sup>5</sup> TOTA. A era Roosevelt, p. 158.

insolúvel em certos sentidos, para Mauad,<sup>6</sup> contudo, um dos apontamentos possíveis seria o fato de a luta contra o fascismo aproximar pontos diversos dentro do espectro ideológico estadunidense.

Para além disso, de uma comunidade indígena à cidade do Rio de Janeiro, um ponto fundamental de suas capturas é o protagonismo da figura humana. Essa relação da alteridade em sua obra se dá de maneira muito cuidadosa: foge de estereótipos fáceis e do *othering* (outramento),<sup>7</sup> que consiste em perceber esse “Outro” sempre a partir do “Eu”, de um reflexo de si mesmo. Suas fotografias impõem, por isso, desafios de leitura.

Com uma produção centrada nos contrapontos e nas ambiguidades sócio-históricas, nos diversos “rostos e lugares”<sup>8</sup>, torna-se difícil apreender esse universo da decalagem. Das 81 fotografias que integram a Coleção Especial em questão, figuram mulheres, homens, crianças; negros e brancos; jovens ou idosos. População urbana e rural: transeuntes, fiéis, vaqueiros, intelectuais, pescadores, músicos, indígenas, políticos etc. *Mise-en-scene* típica da realidade multiforme brasileira do período, dividida entre a metáfora do sertão e do litoral<sup>9</sup> que inspirou desde a Colônia, missões civilizatórias e viajantes como Genevieve Naylor a peregrinar pelo país. Ela, munida de um olhar apurado que se mistura e se perde na função de agente da boa vizinhança e na sensibilidade de artista na dinâmica da passagem do tempo. Ainda sim, é preciso lembrar que, embora isso contrariasse os planos do Estado Novo, não iam contra os desejos dos Estados Unidos: mapear a realidade brasileira na sua amplitude para travar um processo de dominação cultural.

Pensando nisso, é bom pontuar o produto final da experiência de Genevieve no Brasil: a exposição *Faces and Places in Brazil* no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque em 1943, que abriu a circulação da exposição pelos Estados Unidos e para o público estadunidense. Em documento disponível no *website* do MoMA,<sup>10</sup> é possível acessar informações

<sup>6</sup> MAUAD. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942).

<sup>7</sup> Sobre isso, ler VIVEIROS. *Metafísicas Canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural, p. 288.

<sup>8</sup> Como o nome de sua exposição no MoMA em Nova Iorque: *Faces and Places in Brazil*.

<sup>9</sup> Sobre isso, ler LIMA. Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil, p. 163-193.

<sup>10</sup> EXPOSIÇÃO *Faces and Places In Brazil*: Photographs by Genevieve Naylor. Museu de Arte Moderna. Nova Iorque, 1943.

sobre a exposição, como o fato de que ela se dividiu em sete seções: "Escolares", "O Rio São Francisco", "Festivais Religiosos", "Tipos do interior", "Rio de Janeiro", "Copacabana" e "Carnaval". Dedicar metade da exposição, através dessa divisão, ao "Rio de Janeiro", "Copacabana" e ao "Carnaval" nos indica que, embora a autora tenha realizado um trabalho para além dos estereótipos e das simplificações, ela também não abandonou completamente esse lugar-comum das interpretações sobre o Brasil.

## **Modernidade?**

Ocorreu, nos fins do ano de 1998, uma exposição das fotografias de Genevieve Naylor na UFMG. Intitulada "Cenas do Brasil" e com curadoria de Ana Lúcia Gazzola e Paulo Schmidt, fazia também parte do Projeto "Modernidades Tardias no Brasil", com coordenação de Wander Melo Miranda e financiado pela Fundação Rockefeller. O fato de a exposição ter se relacionado com estudos sobre modernidades tardias suscita alguns questionamentos, sendo assim, é importante interrogar essas fotografias à luz das querelas da modernidade.

As complexidades da realidade apresentada pelas fotografias de Genevieve Naylor podem induzir discussões sobre o uso de conceitos como "modernidade tardia", "modernidade periférica", dentre outros. Essas categorias argumentam que a simultaneidade de tempos, as questões identitárias e a separação entre tempo e espaço, revelam um processo de modernidade distinto. Para alguns autores, é como se esses espaços e agentes estivessem em uma tensão da tradição e da modernidade e fizessem parte de uma mudança singular de paradigma que torna a razão ordenadora do corpo social: "A modernidade, pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais."<sup>11</sup>

O conceito de "modernidade tardia", contudo, carece de algumas problematizações. O termo "tardio" é assimétrico e produz um sentido de atraso em relação a algo que está supostamente à frente. Apesar de outras reapropriações dessa expressão, em um sentido de afirmar positivamente as singularidades de cada contexto cultural, social e temporal,

<sup>11</sup> GIDDENS. Os contornos da alta modernidade, p. 38.

nota-se que o seu uso desconsidera a dimensão da fala enquanto *ato de fala*. Isso é, do discurso como produtor de ações sobre a realidade. O que, por fim, apesar de sustentar a ideia de simultaneidade de tempos, contribui para uma visão teleológica da história e nega a agência de todos os agentes históricos e ações que não anunciem a modernidade.

Defendo que essa tessitura diversa do social não se revela apenas nas periferias do mundo, tampouco que elas sejam um indício de uma "modernidade tardia". Se, como discutido por Latour,<sup>12</sup> a modernidade e sua existência devem ser desnaturalizadas no contexto do Hemisfério Norte, o uso do conceito de "modernidade tardia" também para o lado Sul do mundo, por conseguinte, mostra-se mais uma forma de *othering*. Que se expressa na transposição (com uma nova roupagem) pouco crítica de categorias de análise do Norte para o Sul.

O conceito de "modernidade tardia" é entendido, aqui, como uma interpretação de cultura, tal como discutido<sup>13</sup> em sua clássica obra, para o qual a cultura é um texto produzido pelos indivíduos para significar e dar inteligibilidade às relações sociais. Nesse sentido, entendo a ideia de "modernidade tardia" como uma forma de interpretação da cultura que se dá a partir dos instrumentais analíticos oferecidos pela cultura dominante eurocentrada. Por essa razão mesma, seu uso é problemático, sobretudo para se pensar realidades como o Brasil do Estado Novo capturado por Genevieve Naylor.

O processo de modernização urbana e industrial levado à cabo no período Vargas através de ações estatais na economia, principalmente em relação aos setores industriais e aos bancos, sem dúvidas, contribuíram para uma modificação social. As políticas trabalhistas promovidas pelo Estado que tentaram apaziguar as tensões entre a classe trabalhadora urbana e o capital, igualmente. Esse contexto, dessa forma, é fundamental para a leitura das fotografias e não pode ser confundido com a ideia de "modernidades tardias". Isso não significa desconsiderar o elemento da modernização do país, o qual influenciou sobre o olhar de Genevieve na medida em que agia sobre o quadro social brasileiro em movimento.

<sup>12</sup> LATOUR. *Jamais fomos modernos*.

<sup>13</sup> GEERTZ. *A interpretação das culturas*.

A diversidade de componentes e atores sociais apresentados nas fotografias, implodem até mesmo as categorias urbano e rural, não há quaisquer purismos ou hermetismos. Parto, portanto, da ideia de “híbridos” discutida por Latour,<sup>14</sup> desses corpos que fogem à lógica da dita modernidade, a “tardia” ou a “do tempo certo”. As fotografias de Naylor instigam justamente esse aspecto, elas adentram nesse universo e interrogam as supostas fronteiras da modernidade: “Mas os híbridos, os monstros, os mistos cuja explicação ela abandona são quase tudo, compõem não apenas nossos coletivos, mas também os outros, os abusivamente chamados de pré-modernos.”<sup>15</sup>

Tal como a citação de Bruno Latour acima, as complexidades dos atores sociais e suas manifestações escapam à lógica da modernidade. Por essa razão, as fotografias brasileiras da artista são interpretações de cultura permeadas por inúmeros silêncios, tomo-as, portanto, partindo desse pressuposto. Reconhecer e reflexionar a trama estética e política das fotografias no Brasil de Genevieve Naylor não significa enquadrá-las, em conjunto com a realidade brasileira – e a partir de uma leitura unicamente representacional das imagens – em categorias como a de “modernidade tardia”. Qualquer tentativa desse tipo, ou seja, pretensamente totalizante, será sempre parcial e insuficiente para refletir o signo do complexo na obra da artista.

## **Apontamentos metodológicos**

O trabalho com fontes visuais exige alguns referenciais teóricos e metodológicos específicos. Isso porque essa linguagem possui códigos de significação internos também dotados de especificidade. Compreendo essa fonte a partir do conceito de *visual-turn*; as imagens, nesse sentido, não são interpretadas como meras representações da realidade, mas como formadoras dela.

As minhas questões são: de que maneira essas imagens constituem narrativas visuais e históricas sobre o Brasil e o mundo da década de 1940? Quais as intencionalidades por trás do olhar da fotógrafa da boa

<sup>14</sup> LATOUR. *Jamais fomos modernos*.

<sup>15</sup> LATOUR. *Constituição*, p. 51.

vizinhança? Isso nos leva a atentar para o *status* de verdade das imagens. Considero válido, deste modo, ressaltar alguns pontos teóricos e metodológicos que estão norteando a presente pesquisa.

A partir das reflexões metodológicas de Napolitano<sup>16</sup> sobre o trato com fontes visuais, analiso as 81 fotos que compõem a Coleção Especial da fotógrafa no AEM da UFMG. Uma das primeiras lições retiradas de seu texto é a proposição do autor de duas chaves de análise para fontes visuais em geral: uma decodificação de natureza técnico-estética, que consiste em uma leitura dos mecanismos formais mobilizados pela linguagem específica da fonte, e uma decodificação de natureza representacional, ou seja, os temas tratados na fonte. No caso da fotografia, a primeira decodificação inclui uma análise dos planos, da dimensão, perspectiva, cores, formas etc. A segunda decodificação seria determinar, por exemplo, quais os personagens, eventos ou processos históricos representados.

Outro ponto importante é tentar apreender as imagens para além do estatuto de verdade. Transpassar uma análise unicamente pautada no pressuposto de fidelidade histórica, se é ou não fiel ao acontecimento, evidencia-se como uma chave de leitura primordial. Isso significa examinar e perceber essas fontes sob uma ótica de questionamento das representações, manipulações, omissões, anacronismos, dentre outros elementos, mais do que pela sua fidelidade ou não. É impossível e irrelevante tentar mensurar se as fotografias são fiéis ou não à uma suposta história ou realidade, mas, sim, compreender as razões e intencionalidades que fizeram com que essas fontes foram produzidas desta e não daquela maneira, no seu contexto de produção e no seu tempo.

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> NAPOLITANO. A História depois do papel.

<sup>17</sup> MAUAD. Através da imagem: fotografia e História – Interfaces, p. 7.

Isso posto, no caso das fotografias de Genevieve, existem armadilhas: pensar sua mirada como algo puramente objetivo, sem subjetividades, ou deslocar a fotógrafa do seu papel de agente de Estado, inserida em um projeto de poder pela via cultural, devido à densidade e potencial crítico de suas fotos. Além disso, ver na sua comoção pela espontaneidade e afetividade<sup>18</sup> dos brasileiros e na relação de alteridade de suas fotos, uma recusa ao seu lugar social de agente da Política da Boa Vizinhança é negligenciar ingenuamente o exame de sua obra feita no Brasil. O contexto de produção, quem produz, porque o faz e como o faz, são, assim, perguntas indispensáveis e indissociáveis à despeito da qualidade ou do deslumbre que a fonte possa causar.

## Conclusões

Esse processo de pesquisa, como discutido anteriormente, revela muitos obstáculos uma vez que as fontes visuais constroem e cristalizam discursos e visões sobre o passado: elas são "Lugares de Memória".<sup>19</sup> Nesse sentido, meu objetivo com este texto preliminar é compreender melhor a teia envolta nas fotografias brasileiras de Genevieve Naylor, bem como interrogá-las considerando, como toda fonte, seu caráter seletivo, suas intencionalidades e como elas não são testemunhos objetivos de uma dada realidade. Elas, antes, inserem-se em uma disputa de narrativas e nos contextos de seu próprio tempo.

Expus, aqui, alguns dos desafios impostos ao estudo dessa Coleção Especial e suas possibilidades. Ela, na condição de fonte, encontra-se em fase de análise e crítica interna e externa. Todo esse processo de crítica documental, pois, é realizado à luz das proposições teóricas e metodológicas já mencionadas. Pretendo, assim, no desenrolar do trabalho com essas fontes fotográficas e bibliográficas, desenvolver e aprofundar mais as reflexões incipientes explicitadas no presente artigo.

Um dos rumos possíveis no devir desse trabalho é compreender melhor a Coleção em seus diálogos no interior do AEM. De que maneira

<sup>18</sup> Trecho de carta escrita por Genevieve Naylor à sua irmã onde ela fala sobre a espontaneidade e afetividade dos brasileiros e a facilidade de os fotografar. (LEVINE. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor: 1940-1942*, p. 36.)

<sup>19</sup> NORA. Entre memória e história: a problemática dos lugares.

ela se articula no espaço expográfico e constrói redes de sociabilidades intelectuais e artísticas, e quais os ecos e os silêncios dos discursos produzidos por ela? Para tal, é necessário avançar nas razões e motivações por detrás de sua aquisição pela UFMG e doação ao AEM. Além de perseguir os caminhos e rastros percorridos e deixados por essas fotografias e por Genevieve Naylor, tal como ela o fez obstinadamente para realizar suas imagens nos diferentes recantos do Brasil.

## Referências

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

EXPOSIÇÃO Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor. *MoMA*. Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3126>>. Acesso em: 08 fev. 2019.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida. O olhar de uma boa vizinha: fotografias de Genevieve Naylor. Belo Horizonte: [s.n.], 1998. Folheto de exposição.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIDDENS, Anthony. Os contornos da alta modernidade. In: \_\_\_\_\_. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 17-38.

LATOURETTE, Bruno. Constituição. In: \_\_\_\_\_. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 19-53.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: \_\_\_\_\_. *História e Memória*. 7. ed. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora Unicamp, 2013. p. 485-492.

LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor: 1940-1942*. Durham/London: Duke University Press, 1998.

LIMA, Nísia Trindade. Missões civilizatórias da República e interpretação do Brasil. *História das Ciências de Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, supl. p. 163-193, jul. 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000400010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 9 set. 2018.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e História – Interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

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=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 06 set. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 235-289.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khory.

*Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, out. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>>. Acesso em: 09 set. 2018.

TOTA, Antonio Pedro. A era Roosevelt. In: \_\_\_\_\_. *Os americanos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 147-173. (Povos e Civilizações).



# O arquivo desconfiado

Gabriella Oliveira Rodrigues

## Palavras ao vento, escritas e carimbadas

A *Ilíada* e a *Odisseia* antes de serem escritas supostamente pelo Homero que não conhecemos, eram cantadas. Cantadas pelos *aedos* na Grécia, passadas de geração em geração. As lendas iam de boca em boca, não precisavam de pontos, vírgulas, pausas e muito menos de donos. Uma das teorias a respeito de Homero é que ele é apenas um nome, um nome necessário para iniciar a história da literatura. Os mais ousados dão feição a esse nome imponente. Quem sabe? O importante é saber que a literatura antes de estar no papel, estava guardada no arquivo da memória de um povo, e isso, naquele tempo, valia mais que um documento timbrado, com tradução juramentada, carimbo e assinatura. Afinal, a escrita nem existia tal qual a praticamos nos dias de hoje.

No Império Romano, a escrita estava restrita à elite intelectual, ao governo e à Igreja Católica, que estava surgindo. Na tradição judaica, o ensino religioso era baseado na memorização da *Torah*. A oralidade e a escrita se misturam, andam lado a lado por um tempo. Mas cada uma tem seu lugar na sociedade: a escrita e a leitura ainda eram para poucos. Na Idade Média, os trovadores ainda cantam suas poesias de feudo em feudo. A oralidade ainda é forte, mas a escrita está ali, basicamente para criar alicerces para tradição católica. A escrita imprime no papel palavras que costumavam voar. Uma igreja e um governo não podem depender de palavras ao vento. Mas com o povo, era outra história... A maioria das pessoas, não sabia nem ler, nem escrever. É essa maioria de pessoas, na verdade, era pouca gente. Concentrados em feudos e vilas, todos

se conheciam. Não havia necessidade para escrita, todos confiavam nas promessas seladas com apertos de mão. Era o que eles tinham e era o suficiente.

De repente, esses juramentos falados não valiam mais. A Idade Média tinha acabado, não era mais possível conhecer o seu vizinho. E o governo então, que agora estava centralizado nas mãos de um monarca, precisava ter o controle sob uma multidão de anônimos. Com as revoluções industriais e o movimento do povo do campo para cidade, cria-se a necessidade, por exemplo, de carteiras de identidade. Essa documentação reunida cria então o arquivo público (ou burocrático). E com o tempo, esse espaço se constitui um espaço de legitimação da verdade: se tem documento, prova, carimbo, então é verdade. Se não tem, então é preciso providenciar.

Quem vai dar valor a acordos selados com apertos de mão? Onde está a assinatura? Aquele nome seu que você teve que aprender a desenhá-lo no papel sem ao menos entender o que uma letra é... Era assim. Questão de organização e necessidade. Aqui estamos então no paradigma da legitimação, conceito proposto por Marco Codebò. Nesse paradigma, o arquivo é visto como prova do real, atestando e dando credibilidade a uma verdade antes pouco confiável; os romancistas então, que estavam começando a trabalhar com o advento da prensa móvel no início da Idade Moderna, usam esse imaginário da sociedade, transpondo-o para a literatura:

A burocratização do indivíduo moderno como um "arquivo-ambulante" aponta para emergência do paradigma da legitimação no gênero romance de arquivo. Dentro desse paradigma, o arquivo funciona como garantidor da verdade para os romancistas que buscam legitimar suas obras como relatos confiáveis de fatos reais.<sup>20</sup>

A nação moderna, marcada pela concentração de anônimos em centros urbanos, cria a necessidade de um arquivo. Por causa dessa

<sup>20</sup> "The bureaucratization of the modern individual as an archive-bucket project frames the emergence of the paradigm of legitimation in the genre of the archival novel. Within this paradigm, the archive functions as a guarantor of truth for novelists seeking to legitimate their works as reliable accounts of facts." (CODEBÒ. Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age, p. 50. Tradução minha.)

necessidade, o arquivo se constituiu, pelo menos inicialmente, como um espaço de legitimação da verdade. Mas logo tornou-se excessivo. Tanto por causa do instinto compulsivo por preservação comum a todo ser humano, ou em termos freudianos, por causa da pulsão erótica; como também por causa da consciência que o Estado adquiriu em relação ao arquivo: não é um espaço inocente, uma coleção qualquer, mas, sim, um instrumento político de controle.

Entendido isso, tudo mudou... A sociedade passou também a desconfiar desse arquivo, e o mesmo ocorreu na ficção. Nas palavras de Codebò, a literatura passa do paradigma da legitimação para o paradigma do desafio. Desafio de fé num arquivo que parece não mais atender eficientemente as necessidades pelas quais foi criado. Mas como a literatura usa da figura do arquivo para questioná-lo? Primeiro é preciso entender como ela o usava antes.

## **Ficções dentro do paradigma da legitimação**

*Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, considerado o primeiro romance de língua inglesa, foi publicado em 1719. O romance foi desenvolvido em forma epistolar: as cartas conferiam um tom de realidade à obra. Talvez, gostando dessa brincadeira entre ficção e realidade, Defoe publicou outro romance, no qual se esforçou um pouco mais para que parecesse verdade: *A Journal of the Plague Year (Um diário do ano da praga)*. Nesse romance, Defoe narra a Grande Praga de Londres em forma de diário, como se o personagem principal, H.F., fosse de fato uma testemunha ocular da praga.

Daniel Defoe presenciou ele mesmo a praga, mas ele era criança na época. Então, fazendo uma retrospectiva, pesquisando em acervos de jornais, e anexando essas informações a seu livro, como, por exemplo, recortes de obituários de pessoas reais que morreram na época, Defoe conferiu a sua obra um tom extremamente realista. Importante ressaltar que: o nome na capa não era Daniel Defoe, e sim H.F. O que Foucault diria sobre esse autor? O que ele é? De fato, é apenas um nome. Não existia antes de ser inventado por Defoe, e ali estava ele, um personagem feito de imaginação, sem corpo nem alma, mas dono de uma identidade,

de um discurso, de uma assinatura. H.F. era muito mais real que muitas pessoas reais, mas iletradas da época.

Mais tarde, em 1749, Henry Fielding publica *Tom Jones*. Ao contrário de Defoe, Fielding não se disfarça de editor de um diário real, mas assume a ficcionalidade da sua obra. Mesmo assim, usa recursos para torná-la mais verossímil. Agora, não mais pela forma, mas pela temática: o pano de fundo de *Tom Jones* são os levantes jacobitas de 1745. Diferentemente de Defoe, Fielding não escreve seu romance anos depois do ocorrido, como em *A Journal of the Plague Year*; ele escreve enquanto os eventos de 1745 se desenrolam. Em vez de pesquisar em arquivos, ele mesmo registra os acontecimentos da época. Henry Fielding: historiador ou romancista? Assisto aqui a briga de gigantes.

## **A história da descrença**

Mesmo com os levantes jacobitas, em 1745, pode-se dizer que desde do século XVI a Inglaterra vivia um período de prosperidade que se estendeu até o fim da Era Vitoriana. Seu arquivo público devia ser tão heroico quanto os romances de cavalaria. Mas, no século XX, tudo vem a desmoronar. Com a I e a II Guerra Mundial, a sociedade entra numa desilusão progressiva que se estende até a contemporaneidade.

No entanto, mesmo antes do século XX, a literatura já adiantava uma desconfiança em relação ao arquivo. Ele havia se tornado excessivo: na fome de preservar tudo, acabou perdendo o sentido. É o *mal de arquivo*: ao querer guardar tudo, o arquivo acaba guardando o que o destrói: o esquecimento. Na verdade, o arquivamento é uma prática comum justamente porque a memória é falha. Muitas vezes, essa prática é feita para poder permitir o esquecimento. O arquivo traz segurança, uma ideia de eternidade... Paradoxalmente, é essa ideia de eternidade que o arquivo traz, que faz com que ele não seja muitas vezes lembrado. Um exemplo cotidiano: quantas caixas de coisas super importantes e valiosas as pessoas têm em suas casas que não abrem há mais de 10 anos? E, ao eventualmente abrirem essas caixas, quantas dessas pessoas indagam “por que mesmo eu guardei isso?”. O que ficou preservado no fim, foi o esquecimento e não a memória. E quanto maior o arquivo, maior é a sua capacidade de guardar o que o destrói.

No excesso do arquivo, cria-se uma burocracia, e essa burocracia criada pelo excesso “tira” a legitimidade do arquivo. Repare nas aspas. Não é que o arquivo agora seja totalmente inútil, afinal o governo e as instituições de modo geral precisam dele. Mas quando o Coronel Chabert, de Balzac, chega a sua terra e mesmo vivo não é reconhecido como tal por falta de documentação, fica difícil defender que o arquivo ainda era visto como o guardião da verdade, tal como era visto no tempo de sua ascensão.

*O coronel Chabert*, de Balzac, é parte da sua grande obra *A comédia humana*, que foi publicada em 1845. Importante notar que, mesmo com esse tom crítico, o próprio Honoré de Balzac tentou totalizar a humanidade em livros, ou seja, ele mesmo estava fazendo a operação arquivística de colecionar personagens, personalidades, figuras humanas. E essa operação foi criticada em *Bouvard e Pécuchet*, obra mergulhada em ironia de Gustave Flaubert, publicada em 1881. Muito dessa ironia, nem foi intencional, afinal Flaubert morreu antes de terminar o que era para ser a sua maior e mais completa obra. Ou seja, ele também queria tudo. Engraçado é que o próprio tema de *Bouvard e Pécuchet* é esse: dois copistas que tentam aprender de tudo, seguindo exatamente as regras da enciclopédia, tentam jardinagem e falham, tentam medicina e falham, e assim por diante... E nada conseguem.

É possível concluir, portanto, que desde do século XIX, o imaginário da sociedade, expresso na literatura, já esboçava uma desconfiança no arquivo, mas as guerras que seguiram na primeira metade do século XX aceleraram esse processo. E agora chegamos ao papagaio.

## **O papagaio de Flaubert**

*O papagaio de Flaubert* é um romance de arquivo publicado em 1984 pelo escritor inglês Julian Barnes. No livro, o personagem principal Geoffrey Braithwaite, pesquisador amador de Gustave Flaubert, embarca na sua empreitada para encontrar qual dos papagaios encontrados em museus era de fato o papagaio que havia sido usado por Flaubert durante a criação de “Um coração simples”, história na qual Felicité, uma solteirona, tem como última companhia o seu papagaio Loulou.

No primeiro capítulo, Geoffrey está diante da estátua de Flaubert, em Rouen. A descrição é calma e metódica, evocando vários outros pensamentos... Como os seguintes:

Começo com a estátua porque foi aí que dei início a todo o projeto. Por que a obra nos leva à procura do escritor? Por que não podemos viver bem sozinhos? Por que os livros não bastam? Flaubert queria que bastassem; [...] ainda assim, nós, desobedientemente, insistimos. A imagem, o rosto, a assinatura; a estátua com noventa e três por cento de cobre e a fotografia de Nadar; os fragmentos de vestuário e a mecha de cabelo. O que nos torna ávidos por relíquias? Não acreditamos que as palavras bastem? Pensamos que os refugos de uma vida possam conter alguma *verdade* complementar?<sup>21</sup>

Geoffrey buscava a verdade, não sabia porque havia chegado aquele ponto, e seu comentário sobre sua justificativa possui um tom um tanto irônico – muitas perguntas, nenhuma resposta – quando o que ele procura é verdade. E buscava no lugar certo, no suposto guardião da verdade, no arquivo, na biblioteca, no museu. Ao encontrar o papagaio num museu em Rouen, sua reação é tipicamente moderna: ele delira, “senti-me ardentemente em contato com aquele escritor”.<sup>22</sup> Digo tipicamente moderna porque, na primeira metade do século XX, os escritores eram vistos como gênios criativos, e o processo artístico era feito às escondidas, reforçando a fetichização que os pesquisadores tinham em relação aos escritores. Já na arte contemporânea, o foco da arte está no processo, e não no produto. Como o processo é feito diante dos olhos do espectador apreciador de arte, não há como fantasiar que o artista é um gênio obscuro. Só que o delírio logo passa, havia um outro papagaio em outro museu: “Como comparar dois papagaios, um já idealizado pela memória e pela metáfora, o outro um intruso grasnante? Minha reação inicial foi que o segundo parecia menos autêntico do que o primeiro...”<sup>23</sup>

A descrição romântica do início do capítulo e o delírio ao ver o primeiro papagaio simbolizam um imaginário de crença numa verdade absoluta. Uma crença também no arquivo, um pensamento que se encontra dentro do paradigma da legitimação. O leitor que embarca na leitura

<sup>21</sup> BARNES. O papagaio de Flaubert, p.13. (Grifo meu).

<sup>22</sup> BARNES. O papagaio de Flaubert, p.17.

<sup>23</sup> BARNES. O papagaio de Flaubert, p. 24.

desse romance sem nenhuma informação prévia, tem a mesma decepção de Geoffrey Braithwaite. No segundo capítulo, no entanto, Barnes não nos mergulha numa desilusão logo de início, pelo contrário, ele vai pouco a pouco destruindo esse imaginário de verdade absoluta com anedotas, pausas, e capítulos que se assemelham mais a divagações do personagem principal do que propriamente uma história de fato.

No capítulo, "Descobridores e conservadores", Braithwaite conta de seu encontro com outro pesquisador, Ed Winterton. O evento mais uma vez, lança um balde de água fria nas esperanças de Braithwaite. Ed Winterton conta que descobriu uma correspondência entre Gustave Flaubert e Juliet Herbert, a governanta inglesa da sobrinha de Flaubert, Caroline. Aparentemente os dois tinham tido um caso. Ed Winterton conta do material e Geoffrey já começa a sonhar... "Imaginava-me apresentando-o nos mais importantes jornais literários; talvez até permitisse que o Times Literary Supplement o publicasse. 'Juliet Herbert: um mistério solucionado, por Geoffrey Braithwaite'".<sup>24</sup> Acontece que Winterton, um sujeito com uma ética ao pé da letra, honrou o desejo de Flaubert que era de que as cartas fossem queimadas. Ou seja, mais uma vez aqui a validade do arquivo é discutida: Geoffrey sabia da verdade, mas essa de nada valia, afinal verdade sem prova nem pode ser chamada de verdade, pode? Para a sociedade pautada no cientificismo pós Idade Média, não pode. E essa mesma sociedade logo, logo, não terá nem mais a ciência para se apoiar.

Assim Geoffrey Braithwaite caminha, como a humanidade que foi da crença no arquivo, até a desilusão total. Entre várias divagações, Braithwaite mostra como se decepcionou com a questão do papagaio. Fazendo questão de lembrar de "papagaio" ao longo de toda obra, como que para dar sentido aquilo tudo. No fim ele não encontra nada...

O modo como vagamos pelo passado não é muito diferente disso. Perdidos, desorientados, receosos, seguimos quaisquer sinais que tenham restado; lemos os nomes das ruas, mas não podemos ter certeza de onde estamos. Tudo à volta são destroços. Essa gente nunca para de combater. Então avistamos uma casa; a casa de um escritor, talvez. Há uma placa na parede da frente. "Gustave

<sup>24</sup> BARNES. Descobridores e conservadores, p. 46.

Flaubert, escritor francês, 1821-1880, morou aqui enquanto...”, mas aí as letras se encolhem de maneira absurda, como no quadro de um oculista. *Chegamos mais perto*. Olhamos por uma janela. *Sim, é verdade*; apesar da carnificina, alguns objetos delicados sobreviveram. Um relógio ainda bate. Gravuras na parede lembramos de que antigamente havia aqui quem apreciasse a arte. *Batemos os olhos num poleiro de papagaio. Procuramos o papagaio. Onde está? Ainda lhe ouvimos a voz; mas tudo o que podemos ver é um poleiro de madeira, vazio. A ave voou.*<sup>25</sup>

A literatura contemporânea, exemplificada, aqui, no romance de Julian Barnes, tipifica uma sociedade perdida: em meio a tantos papagaios, a multiplicidade de verdades e ao relativismo, o arquivo só serve para ser usado como mais um dado. Mas verdade absoluta? Muito ousada para os contemporâneos, talvez até antiquada. O arquivo nem pode mais ser precedido do artigo definido... É apenas mais um. Um arquivo. Ou melhor, uns arquivos.

## Referências

BARNES, Julian. *O papagaio de Flaubert*. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 225 p.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

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

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1969.

KEEN, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

<sup>25</sup> BARNES. O papagaio de Flaubert, p. 68. (Grifos meus).

# **De Jorge para Alceu**

Ingred Magalhães  
Rayssa Mirelle Corrêa Fernandes

## **Alceu e Jorge**

Segundo Gilberto Mendonça Teles,<sup>1</sup> no Brasil, houve uma “geração de 1893”, jovens que passaram por modelos parnasianos e simbolistas até chegarem ao modernismo. Esse fato deixou as obras desses escritores com maior autenticidade, configurando-se como “síntese de outras sínteses, desdobramento de uma tradição e de uma continuidade que não é da simples repetição”<sup>2</sup> mas, sim, uma maneira específica de transformar as coisas através da linguagem, sem rupturas violentas com as vanguardas, uma renovação que é mais que simplesmente inovar.

Os autores Jorge de Lima e Alceu Amoroso Lima faziam parte da lista da “geração de 1893”, cada um exercendo um papel no cenário da cultura brasileira, Jorge como escritor e Alceu majoritariamente como crítico literário. Suas vidas eram afetivamente ligadas, tinham muitas coisas em comum, por exemplo, a intensa fé católica e o fato de terem trabalhado na Faculdade Nacional de Filosofia, “foram companheiros de trabalho, de literatura e de religião, mas sobretudo acreditaram no seu talento e souberam, cada um no seu gênero, compreender e louvar o trabalho do outro”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima.

<sup>2</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 274.

<sup>3</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 274-275.

## Um pouco sobre Alceu Amoroso Lima

Segundo Rodrigues,<sup>4</sup> Alceu Amoroso Lima nasceu no Rio de Janeiro, no dia 11 de dezembro de 1893, e faleceu próximo de completar 90 anos, em 14 de agosto de 1983, em Petrópolis. Era filho de Manoel José Amoroso Lima, dono de uma loja de tecelagem, sua mãe era D. Camila da Silva e seus avós paternos eram os Viscondes de Amoroso Lima. Alceu era o filho mais novo entre cinco e cresceu no bairro carioca do Cosme Velho. Foi alfabetizado pelo método de João Kopke,<sup>5</sup> em 1908 ingressou no antigo Ginásio Nacional, onde obteve o diploma em Humanidades, e em 1913 se tornou bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais.

Foi em 1919 que, oficialmente, Alceu deu início a sua carreira na crítica literária brasileira, adotando o pseudônimo Tristão de Athayde.<sup>6</sup> Em 1922 publicou seu primeiro livro, *Afonso Arinos*, que é uma pesquisa sobre a vida e as obras do escritor que dá título à publicação. Em sua coluna semanal, em *O Jornal*, Tristão falava dos principais lançamentos literários, e o que ele escrevia ganhava grande repercussão: “a voz de Alceu formava opinião e era uma espécie de autoridade no meio cultural, provocando divergências e convergências, mas sempre se posicionando firmemente sobre os assuntos tratados.”<sup>7</sup>

Sílvio Romero, crítico, professor e historiador de Literatura Brasileira, foi uma grande influência e exemplo para ele. O que mais lhe chamava atenção na escrita de Romero era “especialmente aquela noção de Crítica Militante, defensiva e de ataque, formadora de opinião e que levava o leitor a posicionar-se”.<sup>8</sup> O que era notório em Tristão de Athayde foi a noção de crítica que ele começou a desenvolver. Sua concepção era diferente das regras da crítica pragmática clássica, que se importava com

<sup>4</sup> RODRIGUES. *Série Essencial*: Alceu Amoroso Lima.

<sup>5</sup> Método de alfabetização criado pelo educador João Kopke, que utilizava cartilhas e incentivava o método de ensino analítico e intuitivo, muito comum naquela época.

<sup>6</sup> Em seu livro *Memórias Improvisadas*, Alceu diz que a escolha desse pseudônimo não teve nenhuma inspiração específica ou literária, na verdade foi por temer a possível repercussão de um soneto que havia enviado para uma revista, e por não querer misturar a vida de empresário com a de escritor, ele assinou como Vasco Athayde. Em 1919, quando inicia suas críticas, lembra-se do soneto que havia feito e não queria ser identificado através dele, por achá-lo ruim, surgiu então Tristão de Athayde. Seus pseudônimos sempre foram escolhas aleatórias.

<sup>7</sup> RODRIGUES. Uma grande história, p. 12.

<sup>8</sup> RODRIGUES. Uma grande história, p. 7.

o juízo de valor da obra e do autor; ao contrário, Alceu tentava entender a essência deles, como vemos neste relato: “A função do crítico, penso eu, não é de julgar. Quando muito de avaliar. Acima de tudo, compreender, participar e comunicar. Tentar compreender o espírito da obra e, por extensão, o do autor”.<sup>9</sup>

Conforme Rodrigues,<sup>10</sup> Alceu comparava a análise de uma obra literária com um trabalho artístico de criação, pois, para ele, o texto também era considerado uma obra de arte, algo que foi criado e pensado. Ao procurar compreender a essência daquele produto artístico, Tristão de Athayde não fazia apenas uma crítica sistematizada, mas criava uma realidade na qual ele ressaltava o que mais lhe chamava atenção em determinada obra, seu estilo, suas qualidades e problemáticas. Ele exerceu a atividade de crítico literário por pouco mais de uma década, de 1919 até um pouco depois de voltar ao catolicismo em 1928, depois ele passou a escrever mais sobre assuntos de cunho social e político.

O curioso é que, durante o período de faculdade, o pensamento de Tristão de Athayde era cientificista e sem nenhuma influência religiosa, até que, ao viajar para a França, em 1913, Alceu conheceu os ensinamentos de Henri Bergson, e então questões criacionistas e evolucionistas começaram a perpassar seu mundo, bem como a ideia de “conceder a primazia ao espírito”.<sup>11</sup> Então, em 1928, Alceu se (re)converteu ao catolicismo – a utilização desse termo se deve ao fato de durante sua infância ele ter tido contato com a Igreja Católica, na qual fez a sua primeira comunhão. No entanto, tratava-se de uma prática mais automática, de convívio social, tanto que durante a sua juventude ele era adepto ao agnosticismo, como explica Rodrigues.<sup>12</sup> Assim sendo, a filosofia de Bergson e a correspondência trocada por quatro anos com Jackson de Figueiredo<sup>13</sup> foram os principais motivos pelo retorno ao catolicismo de Alceu Amoroso Lima.

<sup>9</sup> LIMA. Diálogos com Medeiros Lima, p. 29.

<sup>10</sup> RODRIGUES. *Série Essencial*: Alceu Amoroso Lima.

<sup>11</sup> LIMA. Diálogos com Medeiros Lima, p. 34.

<sup>12</sup> RODRIGUES. *Série Essencial*: Alceu Amoroso Lima.

<sup>13</sup> Amigo católico de Alceu, fundador do Centro Dom Vital, que era uma associação brasileira de católicos. Nas cartas havia questionamentos sobre o catolicismo, dúvidas e certezas. Foram trocadas até Alceu voltar à religião.

Ainda recuperando Rodrigues,<sup>14</sup> pouco tempo após sua (re)conversão, Alceu deixa o seu ofício de crítico literário, pois os compromissos com o universo católico foram ocupando-o, por exemplo, em 1934, ele assumiu a direção da Ação Católica Brasileira, o que envolvia lidar com diversas organizações, como a imprensa católica, a Liga Eleitoral Católica, sindicatos católicos e outros mais. Além disso, Alceu Amoroso Lima assume a direção do Cento Dom Vital e da revista *A Ordem*, após a morte de Jackson de Figueiredo, assuntos tão recorrentes nas trocas epistolares com Jorge de Lima que ainda nos inteiraremos mais no decorrer deste pequeno capítulo. Tristão teve um importante compromisso com a educação no Brasil: foi professor de Literatura Brasileira na Faculdade Nacional de Filosofia, ajudou a fundar a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, foi reitor da Universidade do Distrito Federal, bem como se tornou presidente do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-americana, em Washington, 1951.

Escritor, crítico literário, professor, não-católico, católico, cientificista, criacionista. São só algumas das palavras que descrevem Alceu Amoroso Lima no início da sua carreira. Dono de uma imensa bibliografia, que vai de 1919, com *Affonso Arinos*, a 1959, com *A crítica literária no Brasil*, *O teatro claudeliano* e *O espírito universalista*. Um sujeito, que assim com Jorge de Lima, teve uma vida marcada pela religiosidade e pela fé. Fé em Cristo, fé nos homens, pois sua crítica literária não é nada senão a tentativa de buscar o máximo de uma obra. O pseudônimo Tristão de Athayde se fez um grande nome na cultura literária brasileira do século XX, Alceu foi um grande crítico literário desse período, talvez o maior.

## **Jorge de Lima: poeta multifacetado**

Nascido em 23 de abril de 1893, na zona da mata alagoana, Jorge de Lima é notadamente considerado hoje um dos grandes nomes da poesia brasileira. Médico, político, artista plástico, professor, ensaísta, romancista, não lhe faltou espaço ou inclinação para ser poeta, atividade que passou a desempenhar logo aos seis anos de idade, inspirado por sua infância

<sup>14</sup> RODRIGUES. *Série Essencial*: Alceu Amoroso Lima.

vivida no sobrado colonial em frente à Igreja Matriz da cidade de União dos Palmares.

Da sua terra natal, Jorge de Lima levou muitas recordações e afetos para sua poesia, às quais os transmitiu com a ternura e religiosidade de sua meninice. Filho do comerciante Coronel José Mateus de Lima, a quem se atribui a ideia de senhor de engenho, mas que nunca o fora, nem mesmo coronel, e de Dona Delmina, moça sergipana, o menino Jorge desde cedo se destacou em seus aprendizados, e, quando os pais o perceberam, resolveram enviar o filho para estudar em Maceió, para onde o acompanharam a mãe e os irmãos. No Instituto Alagoano, contestado pelo foco na aventura de escrever poemas, Jorge de Lima aprendeu técnicas poéticas e, no Colégio Diocesano, conheceu amigos que mais tarde se tornariam figuras importantes na vida do poeta e no cenário intelectual brasileiro, Otávio Brandão e Jackson de Figueiredo, jovens agnósticos que se identificavam com as correntes materialistas, evolucionistas e racionalistas em moda na época. Assim, Jorge de Lima se afasta de sua religiosidade primeira e se dedica cada vez mais a interesses acadêmicos, mudando-se para a Bahia para estudar medicina, em 1909.

Em 1914, o poeta se transfere para o Rio de Janeiro, onde conclui seu doutorado sobre a limpeza urbana de Salvador e publica *XIV Alexandrinos*, seu primeiro livro de sonetos. Seus poemas fizeram tanto sucesso que, quando o poeta volta a Alagoas como médico, torna-se uma figura muito popular que “enquanto curava enfermos, escrevia tão bonitos versos”.<sup>15</sup> Mas, após se casar com Ádila e viver essa experiência intensa em Maceió com sua família, Jorge de Lima se muda definitivamente para o Rio de Janeiro – em 1930 – e abre consultório na Cinelândia, estabelecimento que servia ainda como ateliê de pintura e ponto de encontro de figuras importantes do cenário literário e intelectual, como Murilo Mendes, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt etc.

A determinação de mudar-se para o Rio de Janeiro muito se deve, além das oportunidades de prosperar enquanto médico e industrial farmacêutico – uma vontade antiga, mas latente –, à descoberta de fato da

<sup>15</sup> CAVALCANTI. O doutorando, p. 49.

literatura modernista. Durante a Semana de Arte Moderna, Jorge de Lima pouco se interessou pelo movimento, visto a sua dedicação ao ensaio “A comédia dos erros”, publicado em 1923, mas passou a considerá-lo com bastante admiração em uma viagem de algumas semanas feita à cidade maravilhosa em 1924, período que se dedicou à leitura dos vanguardistas paulistas e cariocas, como Mário de Andrade – que mais tarde viria a se tornar um de seus grandes amigos –, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo e outros. Aos poucos, o poeta alagoano foi se libertando das amarras parnasianas que tinha como estilo até marcar essa nova etapa com a publicação de *O menino do mundo impossível*, em 1927, dedicado a Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e José Lins do Rêgo.

Entretanto, foi a publicação (a princípio) desprezível de “Essa Negra Fulô” que consagrou Jorge de Lima como o poeta reconhecido que é ainda hoje. Os críticos e amigos literários do poeta enxergaram nesse poema a ousadia de Jorge no modernismo e o reconheceram como o único escritor do Nordeste que havia até então tratado da temática regionalista nordestina tanto com o lirismo admirável próprio do poeta quanto com o olhar social e humano necessário à questão. Segundo Povina Cavalcanti, Alceu Amoroso Lima teria dito, sobre a obra: “Eis o poema mais unanimemente representativo da poesia moderna do Brasil”.<sup>16</sup>

Durante esse tempo, Jorge volta a se interessar por questões religiosas e se converte novamente ao catolicismo, tão marcante em sua infância. A partir de então, sua poesia assume outra dimensão e, por estar acompanhada da religiosidade, sua meninice é reinventada em sua poética, que contava agora, para Hamilton Nogueira,<sup>17</sup> com um olhar diferente para o mundo e “sacral” para as coisas. Já imbuído dessa expressividade religiosa, o alagoano se dedica à escrita de uma biografia sobre São José de Anchieta,<sup>18</sup> muito aclamada pelos críticos leitores, em 1934, e posteriormente, ainda nesse mesmo ano, publica a obra *Poemas escolhidos*, que apresentava concepções folclóricas e críticas sociais, mostrando que o envolvimento espiritual no qual se encontrava o fazer poético de Jorge

<sup>16</sup> CAVALCANTI. Essa negra fulô, p. 105-110

<sup>17</sup> Político fluminense e amigo de Jorge de Lima.

<sup>18</sup> Padre Jesuíta espanhol, santo da Igreja Católica, conhecido como o *Apóstolo do Brasil*, por ter sido um dos pioneiros na introdução do cristianismo no país.

de Lima não o desconectava da responsabilidade social de olhar concretamente para o mundo real. Sobre isso, Jorge declara:

Não há poesia do material. Só há poesia, grande poesia, do espiritual. Os maiores poetas são os santos e os profetas. Se a poesia moderna prescindir de religião, procuremos a poesia onde a religião estiver: nas igrejas, nos conventos, nas fábricas, nos cabarés, nas ruas... Onde pairar o mistério!<sup>19</sup>

Em *Tempo e eternidade* (1935), obra co-publicada por Jorge de Lima e Murilo Mendes, o poeta alagoano se desprende das arquiteturas das escolas poéticas e se dedica a uma poesia mais mística que, para Luciana Stegagno Picchio,<sup>20</sup> introduz uma nova perspectiva no fazer poético de Jorge e o configura, mais consistentemente em obras posteriores, *Anunciação e encontro de Mira Celi* (1943) e *Invenção de Orfeu* (1952), em sua capacidade de universalização da poesia, fugindo do confessional e do folclórico, em "um transe que não tem paralelos na literatura brasileira", como Mario de Andrade definiu sua lírica em crítica no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1938.

Em 1953, aos sessenta anos de idade, morre Jorge de Lima com o agravamento da enfermidade que o vinha perturbando há alguns anos e que o fez passar por cirurgias e internações, período que serviu de provação para o fortalecimento de sua fé em Deus na busca pelo encontro com a Eternidade. Fé esta compartilhada com o amigo Alceu Amoroso Lima, que permaneceu ao lado do amigo e o visitou pouco antes de sua morte, evidenciando a potência da ligação entre os dois que é explicitada na correspondência estudada.

## **A poesia de Jorge de Lima**

De acordo com Teles, existe uma matéria poética que está disponível para todos os escritores, e é papel de cada um deles, trabalhar com as possibilidades oferecidas combinando-as segundo seu gosto particular. É um ponto de vista do autor, uma ideologia, que resulta em formas estéticas da sua escrita. Com a poética de Jorge de Lima, não foi diferente:

<sup>19</sup> CAVALCANTI. Jorge de Lima, romancista social, p. 139.

<sup>20</sup> Filóloga, historiadora, crítica literária e estudiosa italiana de literatura brasileira, inclusive da obra de Jorge de Lima.

o autor escolheu recuperar a tradição e transformá-la em novidade, e sua obra, ao mesmo tempo que permite ao leitor uma leitura com uma unidade estilística, admite também uma fragmentada, como mostra a citação abaixo:

Enfim, existe sempre a consciência de uma unidade estética, embora repetida e fragmentada, a que se filia à obra do poeta. A consciência de uma tradição retomada e enriquecida por uma nova maneira de organizá-la, por força de uma personalidade diferente que a retoma, modifica e a apresenta como coisa nova e nunca vista.<sup>21</sup>

Jorge de Lima aprendeu a “poetar” com os parnasianos e simbolistas, principalmente Cruz e Souza e Olavo Bilac. Aprendeu a refletir sobre questões científicas dos positivistas, além de aprender religião através da família e das festas religiosas da região em que morava. A sua obra completa é marcada por fases características, que se diferem, mas ao mesmo tempo se complementam, como um ciclo, e “é portanto dentro desta visão caleidoscópica e em espiral que se faz possível uma classificação de toda a produção poética de Jorge de Lima”.<sup>22</sup>

Conforme Teles,<sup>23</sup> são os três movimentos que se desdobram, transformam e complementam: a fase de formação, a fase de transformação e a fase de confirmação. A primeira abrange a retórica parnasiano-simbolista e a iniciação ao modernismo, compreendendo o *Livro de sonetos*, os *XIV alexandrinos*, os *Poemas*, *Novos poemas*, *Poemas escolhidos* e *Poemas negros*, indo até 1932. A segunda é na qual se manifesta o lado religioso e bíblico do autor através de metáforas e surrealismo, além do uso do verso livre e seu aprimoramento, compreendendo as obras: *Tempo e eternidade*, *A túnica inconsútil*, *Anunciação e encontro de Mira-Celi* e *Livro de sonetos*. A terceira é a fase da consolidação da poesia de Jorge de Lima, como se a duas primeiras fossem uma preparação para a escrita da sua obra final, o poema épico-lírico *Invenção de Orfeu* publicado em 1952.

Iniciada em 1914, com o *Livro de sonetos*, a fase de formação demonstra que “Jorge de Lima aprendeu a poetar com os parnasianos

<sup>21</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 276.

<sup>22</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 278.

<sup>23</sup> TELES. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*.

e simbolistas, sobretudo com Bilac e Cruz e Sousa”.<sup>24</sup> A partir desse pequeno trecho, concluímos que esse período foi o de assimilação da retórica parnasiano-simbolista e de recuperar toda uma tradição estética. Ademais, o começo dessa fase é uma espécie de contraponto estético à iniciação de Jorge no modernismo, no qual o autor passa mais a criar do que assimilar, e “foi com o livro *Poemas*, de 1927, mas com textos desde 1925, que Jorge de Lima iniciou a sua grande aventura modernista”.<sup>25</sup> Dessa maneira, ele se inclinou para recuperar memórias de infância, o sentimento nacionalista e elementos do folclore negro, que agora enfatizariam sua poesia, bem como a intertextualidade, a disciplina em usar o verso livre, o desaparecimento do soneto e o surgimento de imagens mais originais. O poema “Essa Negra Fulô” de *Novos poemas* fez com que o poeta aprofundasse a temática do negro e publicasse, em 1947, o livro *Poemas negros*, marcando também esse período modernista:

A partir de *Tempo e eternidade*, publicado em 1935 juntamente com Murilo Mendes, Jorge de Lima se engaja em cheio no tema do catolicismo, explorando-o através de textos bíblicos, da mitologia cristã e de uma imaginação pessoal em que se incluem, como se disse, a formação religiosa familiar e, no fundo, o fastígio folclórico em torno das novenas e festas de uma região mais rica em tradições populares no Brasil, que é Alagoas.<sup>26</sup>

A citação acima relata o início da fase de transformação da poesia de Jorge de Lima, o escritor passa por um aprofundamento filosófico totalmente ligado à religiosidade, e isso acontece através das tradições religiosas e textos bíblicos que perpassavam e agora centralizariam sua escrita. Suas referências agora estariam sempre ligadas a signos sagrados, como Deus, Cristo, anjos e personagens da bíblia. E assim como na fase de formação, aqui também haverá dois movimentos que se opõem dialeticamente, pois os livros *Tempo e eternidade*, *A túnica inconsútil*, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, que trazem uma liberdade expressiva e formal, contrapõem-se ao *Livro de sonetos*, que retoma à rigidez os versos simbolistas.

<sup>24</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 278.

<sup>25</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 283.

<sup>26</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 287.

E, por fim, a fase de confirmação surge com a publicação do poema épico-lírico *Invenção de Orfeu*, em 1952. Segundo Teles,<sup>27</sup> trata-se de um poema longo e cheio de formas métricas, em que a característica principal é a metalinguagem, pois o personagem Orfeu é um inventor de poesia, então “é portanto a poesia sobre a poesia, a linguagem sobre a linguagem”.<sup>28</sup> As fases anteriores se configuraram como uma espécie de preparação para a consumação de uma obra final, pois as temáticas de mar, viagem e ilha, sempre perpassaram a escrita de Jorge. Como as outras fases, essa também é caracterizada por um movimento dialético:

Essa dualidade entre o épico e o lírico é o que faz do seu livro (*Invenção de Orfeu*) o ponto de encontro de outras dualidades, de outras situações dialéticas da própria vida do escritor, como, por exemplo, a convivência do discurso religioso com a atitude positivista de seus primeiros sonetos. O conflito se resolvia na poesia: o poeta sintetizava nos seus escritos os conflitos e contradições entre a sua alma profundamente religiosa e o seu pensamento naturalmente positivista. A arte era a saída da dialética cultural em que se encontrava.<sup>29</sup>

Portanto, a *Invenção de Orfeu* representa o ponto máximo que a literatura de Jorge de Lima alcançou, já que, um ano depois de sua publicação, em 1953, ele faleceu. É onde o poeta mostra todo seu domínio de poesia, estética, técnica e forma, alternando entre os gêneros épico e lírico, dando vida à intertextualidade que encanta, juntamente com a metalinguagem tão bonita de criar um personagem que é poeta como ele. Tudo isso ao embalo “de uma música e de uma significação que transcende o próprio conhecimento, para se tornar um conhecimento maior, superior”<sup>30</sup> que é capaz de suscitar misteriosas emoções no leitor. Todos os movimentos e transformações da poesia de Jorge acontecem dentro da linguagem, através de palavras, ritmos e versos, escolhas que levam o tradicional a modernizar-se. A sua obra completa pode ser lida separadamente por cada fase, pois cada uma apresenta dialéticas e nuances, mas, ao mesmo tempo, elas compõem um todo que resulta em *Invenção de*

<sup>27</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima.

<sup>28</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 293.

<sup>29</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 304.

<sup>30</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 295.

*Orfeu*. A tradição parnasiano-simbolista, somada ao modernismo junto ao aprofundamento filosófico/religioso fizeram dele um escritor singular.

Para Teles,<sup>31</sup> Jorge de Lima conquistou sua dupla eternidade ao alcançar o ápice do seu fazer literário e a vida eterna após sua morte, em que ele tanto acreditava. Seu amigo de literatura e fé, Alceu Amoroso Lima, o visitou um pouco antes de seu falecimento, quando ele já se encontrava muito doente. Jorge disse que estava se “preparando para entrar na eternidade”.<sup>32</sup> Na realidade, nós acreditamos que ele já estava pronto, diante da grandiosidade de sua obra e pela sua fé admirável.

## **Epistolografia e literatura**

Embora ainda um tanto recente no Brasil, se comparado a outros países da Europa, como a França, o estudo e a publicação de cartas, impulsionados no contexto brasileiro a partir da década de 1980 e consolidados mais firmemente a partir do início do século XXI, têm-se mostrado bastante significativos nas mais diversas áreas da literatura, seja para levantar questões acerca de contextos de quem a escreve, seja para repensar o olhar que se dirige a obras literárias.

Para Marie-Hélène Paret Passos, “a função primeira de uma carta é a comunicação, portanto, é motivada por um destinatário e escrita em função desse destinatário preciso que pode ter uma influência sobre quem a escreve”.<sup>33</sup> Nesse sentido, a epístola, enquanto ferramenta que supre o distanciamento físico entre remetente e destinatário, já ultrapassa certos limites comunicacionais, porque, se quem recebe influencia a escrita de quem redige, há no texto epistolar uma seleção de informações, argumentos e formas de escrita para estabelecer uma intimidade ainda maior com o destinatário, independentemente de qual seja a função da carta, a fim de exercer certo convencimento sobre ele. Nesse sentido, a carta remonta a suas origens nas Antiguidades grega e romana, em que se a pensava como exercício para “se treinar a persuasão, o argumento e o

<sup>31</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima.

<sup>32</sup> TELES. O sentido das formas em Jorge de Lima, p. 305.

<sup>33</sup> PASSOS. Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção, p. 191.

convencimento, isto é, a arte retórica, quaisquer que fossem os assuntos e temas”.<sup>34</sup>

Assim, o olhar primeiro que se tem sobre a própria carta é repensado, pois ela começa a ser entendida como “uma escrita complexa que flutua entre as fronteiras do público e do privado, do autobiográfico e da encenação, da verdade e da ficção, do histórico e do literário”.<sup>35</sup> Isso vai ao encontro do que Foucault<sup>36</sup> escreve sobre a carta, definindo-a como um processo que pode ser entendido como “uma abertura de si que se dá ao outro”, pois abrange a narrativa de si por meio da narrativa do corpo e dos dias, em uma espécie de “exame de consciência” do próprio cotidiano e da construção do “eu” frente ao destinatário. Assim, “toda palavra discursada que vem e sai da memória fragmentada e racionalizada de um eu também fragmentado e racional (porque essa é a qualificação dada ao eu da sociedade moderna e atual) já não é mais sincera, devido às lacunas deixadas pelo esquecimento”.<sup>37</sup> Ora, narrar a si e a própria escrita é um procedimento que ultrapassa os limites da carta como documento histórico ou método conversacional apenas, aproximando-a da literatura na medida em que ela passa a ser percebida como criação artística.

Sob essa perspectiva, vale usar aquilo que Marcos Antônio de Moraes<sup>38</sup> recupera em Philippe Lejeune sobre a carta, tratando-a como uma partilha com várias faces: um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o “eu”, o “ele” e os outros), um texto (que se pode publicar). São esses dois últimos entendimentos sobre a carta que aqui mais nos interessam, porque tratam, respectivamente, de um projeto de encenação, em que o “remetente assume papéis, ajusta máscaras em seu rosto” na medida em que se cria para o seu destinatário; e de um aspecto multifuncional da correspondência, que pode ser entendida, enquanto texto, como material auxiliar da obra ou como produção literária em

<sup>34</sup> VERONEZ. Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos, p. 2.

<sup>35</sup> RODRIGUES. Afinal, a quem pertence uma carta?, p. 223.

<sup>36</sup> FOUCAULT. *O que é um autor?*

<sup>37</sup> VERONEZ. Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos, p. 11.

<sup>38</sup> KOHLRAUSCH. Gênero Epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si, p. 149.

si mesma, pois, “se há invenção, a invenção pode ser criação artística também”.<sup>39</sup> Sobre a invenção de si na carta, afirma Moraes tratar-se de

Estratégias de configuração de *personae*, ou seja, a construção de autoimagens, procedimento natural nas vinculações cotidianas em sociedade, flagradas, com maior nitidez, na escrita da carta. Em face de diversos interlocutores, o remetente valoriza determinados traços de seu temperamento, encenando, para atingir certos objetivos, ou apenas favorecendo a coesão dos laços de amizade.<sup>40</sup>

Assim, a carta assume o papel de mediação entre as intenções do remetente e o que é absorvido dessa influência pelo destinatário – ou destinatários, quando a carta ultrapassa a fronteira do espaço privado e é, por exemplo, publicada:

Contendo uma possibilidade natural e intrínseca de provocar mutações ideológicas nos seus possíveis *destinatários* [...], influenciando novas ideias e atitudes, permitindo a reflexão, levando-nos a conceber a carta como uma “categoria transhistórica” do discurso, com múltiplos cruzamentos e distintas direções de manifestação e representação.<sup>41</sup>

Por outro lado, compreender a carta como texto amplia os espaços da pesquisa literária na troca epistolar de grandes autores e artistas, tornando-se, para Reinaldo Marques, “etapa indispensável se se pretende buscar algum nível de ‘originalidade’ ou de força crítica, capaz de deslocar o que está dado e consagrado”,<sup>42</sup> porque permite preencher as lacunas que existem entre o leitor e a obra (de arte ou literária) ao fornecer informações sobre o contexto de produção do objeto e o lugar de seu autor no mundo naquele contexto. A correspondência entre autores abre-se, então, à possibilidade de ser estudada na perspectiva dos bastidores, tanto aquele em que se encontra o pesquisador atual, que recorre a produções que estão à margem da construção da obra em si, quanto o que é habitado e explorado pelo próprio autor, que dá indícios de suas formas próprias de se posicionar no mundo e nas correntes artísticas e literárias do período em que ele produziu.

<sup>39</sup> KOHLRAUSCH. Gênero Epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si, p. 152.

<sup>40</sup> MORAES. Razões mais profundas, p. 12.

<sup>41</sup> RODRIGUES. Afinal, a quem pertence uma carta?, p. 226.

<sup>42</sup> RODRIGUES. Afinal, a quem pertence uma carta?, p. 31.

Além disso, a carta pode ser percebida, ainda enquanto texto, em uma possibilidade que a configura, para Moraes como 'crônica da obra de arte'. Sob esse olhar, o texto epistolar é o espaço que abarca as minúcias do processo de criação de determinada obra, bem como as reflexões do próprio autor sobre como ele a enxerga, que sentido ele pretende dar a ela e como a crítica a recebeu, emergindo desse entre-lugar - que é a correspondência - novas leituras literárias, diferentes das tradicionalizadas, que permitem, para Silviano Santiago: "colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século XX".<sup>43</sup> Assim, a epistolografia permite o início de uma transformação nas maneiras cristalizadas de receber e entender uma obra literária, agora sem tomá-la como verdade absoluta sob os olhares da crítica tradicional, mas com a oportunidade de penetrá-la, investigando sua elaboração e redescobrimo possibilidades sobre a motivação de sua criação e sobre seu próprio criador.

## **Aspectos críticos das cartas de Jorge de Lima a Alceu: décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950**

Nesta primeira fase do projeto, nós trabalhamos com a transcrição das cartas fac-similadas - digitalizadas - de Jorge de Lima para o Alceu Amoroso Lima, abrangendo os anos de 1920, 1930, 1940 e 1950. Ao todo, foram 79 documentos, que se dividiram em cartas manuscritas, datiloscritas e telegramas que nortearam as conversas desses escritores. A maioria das cartas de Jorge foram escritas em receituário médico, o que mostra que, mesmo na rotina dessa sua profissão, ele não deixava de se comunicar com Alceu, tendo-o como confidente e conselheiro, um grande amigo na fé e na arte literária.

Havia uma grande ligação afetiva entre esses dois poetas, e isso fica evidente através do respeito e do carinho que Jorge de Lima demonstra por Tristão na correspondência enviada. Ele se utilizava de uma espécie de formalidade carinhosa, que o próprio gênero exige, para se dirigir ao crítico, como veremos no trecho abaixo:

Senhor Tristão de Athayde,

<sup>43</sup> *apud* RODRIGUES. Afinal, a quem pertence uma carta?, p. 230.

Há dias lhe mandei os originais de minha segunda série de *Poemas*. Remeto-lhe agora alguns mais que irão completar o livro. Não é vontade de amolá-lo, não, meu amigo. É mesmo mais que estima, é apreço a sua opinião.

É mais: é medo. Medo sagrado. Depois de impresso, o meu amigo dizer que não presta [...]

Muito grato seu admirador respeitosamente,

Jorge de Lima.

Um dos poemas vai em ritmo de *embolada* que é sempre a forma por que o nordeste expressa façanhas, bazófias, fabulagens.

Rua do Comercio 502

24.6.[1]928

Maceió<sup>44</sup>

Com a frase: “É mais: é medo. Medo sagrado. Depois de impresso, o meu amigo dizer que não presta!”, constatamos o respeito de Jorge de Lima pela amizade de Alceu, bem como pelo grande crítico literário da época. Outra característica relevante das cartas do poeta, é que constantemente ele usava o *Post scriptum*, identificando-o com o P.S., no entanto, em algumas raríssimas vezes ele não o identificava, ficando então uma tarefa para o leitor de, por exemplo, considerar “um dos poemas vai em ritmo de *embolada*...” como um P.S., uma vez que o trecho veio depois de sua assinatura.

São muitos os assuntos tratados na troca epistolar, principalmente as assinaturas da revista *A Ordem*, de que Alceu Amoroso Lima assumiu a direção logo após a morte de Jackson de Figueiredo. Essa questão é tratada recorrentemente nas cartas, como mostra um trecho desta missiva: “Há poucos dias recebi um telegrama seu, de Petrópolis, agradecendo as assinaturas e me pedindo um poemeto para o número especial de ‘A Ordem’, In memoriam de Jackson...”.<sup>45</sup> Além disso, Jorge de Lima sempre pedia a Tristão notas sobre os poemas e obras que fazia, como: “...Acabo de fazer a revisão das primeiras provas de ‘Invenção de Orfeu’. Creio que em março ou abril estarei com esse poema impresso. Reserve desde já uns dias para lê-lo. Poderá fazer-me este favor?”.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Carta manuscrita em tinta preta, uma folha branca, papel cartão, pautado, 29 cm X 18 cm. Estado de conservação: bom, com diversas manchas amareladas às margens. Assinatura: “Jorge de Lima”.

<sup>45</sup> Carta manuscrita em tinta preta, uma folha branca, ofício, 19 cm X 30 cm. Estado de conservação: regular, com diversas manchas amareladas nas margens. No canto superior esquerdo encontra-se o seguinte timbre, em tinta verde: “Jorge de Lima / Maceió – Alagoas”. Assinatura: “Jorge”.

<sup>46</sup> Carta manuscrita em tinta azul, uma folha branca, papel seda, 20 cm X 28 cm. Estado de conservação:

Nesse contexto, pessoas importantes estavam presentes nas linhas das cartas de Jorge de Lima, como Múcio Leão, Murilo Mendes, Magalhães de Azeredo, Jackson de Figueiredo, José Lins do Rêgo e outros. Na perspectiva do gênero epistolar, algumas vezes, Jorge se utiliza da própria poesia para se expressar, uma metalinguagem, pois se vale de recursos poéticos, como demonstra esta carta manuscrita da década de 1930:

Jacaré 16 de Agosto de 1930

Querido Tristão,

Este bilhete vai escrito daqui de Jacaré – pleno sertão de Alagoas. Uma observação que é um achado: a casa de onde lhe escrevo tem calçada de mármore cujo dono ignora o que é. Todo pessoal daqui – felicíssimo como os peixes dentro da água e os xexéus dentro do seu ar.<sup>47</sup>

É relevante notar que Jorge nomeia essa missiva de bilhete, que é visto como um gênero textual mais informal. No entanto, o poeta mantém as características do gênero carta, como datação, comprimento, despedida, P.S e assinatura. É configurado, portanto, um hibridismo de gêneros textuais que resultaram nessa carta poética, na qual o escritor utilizou a metáfora “todo pessoal daqui – felicíssimo como os peixes dentro da água e os xexéus dentro do seu ar”. Um recurso estilístico belíssimo para descrever os habitantes de Jacaré que habitavam o sertão nordestino.

Um dos traços marcantes encontrados na correspondência de Jorge de Lima era o costume de abreviar a palavra você. São muitas as cartas em que o poeta se vale da abreviação do pronome de tratamento você para se referir a Tristão, como nesta missiva datiloscrita na década de 1940:

Rio de Janeiro, 29 de maio de 1948.

Meu caro Alceu,

No momento em que V. me falou eu achei que V, tinha razão. Mas como V. me aconselhou refletir sobre o caso, eu estou achando que continuo como das outras vezes o poeta só. Pois se lembre V. que nada tenho com o governo. Antes, pelo contrário sou oposição a Dutra e a Morais, pois sou U.D.N.

bom, com uma mancha de grampo no canto superior esquerdo. Assinatura: “Jorge de Lima”. Timbre: “Jorge de Lima / Praça Floriano, 55 – 11º. and. / Tel. 22-9277 / Rio de Janeiro / Brasil”.

<sup>47</sup> Carta manuscrita em tinta azul, uma folha branca, pautada, 19 cm X 27 cm. Estado de conservação: ótimo. Assinatura: “Jorge de Lima”.

Sempre considerando-o o meu maior amigo. Com um muito afetuoso abraço:

Jorge

Ps. Tenho procurado falar-lhe pelo telefone: em vão.<sup>48</sup>

A partir do avanço da modernização, no decorrer das décadas de 1940 e 1950, o escritor começa a utilizar os telegramas para se comunicar com Alceu, com mensagens curtas e objetivas. Nesta missiva, por exemplo, podemos reafirmar o quão importante era a opinião do crítico para o poeta, e como ele demonstrava satisfação quando Tristão elogiava suas obras. Mais uma vez, temos a comprovação do respeito e do carinho que Jorge de Lima tinha por seu amigo:

[Telegrama] 04.02.1940

Não quero deixar passar dia hoje sem lhe transmitir meu contentamento por ter você gostado meu livro

Jorge de Lima<sup>49</sup>

Por fim, para finalizar este breve relatório das epístolas de Jorge, trazemos uma das últimas cartas que ele escreveu para Alceu, com a datação de 1952, correspondendo a um ano antes do falecimento de Jorge de Lima. Lembrando que, nesse ano, Alceu Amoroso Lima, se encontrava nos Estados Unidos dirigindo o Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-americana, logo o número de cartas dessa década foi reduzido, se comparado às outras.

Comecei a revisão das provas de "Invenção de Orfeu" – longo poema que encerra uma mensagem cristã. O primeiro volume que eu receber voará imediatamente para V. Quero que o leia. Penso que será o meu último livro de poesia.

Adeus meu querido amigo. Abraço afetuoso de constante entendimento e aceitação.

Jorge de Lima

Recife, 23.2.[19]52<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Carta datiloscrita em tinta azul, uma folha branca, ofício, 20 cm x 27 cm. Estado de conservação: bom. Assinatura: "Jorge".

<sup>49</sup> Telegrama transmitido, em tinta preta, 17 cm x 22 cm, timbre: "Departamento dos Correios e Telégrafos". Assinatura: "Jorge de Lima".

<sup>50</sup> Carta manuscrita em tinta azul, duas folhas brancas, papel seda, 20 cm x 28 cm. Estado de conservação: bom, com manchas de grampo no canto superior esquerdo das duas folhas. Assinatura: "Jorge de Lima".

Esta missiva mostra que o escritor já pressentia que *Invenção de Orfeu* seria sua última obra de poesia, e de fato foi. Seja por motivo de doença, seja mera coincidência, o fato é que esse poema épico-lírico foi a última e grande obra produzida por Jorge de Lima. E como vimos ao longo deste capítulo, todas as fases pelas quais sua escrita poética passou se complementaram e se consolidaram em *Invenção de Orfeu*, representando, assim, o auge do seu fazer literário, no qual todos seus estilos e formas se uniram, e suas fases, parnasiana, modernista, cristã e toda a sua caminhada poética resultaram em um maravilhoso produto final.

Assim sendo, nós gostamos muito desta primeira parte do projeto na qual transcrevemos as cartas do Jorge para o Alceu, das décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. Por se tratarem de cópias fac-similadas, não manuseamos os papéis das cartas, porém isso viabilizou o processo da transcrição de cada uma, pois utilizamos as ferramentas *zoom* e *brilho* do computador para nos auxiliar. Como desafios enfrentados, tivemos, em alguns momentos, dificuldades para entender a caligrafia do Jorge de Lima, alguns vocabulários da época e específicos da região nordestina brasileira, além da ortografia de muitas palavras que obedecia à gramática de 1930, muito diferente da atual, por exemplo: *Remetter* (remeter) e *assignaturas* (assinaturas). Há também erros de pontuação, mas acreditamos que muitos deles, causados pela pressa do dia a dia, uma vez que a maioria de suas cartas foram escritas em receituários médicos. Era difícil a missão de se dividir em médico, poeta, professor, cristão... Enfim, a tarefa de ser o nosso querido Jorge de Lima.

Até agora, nossas expectativas foram superadas, pois, por meio da transcrição dessas cartas e da pesquisa/escrita deste breve capítulo, pudemos conhecer melhor a vida e obra desse poeta moderno, às vezes tão esquecido nas aulas de literatura brasileira das universidades e escolas. Partiremos, agora, para a segunda etapa do projeto, na qual transcreveremos todas as repostas de Alceu Amoroso Lima para Jorge de Lima, nessa troca epistolar que compreendeu os anos de 1920 a 1950. É com entusiasmo que leremos e trabalharemos com as cartas do grande crítico literário daquela época, Tristão de Athayde, e, mais que isso, continuaremos a nos surpreender com o que esse trabalho epistolográfico pode nos proporcionar. A descoberta de pormenores, bem como a leitura

das linhas das entrelinhas de uma correspondência é algo que nos suscita emoção. Seguiremos com a permissão de entrar na intimidade desses grandes escritores, que marcaram a “geração de 1893”, como vimos a partir de Teles (1996), amigos na fé, na literatura e até no sobrenome.

## Referências

CAVALCANTI, Povina. Essa negra fulô. In: \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969. p. 105-110.

CAVALCANTI, Povina. Jorge de Lima, romancista social. In: \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969. p. 135-140.

CAVALCANTI, Povina. O doutorando. In: \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969. p. 45-50.

COUTINHO, Afrânio. Introdução ao estudo da obra poética de Jorge de Lima. In: RÈBAUD, Jean-Paul (Org.). *90 anos de Jorge de Lima* (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano). Maceió: UFAL, 1988. p. 17-24.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero Epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, jan. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/21361/13422>>. Acesso em: 10 set. 2018.

LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias Improvisadas*: diálogos com Medeiros Lima. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MORAES, Marcos Antônio de. Razões mais profundas. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 11-20.

MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, mar. 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 16 abr. 2019.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. Entre vida real e criação: a correspondência como reservatório da ficção. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49, n. 2, p. 190-194, abr. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/17655/11364>>. Acesso em: 10 set. 2018.

PICCHIO, Luciana Stengagno. O Poeta e sua dimensão universal. In: RÈBAUD, Jean-Paul (Org.). *90 anos de Jorge de Lima* (Anais do Segundo Simpósio de Literatura Alagoano). Maceió: UFAL, 1988. p. 73-97.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Afinal, a quem pertence uma carta? *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8,

n. 1, p. 222-231, jan. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19229/13434>>. Acesso em: 10 set. 2018.

RODRIGUES, Leandro Garcia. Uma grande história. In: \_\_\_\_\_. *Série Essencial*: Alceu Amoroso Lima. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014. p. 5-38.

TELES, Gilberto Mendonça. O sentido das formas em Jorge de Lima. In: \_\_\_\_\_. *A escrituração da escrita*: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Editora Vozes, 1996. p. 273-305.

VERONEZ, Manoel. Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos. *Olho D'água*, São José do Rio Preto, v. 7, n. 1, p. 59-76, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/281/275>>. Acesso em: 10 set. 2018.

## **Memórias e reflexões**



# Mário de Andrade: turista aprendiz

Eneida Maria de Souza

Nesta viagem tanto turística quanto de pesquisa, Mário de Andrade se empenha na nova experiência em direção à coleta de dados do imaginário popular, nutrido por leituras já realizadas sobre o universo dessa cultura, mas que agora se confronta com a realidade transfigurada, com imagens e sonoridades pouco conhecidas. O espírito de colecionador de obras de arte, de objetos artesanais, de arte sacra e de documentos musicais é aguçado pelo desejo de registro dos rituais e danças populares do Nordeste, recolhido *in loco* e perpetuado pela escrita. Trabalho e lazer concorrem para a experiência do turista aprendiz, do etnógrafo que ensaia voos futuros e se comporta segundo tendência da época, na qual intelectuais e artistas procuram se distanciar das culturas de origem em busca de outras manifestações artísticas.

Não constitui novidade a afirmativa de ser a empresa etnográfica de Mário em toda sua extensão, seja na literatura ou na pesquisa musical e folclórica, incentivada pela curiosidade modernista frente aos temas nacionais e à diversidade cultural como traço diferenciador. No entanto, a coincidência com práticas exercidas na França na década de 1920 e descritas, segundo James Clifford, como "etnografia surrealista", merece ser, aqui, notificada. Artistas e escritores dissidentes do movimento surrealista, como Georges Bataille, Michel Leiris, Antonin Artaud, entre outros, reunidos em torno da revista *Documents*, exploram a dimensão etnográfica da arte pelo questionamento de um de seus princípios excludentes, qual seja, a separação entre "alta" e "baixa" cultura. As manifestações não-ocidentais de arte, a retomada de saberes míticos, arcaicos e

ritualísticos conservavam ainda a herança surrealista. A arte “primitiva” africana, pelo deslocamento causado no pensamento europeu, acrescentava um ponto na ampliação dos valores vanguardistas, além de suscitar transformações quanto à autenticidade e hegemonia das manifestações artísticas. No entender de Clifford,

O surrealismo etnográfico, diferentemente tanto do típico crítico de arte quanto do antropólogo da época, se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos. Griaule equaciona o deleite europeu com a arte africana ao gosto africano por tecidos, latas de gasolinas, álcool e armas de fogo. Se os africanos preferem não imitar nossos produtos da alta cultura, *tant pis*.<sup>1</sup>

Ressalta o antropólogo a inexistência, na época, da instituição de uma ciência social definida, com métodos e textos clássicos, campo fértil para a instauração de uma crítica cultural subversiva em que se evocava o aparato mítico, insólito e exótico das artes orientais. No processo desestabilizador do eurocentrismo, o movimento se notabilizava pelo rompimento da dimensão hierárquica frente às culturas, submetidas a critérios valorativos de igual peso. A criação, em 1929, da revista *Documents* por Bataille, ao congregar escritores e futuros pesquisadores de campo, seria o exemplo da colaboração etnográfica surrealista. A configuração do periódico, pela multiplicidade de intenções e pela utilização de procedimentos semelhantes à colagem, desenhava a imagem de um museu etnográfico, pela superposição de objetos, textos e rótulos. A justaposição, método construtivo da estética surrealista e a vertente antropológica da revista propiciariam, ainda conforme Clifford, a fundação de futuros museus etnográficos em Paris, pela exposição heteróclita dos objetos. A cultura torna-se algo a ser coletado, mas de modo a perturbar e embaralhar as disposições tradicionais dos símbolos estabelecidos:

O método básico da revista é a justaposição – a colagem fortuita e irônica. O arranjo adequado dos símbolos e artefatos culturais é constantemente posto em dúvida. A “alta” arte é combinada com fotografias repulsivamente ampliadas de enormes dedos dos pés; artesanato popular; cópias de *Fântomas* (uma série de mistério muito conhecida); cenários de Hollywood; máscaras africanas, melanésias, pré-colombianas e também máscaras de carnaval

<sup>1</sup> CLIFFORD. Sobre o surrealismo etnográfico, p. 149.

Esse museu imaginário encontra em Mário de Andrade correspondência imediata, ao aderir à atitude colecionadora dos objetos artesanais, artísticos e etnográficos, além de se libertar da rigidez investigadora. Embora não haja referência direta aos representantes da etnografia surrealista, a leitura de Lévy-Bruhl, Tylor e Frazer pelo escritor evidenciava o interesse pelos temas etnográficos. Na confecção de *Macunaíma*, é notória a apropriação dos textos de Koch Grünberg sobre os mitos indígenas. O trabalho de catalogação dos variados tipos de manifestações artísticas brasileiras seguia a vocação do pesquisador que se nutria do arquivo pessoal e alheio para a produção de uma obra a meio caminho entre arte e documento, cultura erudita e popular, sem estabelecer grande distância entre elas. Na construção de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicado na época das viagens ao Norte e Nordeste (1928), encontra-se o espectro de um museu popular em movimento, no qual se justapõem objetos, lendas, personagens e mitos os mais variados possíveis.

Em 1924, liderados pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars, os modernistas paulistas já haviam partido para as cidades históricas de Minas na “Viagem de descoberta do Brasil”, em busca do ingrediente barroco, substituto nacional da arte negra, do primitivismo eleito pelos franceses para a redefinição do moderno. Em crônicas, Mário iria também reportar a viagem de 1924, quando se inicia a conjunção do aspecto novo das descobertas com a tradição, veiculada pelo apreço ao arcaico e aos costumes interioranos como contrapartida aos costumes das metrópoles. A aventura pelo Norte e Nordeste do país, poucos anos após a anterior, teria outro campo de interesse, desta vez a cultura popular e o registro de músicas, danças e ritos, embora o objetivo permanecesse o mesmo: o deslocamento cultural como abertura para diferentes concepções estéticas.

<sup>2</sup> CLIFFORD. Sobre o surrealismo etnográfico, p. 151.

## Entre documento e ficção:

Eh! ventos, ventos de Natal, me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país...

Mário de Andrade<sup>3</sup>

Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, na apresentação à segunda edição comentada de *O turista aprendiz*, destacam a natureza híbrida do texto, entre o aspecto documentário e a ficção, verificado tanto na viagem de Mário ao Norte quanto ao Nordeste. A recriação da realidade observada recebe as tintas do romancista e oferece ao leitor uma narrativa que enriquece a pesquisa e se impõe como aguda interpretação dos rituais e fontes populares. Como poeta, reconhece no material registrado subsídio para os aspectos relevantes de sua obra modernista, empenhada na construção de identidades nacionais, permeadas por vários elementos e atores. A recriação ficcional dos dados recolhidos, paisagens e lugares visitados, confere ao viajante a sensação de estar igualmente aí inserido, seja pela aproximação e distanciamento em relação aos fatos:

O que empresta indiscutível sabor à leitura dos diários das duas viagens é, certamente, o entrelaçamento do relato da viagem real encenada com o relato que advém da viagem imaginária, consumado por um cronista munido do seu lastro de leitura, viajante que tem como companheira a invenção.<sup>4</sup>

A exploração de novos gêneros dos modernistas se inscreve também na sua indefinição, por considerarem fluidas as diferenças que os singularizam, optando pela escrita nômade e indisciplinada. Poesia, ficção, diário, crônica ou romance dialogavam entre si, a ponto de romper os limites entre os gêneros. Destacam-se a prosa/poesia de Oswald de Andrade ou as crônicas/diários de *O turista aprendiz*, elaborados pelo olhar maroto de Macunaíma. Ainda que a construção da rapsódia seja distinta da forma do diário, por desobedecer critérios relativos ao espaço e ao tempo, entre outros, tem-se a impressão de estar o narrador configurando a escrita literária pela aventura da viagem. A primeira incursão

<sup>3</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz* no Diário Nacional, p. 277.

<sup>4</sup> FIGUEIREDO; LOPEZ. Por esse mundo de páginas, p. 37.

à Amazônia contribuiu para o enriquecimento do universo fabular da rapsódia, apesar de já ter sido realizada a pesquisa em livros. Na segunda viagem, a confirmação e o aprimoramento do material folclórico da região foram transmitidos em crônicas e receberam tratamento igualmente ficcionalizado.

Na feitura da crônica de viagem, o narrador propicia ao leitor a presentificação das danças, músicas e casos relatados por terceiros, por inserir no texto a sensação de estar ao mesmo tempo documentando e participando da experiência narrada. O Nordeste lhe chega pelos ouvidos, visão e olfato, incorporado no canto vibrante dos cantadores e intérpretes da cultura oralizada e de sua vitalidade. A fala cantada do nordestino, interpretada como melodia, o insere no clima festivo dos "coqueiros", na música dos aboios, na relação entre trabalho e lazer. A coleta do material folclórico não se reduz ao enunciado frio e distanciado do pesquisador, mas se pauta pela sensibilidade do poeta, incorporando-se ao canto que se configura pela vivência e pelo gesto posterior da escrita. Se as danças dramáticas e os cantos encenam situações que poderão ser compartilhadas com os espectadores, a escrita de viagem acompanha esse movimento e convida o leitor a entrar na dança. Reside aí o alto grau de dramatização da escrita marioandradina, conferindo-lhe o estatuto ambivalente de crônica jornalística e de ficção.

Me deito depois deste primeiro dia de Natal. Estou que nem posso dormir de felicidade. Me estiro na cama e o vento vem, bate em mim cantando feito coqueiro. Por aqui chamam "coqueiro" o cantador de "cocos". Não se trata de vegetal não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino. [...] O vento canta. Os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas daqui de perto, não trabalha sem aboar... Aqui em casa também. Todos cantamos, cocos, embolados, sambas, dobrados, modinhas...<sup>5</sup>

A reprodução de cantos ao som de clarinetas e ganzás, a entrada do narrador no festejo popular indicam a atuação receptiva do pesquisador/escritor no texto, pelo emprego da dicção que se aproxima da rapsódia de *Macunaíma*. Na revitalização dos ritos e cantos populares,

<sup>5</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 275.

mimetiza-se sensorialmente o valor literário da rapsódia, sem que se confunda com a crônica de viagem. Distingue-se ainda da escrita dos antigos cronistas, voltados para a descrição do exótico e do estranho aos olhos do colonizador.<sup>6</sup> Texto, dança e música se mesclam na visão do viajante, por constituírem matéria indissociável e refletirem o espírito ingênuo e alegre de uma comunidade. O ócio, a visão do espetáculo deixado na rede, sinalizam a relação entre preguiça e saber, sensação propícia para a efabulação: “Chega um choro. Clarineta, violões, ganzá numa série deliciosa de sambas, maxixes, varsas de origem pura, eu na rede, tempo passando sem dizer nada. Modinhas de Ferreira Itajubá e Auta de Sousa... A boca da noite abriu sem a gente sentir.”<sup>7</sup>

Nas observações mais contundentes de Mário encontra-se a figura do homem comum, do proletário, do cantador/trabalhador e do povo. Canto e situação social se entrelaçam na produção do painel etnográfico da região, em que se constata a visão um tanto ingênua e idealizada do narrador, motivada pela “cantoria” do nordestino. Se a própria dicção do habitante recebe tratamento semelhante, torna-se, contudo, prudente não desprezar a inclinação de Mário pela eleição da música como uma das possíveis saídas para os problemas de um povo marcado pela seca e a miséria. A sabedoria dos cantadores incultos e dos atores das danças típicas do Natal e Ano Novo serve de contracanto à arte considerada culta, razão pela qual o narrador insiste em valorizá-las. (“A gente daqui é alegre e cantar tanto como ela não sei que se cante”).<sup>8</sup> O conceito de arte popular se apropria tanto da posição social dos intérpretes como da maneira peculiar de reunir canto e vida, documento e ficção.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> José Tavares Correia de Lira define, de modo bastante elucidativo, o lugar de Mário como cronista de viagem: “É verdade que Mário bem sabia que o cronista-turista do século xx não tinha mais terras a desbravar ou em quem fincar posse. Mas sua alternativa por roteiros brasileiros, pela via das culturas indígenas e populares, pelos centros de cultura alegre, exterior, informal, móvel, imperfeita, carnavalesca, que não se deixavam subsumir a normatizações civilizatórias, tensiona as representações nacionalistas de uma sociedade por ele flagrada como profundamente desigual e excludente: ‘civilização brasileira’, pensava ele, que de mais a mais consistia em empecilhar as tradições vivas que mais possuímos de mais nossas” (CORREIA DE LIRA. O estranho patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil, p. 391).

<sup>7</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 299.

<sup>8</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 302.

<sup>9</sup> Em contrapartida, verifica-se ainda o preconceito contra o nordestino, que, ao contrário do que pensava Euclides da Cunha, não era um forte, mas estaria sempre desistindo da luta na região

A ilustração mais eloquente da cantoria no Nordeste reside na figura emblemática de Chico Antônio, o cantador que Mário encontra no Engenho de Bom Jardim, no Rio Grande do Norte. A constituição de seu retrato e dos demais artistas anônimos da região tem o mérito de redefinir conceitos e recolocar questões quanto a critérios atribuídos à desgastada dimensão popular da cultura e às preconceituosas referências ao populismo. A admiração do autor pela performance e talento do cantador condensa as imagens do artista nativo, da improvisação e das variações melódicas criadas ao sabor do momento. Sua forte presença e a exaustiva interpretação durante horas, ao som do ganzá e inspirado pela bebida, provocam a exaltação e o delírio de quem assiste ao espetáculo. Mário elege Chico Antônio herói dessa arte popular e personagem principal da viagem ao Nordeste. Escolhe ainda o ganzá, instrumento utilizado por ele, como título do projeto inacabado, *Na pancada do ganzá*, onde pretendia reunir o material colhido sobre a música popular nordestina.<sup>10</sup> Como metonímia da pesquisa, tem Chico Antônio como motivo inspirador, por se sobressair no quadro da arte popular e ser representante dos demais. Será ainda personagem do romance inacabado *Café*, publicado postumamente, na figura do nordestino que se muda para São Paulo.<sup>11</sup>

Na performance desinteressada e autossuficiente do cantador, confirma-se a semelhança com a poética/vida de Mário, entregue ao prazer da criação em excesso, ao exercício do dispêndio como regra. A arte de viver sem limites, a entrega à dor como felicidade, espelha-se na atitude artística/vital de Chico Antônio, o seu lado humano proletário e sensível às manifestações populares. A encenação musical do artista remete ainda aos rapsodos e ao processo paródico de *Macunaíma*, quando Mário evoca o improviso e a "traição da memória" como instrumento criativo e esquecimento dos modelos hegemônicos europeus.

inóspita, partindo e se deslocando para São Paulo: "O nordestino é prolífico. Dez meses de seca anual. Não tem o que fazer, faz filho. Os mais fortes vão-se embora. Fica mais é a população mais velha, desfibrada pelo Sol, apalermada pela seca, ressequida, parada, vivendo porque o homem vive, acha meio de viver até aqui! mas fica porque...meu Deus! porque não sabe partir!..." (ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 334-335).

<sup>10</sup> As seções referentes à música de feitiçaria e às danças dramáticas foram editadas por Oneyda Alvarenga, em três volumes intitulados *Danças dramáticas no Brasil*.

<sup>11</sup> ANDRADE. *Café*.

Entoar sob a forma de emboladas as melodias do boi e os cocos nordestinos, atraindo os “homens do povo”, não se esgota em poucas horas, ao optar Chico Antônio pelo excesso e o prazer. Aos olhos do narrador, sua atitude se iguala ao canto gratuito do pássaro, como ser da natureza: “Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acocorada em torno de Chico Antonio irapuru, sem poder partir.”<sup>12</sup>

Chico Antônio recebe do narrador os maiores elogios como representante do artista nordestino e como símbolo da perfeição e do apuro, registrado pelas artimanhas da embolada e do improviso. Seu tipo físico o transforma em imagem divinizada, alimentado pela performance do homem simples, das frases tiradas do trabalho cotidiano e do amor. Mário se extasia com a emoção provocada pelo espetáculo do cantador, a ponto de manter com ele uma relação de cumplicidade e de extrema conjunção:

Mas Chico Antônio ultrapassa de muito os que tenho escutado, pela força viva do que inventa e a perfeição com que embola. Alto, corpo de sulista, magruço, meio lerdado no gesto comprido, com uma cara horizontal, bem chata e simpática, de nordestino em riba. Olhos maravilhosos, já falei. E a voz incomparável.<sup>13</sup>

O próprio conceito de moderno recebe do escritor variações, ao comparar as temporadas líricas de São Paulo com o canto embolado de Chico Antônio, ou quando o considera superior a Caruso, famoso intérprete de ópera. As dissonâncias do cantador superam as “chiques dissonâncias dos modernos”, por introduzirem a dimensão popular e a diferença quanto à definição canônica do modernismo, desvinculada da tradição e presa ao novo, à vanguarda e ao cosmopolitismo. Essa interpretação dá sequência às descobertas da viagem a Minas, em 1924, momento significativo de mudança e abertura para as diversas vertentes de um moderno nomeado como vernacular e periférico. As cores da natureza, motivadoras do interesse da arte de Tarsila do Amaral pelos tons caipiras e peculiar do popular, assim como o desenho das cidadezinhas são ainda evocados pelo olhar de Mário frente ao Nordeste. Arte e natureza se conjugam

<sup>12</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 317.

<sup>13</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 317.

na descrição igualmente exagerada das vestimentas dos figurantes da Ciranda, em que as cores das vestimentas e as danças compõem a paisagem reproduzida por Tarsila, uma das transformações aí operadas no distinto conceito de moderno. A visão do narrador, mediatizada pela arte, define o ambiente de forma distanciada e ficcionalizada, incorporando-o à concepção estética modernista e à função identitária da cultura brasileira:

A vestimenta é berrante e gostosa de se ver. Chapéus inspirados nos cocares indígenas, cheios de penas de arara, flores de papel e naturais; blusas e calções de cores claras, rosa, encarnado, amarelo, verde, as mesmas cores cruas com que Tarsila abraçou tão sabiamente os quadros dela.<sup>14</sup>

Sem manifestar qualquer propósito discriminatório, as manifestações artísticas poderão conviver em estreita relação, à medida que não sejam esquecidos outros componentes culturais. A posição de Mário de Andrade sempre se sustentou por uma leitura da noção de modernidade como expressão do intercâmbio entre nacional e estrangeiro, erudito e popular, respeitando as diferenças locais e singulares. A perspectiva periférica atua como estratégia de resistência e intervenção, acentua as diferenças e permite a recuperação de setores excluídos da cultura.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Café*. Estabelecimento de texto, introdução, prefácio e seleção de imagens de Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos de Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo, Leandro Raniero Fernandes (colaborador). Brasília: Iphan, 2015b.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

CORREIA DE LIRA, José Tavares. O estranho patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.

FIGUEIREDO, Tatiana Longo; LOPEZ, Telê Ancona. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015b.

<sup>14</sup> ANDRADE. *O turista aprendiz*, p. 414.



# **Acervo de Escritores Mineiros: espaço de saberes nômades**

Reinaldo Marques

De início, gostaria de parabenizar os organizadores deste evento, sob o amparo da Biblioteca Nacional do Uruguai, pela iniciativa de abrir um espaço de relato e reflexão sobre esforços para a constituição de arquivos literários em diferentes países do nosso continente e a necessidade de integrá-los por meio da montagem de uma rede de arquivos literários latino-americanos. Especialmente, por um lado, frente aos desafios decorrentes de um mundo globalizado, em que a literatura já não desempenha o mesmo papel que lhe fora dado desempenhar na modernidade enquanto instância central da cultura, como espaço de encenação das identidades nacionais. Por outro, em razão das novas tecnologias e mídias atreladas aos processos do capitalismo tardio, em que a cultura, transformada em extensão do capital e a serviço de sua reprodução, é marcada pelo paradigma da conectividade, para o bem ou para o mal.

Minha intervenção tem como objetivo apresentar brevemente o Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Para tanto, indicarei o momento de sua emergência, os escritores cujos fundos documentais nele se encontram e enfatizarei a perspectiva cenográfica e museográfica de seu espaço, como forma de tratamento mais adequado dos materiais heterogêneos que constituem os arquivos literários. A partir disso, tecerei algumas considerações sobre o caráter nômade e multidisciplinar de saberes que atravessam os arquivos literários, com ênfase nos aspectos processuais e de conectividade que conformam a memória literária e cultural como rede em expansão.

## Breve história dos arquivos literários no Brasil

Ao se investir na construção de uma rede de arquivos literários de diversos países da América do Sul, pode contribuir significativamente para imaginá-la apresentar a realidade desses arquivos em cada contexto nacional. Antes, porém, gostaria de lhes lembrar a distinção conceitual que faço entre o arquivo pessoal do escritor, alocado no espaço privado, doméstico, e o arquivo literário, situado no espaço público, domiciliado em uma instituição pública, ou mesmo privada – Biblioteca, Arquivo, Fundação, Universidade. Trata-se de processo complexo de desterritorialização e reterritorialização, em que o arquivo pessoal do escritor é apropriado e submetido a saberes especializados – arquivologia, biblioteconomia, museologia, além de saberes próprios do campo dos estudos literários e da pesquisa histórica —, constituindo-se numa figura epistemológica em termos foucaultianos, como efeito de campos discursivos que dele se apropriam e falam. Localizado num espaço liminar entre o público e o privado, submetido a diversas e conflitantes relações de forças, o arquivo literário já não é mais um arquivo privado e nem é de todo um arquivo público.<sup>15</sup> Nessa passagem, novos arcontes passam a custodiá-lo e a falar em seu nome – arquivistas, bibliotecários, museólogos, pesquisadores – e a ele se agregam novos valores: histórico-cultural, estético, acadêmico, expositivo, econômico.

Pode ser que esse esforço de elaboração do conceito de “arquivo literário” resulte mais propriamente numa ficção teórica, para ficar num registro borgiano. De uma parte, tem um pé no mundo empírico do trabalho com os arquivos pessoais dos escritores; de outra, recorre a uma imaginação construtiva, que abstrai as variadas diferenças entre cada um desses arquivos para realçar algumas semelhanças entre eles. Considere-se aqui, por exemplo, o 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. No caso dos

<sup>15</sup> Cf. MARQUES, “Arquivos literários, entre o público e o privado”, publicado na revista da BNU, *Lo que los archivos cuentan/3* (2014), e republicado em MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*, 2015. No ensaio “Arquivos literários e reinvenção da Literatura Comparada”, contido neste mesmo livro, elaborei de forma mais detalhada essa distinção.

escritores mineiros, a par de sua biblioteca fornida com livros e periódicos, compõem seus fundos documentos pessoais e ligados a sua atividade profissional, a exemplo de manuscritos e datiloscritos de seus textos, correspondências, fotografias, recortes de jornais, coleções de obras de artes plásticas, de artesanato, além de objetos pessoais, mobiliário do seu escritório, máquinas de escrever. Essa heterogeneidade constitui, por um lado, a potência do arquivo do escritor, abrindo-o ao diálogo com outras linguagens e artes, com a cultura; por outro, impõe um desafio ao esforço de enquadrá-lo conceitualmente, visto que torna qualquer tentativa de fazê-lo insuficiente, precária, incapaz de dar conta tanto de sua diversidade documental quanto da singularidade histórica e social de seu contexto de formação.

Uma estratégia produtiva, a meu ver, consiste em abrir de mão de teorias universalistas, de longo alcance, que procurem descrever e explicar um conjunto extenso no tempo e no espaço de arquivos de escritor. É preferível trabalhar com teorias de menor alcance – microteorias –, que abram mão da pretensão universalizante e totalizante, mas que consigam descrever bem um determinado conjunto de arquivos de escritores. A par disso, embora o adjetivo “literário” se mostre um tanto redutor em relação àquela diversidade dos materiais do arquivo do escritor, com a noção de arquivo literário estou realçando a figura do titular do arquivo, amplamente reconhecido como autor de literatura, fato atestado por sua obra. Certamente que ela se mostrará muito limitada para dar conta dos arquivos de escritores e artistas contemporâneos que às vezes se configuram como “multiartistas”, caso de um Nuno Ramos. Mais ainda, com ela estou salientando sua modelagem a partir do ponto de vista dos pesquisadores de arquivos de escritores, como espaços e textualidades a serem vivenciados, lidos e interpretados por eles.<sup>16</sup> Enquanto produto de uma atividade especulativa, pode ser que a noção de arquivo literário remeta a um objeto mais imaginado, nem sempre localizável como tal no mundo empírico. Nesse sentido, na esteira de Deleuze e Guattari,<sup>17</sup> talvez

<sup>16</sup> Esses desdobramentos do conceito de “arquivo literário” devo-os às observações críticas feitas pelos colegas durante nosso encontro em Montevidéu, especialmente a Graciela Goldchuk, aos quais muito agradeço.

<sup>17</sup> DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 32-35.

seja mais apropriado ver tal conceito como uma “totalidade fragmentária”, uma heterogênese que organiza seus componentes por zonas de vizinhança, sem que eles se encaixem. Enuncia antes um acontecimento, um devir com suas virtualidades – o arquivo literário, como no presente caso – e não uma essência ou coisa. Não sem razão, em sua *A arqueologia do saber*, Michel Foucault nos lembra da impossibilidade de totalizar o arquivo, que só pode ser abordado em níveis, regiões, vale dizer, em seus fragmentos.

Em termos genealógicos, sabemos que os começos são múltiplos, inumeráveis. Assim, no Brasil, tendo em vista quer o papel dos intelectuais como figuras públicas atuantes na invenção das tradições e identidades nacionais modernas, quer suas estreitas ligações com o aparato do Estado enquanto funcionários públicos, já existem iniciativas no sentido da preservação de documentos de escritores no século XIX, em instituições como a Biblioteca Nacional (1810), onde se encontram arquivos dos escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e o Arquivo Nacional (1838), com suas ramificações nos Estados da federação.<sup>18</sup> Com a fundação, em 1897, da Academia Brasileira de Letras, guardiã do arquivo de seu fundador, Machado de Assis, e das Academias Estaduais e Municipais, essas iniciativas se multiplicam. No século XX, com o surgimento das universidades, são elas que passam a desempenhar um papel importante na tarefa de preservação do nosso patrimônio arquivístico, bibliográfico e até mesmo museológico. Especialmente por meio da instalação de centros de documentação e de memória, sobretudo na área das ciências humanas, dedicados ao trabalho de reunião, organização e preservação de arquivos e coleções, de conjuntos documentais diversos. Assim, à função original de produção de novos conhecimentos, as universidades incorporaram também a tarefa de preservar e organizar documentação variada para incremento de suas pesquisas, seja em função da carência de investimentos por parte do poder público no tratamento e conservação de seu

<sup>18</sup> Como intelectuais e professores, muitos escritores participam da seção do Instituto Histórico e Geográfico de seu Estado, a exemplo da poeta Henriqueta Lisboa, que foi a primeira mulher a ingressar no Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais.

patrimônio arquivístico, seja em razão das dificuldades de acesso às fontes primárias de pesquisa.

Entre nós, no entanto, a constituição e o cuidado com os acervos literários na cena pública se dão de forma mais sistemática a partir dos anos 1960, sobretudo no interior das universidades, tanto públicas quanto privadas. Trata-se de um fenômeno tardio, que nos permite pensar os arquivos literários como locações tardias do moderno. Para se ter uma ideia disso, trago-lhes alguns poucos dados relativos à criação de alguns de nossos principais centros de documentação literária. O primeiro deles é o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, criado em 1962 por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda. Órgão interdisciplinar de pesquisa e documentação sobre nossa história e cultura, seguiu o modelo dos *area studies center* das universidades americanas. Abriga arquivos de alguns de nossos mais importantes escritores, tais como os de Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Já o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa foi instalado em 1972, no Rio de Janeiro. Trata-se de fundação pública, vinculada ao Ministério da Cultura, e que contém o maior conjunto de arquivos de escritores brasileiros, a exemplo dos de Cecília Meireles, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Pedro Nava, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Vinícius de Moraes, entre tantos outros.

Com a implantação dos Programas de Pós-Graduação nas nossas universidades no início dos anos 1970, especialmente com a implementação de cursos de Literatura Comparada na área de Letras nos anos 1980, surgem diversos outros centros de documentação literária, tanto dentro quanto fora das universidades. Em 1978, foi criado o Centro de Estudos Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais, inicialmente com a doação de sua biblioteca. Posteriormente, em 1993, foi doada a valiosa pinacoteca do escritor juntamente com o restante do seu acervo. Na década de 1980, surgem mais quatro relevantes acervos literários. No ano de 1982, criou-se o Acervo de Escritores Sulinos na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, a partir da organização dos documentos legados por Érico Veríssimo. Nele são desenvolvidos projetos de pesquisa sobre fontes da literatura brasileira, revitalizando-se o campo da história da literatura, e realizados, nos anos

de 1990, os primeiros encontros de pesquisadores de acervos literários, para intercâmbio de experiências de organização, conservação e divulgação de arquivos de escritores. Em 1984, foi implementado o Centro de Documentação Alexandre Eulálio no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, a partir de materiais recolhidos pelas pesquisas dos docentes. Pesquisas que contribuíram para captar os acervos de Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Hilda Hilst, entre outros. Já em 1986, no Centro Histórico de Salvador e Largo do Pelourinho, foi instalada a Fundação Casa de Jorge Amado. Fundação privada, dispõe de um conjunto com cerca de 200 mil documentos do mais relevante escritor baiano, propiciando pesquisas relacionadas sobretudo à memória local, constituindo-se num arquivo da baianidade. Por fim, em 1989, foi criado o Acervo de Escritores Mineiros pela Faculdade de Letras (FALE) da UFMG.<sup>19</sup>

Antes de falar um pouco mais a respeito do acervo mineiro, caberia fazer duas observações. A primeira contempla a cena cultural brasileira contemporânea, em que chama a atenção o agressivo interesse pela captação, tratamento e custódia de acervos literários e culturais por parte de instituições públicas ou privadas, a exemplo das universidades, dos institutos e fundações culturais de bancos ou empresas. Não raro deparamos na imprensa com notícias sobre a disputa por parte de universidades e fundações do arquivo de determinada personalidade do mundo das letras ou das artes. As universidades, em busca de constituir centros de documentação que fomentem suas pesquisas, sobretudo em nível de pós-graduação; as fundações e institutos de empresas, como estratégia de *marketing*, associando suas marcas a iniciativas de caráter social e cultural. Neste último caso, cabe destacar o Instituto Itaú Cultural, idealizado e fundado em 1987 pelo empresário Olavo Setúbal e vinculado ao Banco Itaú, e o Instituto Moreira Salles, surgido em 1992, e sustentado com dotações do Unibanco e da família Moreira Salles. São instituições com importantes acervos artísticos, literários e culturais, com destaque especialmente para o Moreira Salles, posto que tem investido na aquisição da

<sup>19</sup> No ensaio "Memória literária arquivada", esboço história um pouco mais detalhada desses centros de documentação literária no Brasil; cf. MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

documentação de escritores, e já conta com os arquivos pessoais de Otto Lara Resende, Erico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Paulo Mendes Campos, entre outros. Importa mencionar, ainda, que hoje existem em andamento várias iniciativas no Brasil de constituição de centros de documentação literária levadas adiante por colegas pesquisadores de universidades situadas em diferentes regiões do país – no Norte, Nordeste e Centro-Oeste.

Vê-se assim que – segunda observação – a emergência desses centros dedicados a organizar e preservar nossos arquivos literários situa-se basicamente no contexto dos anos 1970 e 1980, marcado por uma intensa preocupação com os “lugares de memória” e, ao mesmo tempo, por forte pressão de mecanismos de amnésia social e histórica, responsável pela fetichização do passado, que tem no Disney World talvez sua figura mais emblemática. Trata-se de ambiente atravessado, paradoxalmente, por uma crise da memória, alimentada pelas transformações de nossas concepções do passado e das relações com ele estabelecidas. Se antes eram naturais seus vínculos com o presente, a natureza do passado tornou-se opaca, fonte de incertezas e inquietações.

## **O Acervo de Escritores Mineiros**

Em agosto de 1989, a FALE da UFMG promoveu a Semana Henriqueta Lisboa, evento que celebrou a entrada na Universidade dos fundos documentais da poeta mineira e a criação do Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), órgão responsável pela guarda e preservação do acervo recebido, por seu tratamento e disponibilização para a pesquisa. Domiciliado no prédio da Biblioteca Universitária, *campus* Pampulha, em Belo Horizonte, o arquivo pessoal de Henriqueta Lisboa (1901-1985) deslocou-se do espaço privado para o espaço público, abrindo-se à pesquisa e ao movimento da suplementação de sentidos. Trata-se de desdobramento de uma operação de arquivamento, por meio da qual emerge uma figura lastreada pela topografia acadêmica: o AEM. Constituído como um lugar privilegiado de nossa memória literária e cultural, a ser vivido tanto imaginária quanto sensorialmente; a ser construído pelo trabalho contínuo de gerações de pesquisadores e por inúmeras outras operações de

arquivamento; e a ser habitado quer por corpos físicos, objetos, quer por desejos e sonhos.

Em 1991, os acervos de mais dois importantes escritores passaram a integrar a coleção do AEM: os de Murilo Rubião (1916-1991) e Oswaldo França Júnior (1936-1989). No início dos anos 2000, chegaram os arquivos de Abgar Renault (1901-1995) e Cyro dos Anjos (1906-1994). A esses arquivos precursores vieram se somar algumas coleções especiais, constituídas por cartas de escritores, livros, revistas e fotografias, como as de Alexandre Eulálio (1932-1988), Aníbal Machado (1894-1964), Ana Hatherly (1929), Valmiki Vilela Guimarães (1934-2015), José Oswaldo Araújo (1887-1975) e Genevieve Naylor (1915-1989). Esse expressivo crescimento do acervo impactou drasticamente a topografia do AEM e mobilizou tanto a diretoria da FALE quanto a administração central da Universidade para apresentarem projeto junto às agências governamentais, a fim de captar recursos para a construção de um espaço mais adequado para abrigar os arquivos literários sob a guarda da UFMG. Assim, com recursos obtidos junto ao Fundo FINEP, foi construído o atual espaço do AEM, localizado numa área de quase mil metros quadrados do terceiro andar da Biblioteca Universitária da UFMG, parcialmente utilizada. Inaugurado em dezembro de 2003, sua concretização vinculava-se, à época, a uma preocupação mais geral da Universidade com a organização, preservação e conservação dos seus acervos culturais, artísticos e documentais.

Em termos arquitetônicos, o espaço foi concebido numa perspectiva cenográfica e museológica, comportando três planos. No primeiro, são simulados os ambientes de trabalho dos escritores, com estantes de livros, mesa, máquina de escrever, objetos pessoais. Devidamente reconstituídos a partir de pesquisa junto aos familiares, nesses ambientes, encontram-se também documentos raros expostos em vitrines, a exemplo de primeiras edições autografadas, cartas de escritores, fotografias. A individualidade de cada recinto, procurando destacar a personalidade do escritor, é realçada por meio de iluminação com jogo de cores, perfis e textos ilustrativos. O uso de vidro, à maneira de um aquário, permite que os visitantes possam ver e apreciar os ambientes, mesmo sem entrar neles. No segundo, encontram-se as galerias com exposições de pinturas, desenhos, fotos, pôsteres. Por fim, no terceiro plano, com

acesso restrito, estão abrigados os acervos bibliográficos e os arquivos documentais de cada escritor. O espaço contém ainda reserva técnica, sala de reunião e área de trabalho para pesquisadores e estagiários.

Dentro dessa concepção, foi contemplada a natureza heterogênea dos materiais que compõem os acervos literários, uma mistura de elementos próprios de bibliotecas, arquivos e museus, como já mencionado. Com isso, o espaço do Acervo de Escritores Mineiros configura-se como um espaço móvel e permanente de exposição, conseguindo focar, no plano geral, as singularidades de cada material. Abre aos visitantes e pesquisadores a possibilidade de cada um, com seus recortes e enquadramentos, constituir a sua própria trilha, o seu próprio texto, ao percorrer os diversos níveis espaciais. Dotado de múltiplas perspectivas e entradas, desvela o texto da memória literária e cultural em sua complexidade de sentidos, visível quer na seleção quer na combinação, justaposição ou sobreposição de objetos heteróclitos. Dessa maneira, ao dar ao texto da memória cultural e literária do país um tal tratamento, a Universidade procurou dar continuidade a um projeto dos próprios escritores mineiros, que sempre cultivaram os gêneros memorialísticos e cuidaram de montar seus arquivos pessoais ao longo da vida.

Todavia, fato revelador de que o trabalho com arquivos literários é verdadeiro *working in progress*, novos arquivos de escritores foram recebidos entre os anos 2008 e 2010: os de Octavio Dias Leite (1914-1970), Wander Piroli (1931-2006), José Maria Cançado (1952-2006), Fernando Sabino (1923-2004) e Lúcia Machado de Almeida (1910-2005). Nessa leva, também chegou parte do arquivo do escritor e jornalista Carlos Herculano Lopes (1956), que está doando seu arquivo ainda em vida; como o dele, a partir de 2012, estamos recebendo materiais do arquivo de Frei Betto (Carlos Alberto Libânio Christo, 1944), escritor, jornalista e frade dominicano. Foram doadas ainda algumas coleções especiais, como as dos poetas Achilles Vivacqua (1900-1942) e Adão Ventura (1946-2004). Com recursos obtidos novamente por meio do Fundo FINEP, foi feita uma obra de ampliação do espaço do AEM, usando toda a área disponível. Em outubro de 2011, o espaço ampliado foi reinaugurado.

Atualmente, com a chegada de mais quatro acervos de reconhecidos escritores mineiros, estamos às voltas com a saturação do espaço

do AEM, o que está alterando aquela sua configuração inicial. Em 2015, foram doados os arquivos de Affonso Ávila (1928-2012) e Laís Corrêa de Araújo (1928-2006), ambos poetas e críticos, cujos fundos documentais foram guardados em sala especial da Biblioteca Universitária, em função do grande volume de livros e documentos. Por fim, em 2017, recebemos os arquivos do crítico teatral Sábado Magaldi (1927-2016) e do escritor Autran Dourado (1926-2012). Alocados no espaço do AEM, esses últimos acervos transtornaram a topografia do AEM, exigindo novas providências quanto à domiciliação dos acervos dos escritores abrigados na UFMG. Estão sendo pensadas alternativas seja para otimizar o atual espaço, reconfigurando-o, seja para ocupar uma área anexa a ele na mesma Biblioteca Universitária, seja ainda para se pensar a construção de prédio próprio junto à FALE.

### **Arquivos literários: espaços de saberes nômades**

Ao se projetar uma rede de arquivos literários latino-americanos, pode ser produtivo e estimulante imaginar seus possíveis impactos no campo dos estudos literários, especialmente no âmbito da literatura comparada. De modo sumário e num sentido mais especulativo, apontarei brevemente alguns desses desdobramentos tendo em vista as pesquisas propiciadas pela documentação dos escritores. Para tanto, à luz das reflexões de Doreen Massey em *Pelo espaço*, seria desejável nos desembaraçarmos de uma compreensão do espaço do arquivo como mera superfície a ser atravessada, enquanto um lugar estável, fechado e coerente, um espaço já sempre delimitado, dividido em partes iguais e que nos permite montar uma narrativa única ou totalizante, convertendo o espaço em tempo. A fim de nos ajudar a imaginar o espaço de uma forma alternativa à da globalização, Massey nos apresenta três proposições que sintetizam seu pensamento e que apenas menciono aqui. Para ela, o espaço é constituído sempre por interrelações e interações, que conectam a imensidão global ao mais local, ínfimo. Espaço e multiplicidade são co-constitutivos, não havendo um sem o outro, visto que nele coexistem distintas trajetórias, heterogeneidades. Por fim, por ser aberto, o espaço está sempre em construção, inacabado, o que leva a autora a propor o espaço como

“simultaneidade de estórias-até-agora”.<sup>20</sup> Em sua argumentação, Massey chega a ressaltar o caráter elusivo do lugar, como algo esquivo e de difícil compreensão. Por essa via, imaginado enquanto espaço ocupado por materiais e documentos diversos, de coexistência de multiplicidades de histórias, mostra-se exercício desafiador pensar o *fora* do arquivo literário, em termos de uma dobra espaço-temporal, considerando-se as virtualidades nele contidas, a heterogeneidade e simultaneidade de tempos e espaços que o conformam.

Aliada a essa nova imaginação do espaço do arquivo literário, impõem-se uma atenção redobrada seja às relações de forças que o atravessam e nele se enfrentam, seja à lei que regula os enfrentamentos. Com efeito, alocado no espaço público, no arquivo literário se inscreve a lei, autorizando direitos e limites. Direitos dos cidadãos de acesso a esses arquivos, financiados com recursos públicos; direitos de propriedade por parte da família, arrolados nos direitos autorais; direitos de editoras, quanto à publicação e reprodução das obras; direitos do Estado, ao garantir a constituição de arquivos privados e públicos, ao ordenar a sua preservação, bem como normatizar o acesso a eles. Desse modo, forças díspares e conflitantes, com diferentes graus de intensidade, haverão de coabitar o espaço dos arquivos literários num jogo em que umas procuram dobrar outras. São forças da memória e da tradição em luta contra as forças do esquecimento; forças organizadoras dos interesses da *oikos*, de herdeiros e representantes do escritor, colidindo com as das instituições de guarda, da sociedade e do Estado; forças retóricas e performáticas em choque com o poder arcôntico das interpretações.<sup>21</sup>

Percebe-se assim que múltiplos e heterogêneos saberes convivem no espaço do arquivo literário, tensionados por distintas forças e lógicas. De um lado, opera uma lógica arcôntica, que procura estabilizar os significados inscritos em seus materiais e documentos, tornando-o um lugar estável, vinculado a regimes discursivos da verdade, da prova jurídica, e à evidência histórica. Essa dimensão se torna mais evidente se se considera o fato de que, conforme nos lembra Jacques Derrida, o arquivo

<sup>20</sup> Cf. MASSEY. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, p. 27-32.

<sup>21</sup> A propósito desse jogo de forças, conferir o ensaio “Arquivos literários, entre o público e o privado”, já mencionado, em Reinaldo Marques.

principia por um trabalho de apropriação de rastros efetuado por um poder de capitalização ou de monopólio. Rastros que são propositalmente destinados a uma relativa sobrevivência e colocados politicamente sob controle por meio de operações de seleção e organização empreendidas por seus arcontes. De tal modo que não haverá arquivo sem poder político.<sup>22</sup> Expressão mais próxima dessa lógica é a arquivologia, saber ligado ao Estado, tomado enquanto campo informacional. Obedecendo a princípios gerais – do respeito à proveniência dos fundos e da ordem original –, e por meio de procedimentos meticulosos – formulação de quadros de arranjos, constituição de séries e subséries –, procura-se dar conta do caráter heteróclito da documentação: textual, sonora, iconográfica, audiovisual, tridimensional – a dos objetos. Agrupá-la em seções descritivas comuns, garantindo-se a organicidade dos fundos.

Todo esse labor visa impor ordem ao arquivo do escritor. Uma ordem que consiste em situar cada documento num lugar próprio, seja um lugar físico, seja um lugar metodológico, no arranjo arquivístico. De modo a impedir que, fora de seu lugar, ele se transforme em sujeira, ruído informacional. Uma ordem que é também um comando, um princípio a reger a tarefa interpretativa dos arcontes. Ordenados no arquivo, os documentos são postos em relação, providos de contextos discursivos, de uma arquitetura de textos capaz de os conectarem com uma origem rastreadora, apta a assegurar sentidos autorizados, legitimados, estabilizando-os a serviço da evidência histórica. Nesse sentido é que se pode entender a arquivologia como ciência interessada nas relações e contextos.<sup>23</sup> Pode-se dizer também que a biblioteconomia e a museologia são pressionadas por essa mesma lógica arcôntica, que tem em vista saberes alocados em lugares fixos e hierarquizados no espaço do arquivo, visto como espaço estriado e uniforme, medido e homogêneo. Como tal, são saberes acossados por uma ciência régia, articulada ao Estado.

De outro lado, em contraponto a essa lógica arcôntica que busca o fechamento dos sentidos, atuam no arquivo literário forças desterritorializantes, segundo um princípio de multiplicidade, rizomático, que

<sup>22</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004).

<sup>23</sup> CAMARGO; GOULART. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*.

chamaria de anarcôntico, dado que não submetida a uma origem rastreadora. Segundo tal perspectiva, o arquivo é espaço de heterogeneidades, sempre aberto a interações e em construção, um espaço liso, indefinido. Daí que mobilize saberes nômades, desterritorializantes, sem lugares fixos, sem essencialismos identitários e avessos ao paradigma disciplinar do mundo moderno, profundamente marcado pelas ciências régias, sob a égide do Uno e a serviço do Estado-Nação.<sup>24</sup> Considerando o papel importante da literatura, especialmente de suas narrativas, na articulação das identidades nacionais, cabe situar nesse paradigma, de modo proeminente, as disciplinas que compõem o campo dos estudos literários, conformando uma ciência da literatura. Por conseguinte, se prevalece, de um lado, a tendência de estabelecer sentidos unívocos aos materiais do arquivo literário, impor-lhes uma narrativa única, de outro, os saberes nômades potencializam o jogo da suplementação de sentidos, da multiplicidade de histórias a serem contadas até agora. Pluralidade de histórias que pode ser incrementada ao se projetar o espaço como algo móvel, com diferentes níveis e múltiplas entradas, como em certa medida ocorre no AEM, propiciando aos pesquisadores inscrever no arquivo percursos diferentes a depender de por onde entram, abrindo-se aos riscos do acaso, de imprevistas descobertas.

Dentro desse quadro, no que concerne aos estudos comparados, entendo que os arquivos literários ampliam de forma exponencial os objetos postos em comparação, dada a natureza altamente múltipla de seus materiais, de sua documentação. Com isso, arrefece-se o privilégio concedido ao texto acabado, à obra em sua fatura linguística, permitindo colocar em cena os manuscritos ou documentos de processo, as correspondências, as fotografias, os recortes de jornais, os objetos com sua aura biográfica. Especialmente, além de seus livros, as peças das variadas coleções que os escritores costumam montar: de obras de arte (pinturas, esculturas, desenhos etc.), de artesanato, de objetos pessoais, de discos, CDs e DVDs. Por sua vez, ao realçar o caráter heteróclito dessas coleções, o tratamento museológico e cenográfico dos acervos literários estimula o diálogo interartístico, intersemiótico, possibilitando aproximar

<sup>24</sup> Estou levando em consideração aqui formulações de Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, volumes I e V.

e contrastar as artes, as linguagens. No acervo de Henriqueta Lisboa, por exemplo, há uma coleção de quadros de Petrônio Bax, pintor mineiro, que lhe inspirou alguns poemas. A ele, dedicou ela um poema-homenagem intitulado "Roteiro de Petrônio Bax". Já no acervo de Oswaldo França Júnior, há uma coleção de peças de artesanato do Caribe, formada por miniaturas de casais em atitudes eróticas; de forma deslocada, pode-se pensar tal coleção como a presença das tradições orais no espaço da cultura letrada.

Como resultado desse *corpus* ampliado de documentos, o trabalho com arquivos de escritores demanda e reforça o trânsito transdisciplinar já marcante nos estudos literários comparados e nos estudos culturais. Com efeito, um tratamento mais adequado dos acervos de escritores exige a articulação de diferentes disciplinas, saberes; não apenas daqueles saberes endógenos ao campo disciplinar dos estudos literários ou da pesquisa histórica, mas também de saberes outros, exógenos: arquivística, museologia, biblioteconomia, informática, arquitetura e até mesmo da química e física tendo em vista a conservação dos documentos. Além disso, importa notar que uma diversidade de discursos é agenciada pelos e nos arquivos literários: teórico, histórico, crítico, ficcional, memorialístico, biográfico, autobiográfico, epistolar. Assim, há uma gama variada de textos a serem comparados, com repercussões metodológicas, de sorte que não basta mais apenas levantar semelhanças e diferenças entre os textos e objetos, como um fim em si mesmo. É preciso fazê-lo levando em conta aquelas relações de forças e lógicas, os jogos de poder presentes nos discursos que circulam no arquivo, abrindo-se à interlocução com os estudos culturais. No caso do discurso crítico, por exemplo, nota-se o diálogo tenso entre diferentes orientações críticas, marcadas por distintos pressupostos: a crítica textual, a crítica genética e a crítica biográfica. Estamos assim frente a uma abertura cada vez maior do campo comparatista literário, que desafia os pesquisadores, ao propor-lhes o recurso a diferentes teorias e métodos, ao diálogo multidisciplinar. Desafio que nos leva a encarar o arquivo literário não tanto de um ponto de vista ontológico, buscando afirmar sua natureza ou essência, ou a de seus materiais, e cristalizado na clássica pergunta: "O que é...?". Parece mais promissor abordá-lo segundo a perspectiva da conectividade que marca a cultura e

a memória na contemporaneidade, como rede sempre em expansão; vale dizer, tratar um objeto, um documento sempre o ligando a outros, num procedimento em que prevalece a conjunção “e”: arquivo/literatura e... e... e... Conhecer, teorizar o arquivo literário e seus materiais é associar, linkar, para se poder contar diferentes histórias.

Nessa direção, a pesquisa em acervos literários provoca uma reconfiguração do perfil do pesquisador comparatista. Como forma de lidar criticamente com a documentação dos escritores, lendo o arquivo a contrapelo, imaginei-o em trabalhos anteriores como um *anarquivista*, um combinado paradoxal de arquivista e anarquista. Alguém situado num entre-lugar, que experimenta, no sentido etimológico de correr perigo, o embate entre aquelas antagônicas forças presentes no arquivo literário. Como tal, ciente de que o arquivo é uma montagem, um artifício, ele procura contestar a intencionalidade que o construiu, desarmando a ordem estabelecida. Enquanto um genealogista é sujeito desconfiado da solenidade das origens, dos protocolos da lei, da retórica do princípio. Razão por que busca instaurar uma anomia no arquivo, capaz de engendrar novas leituras de seus materiais, montar contra-narrativas da memória. Se o arquivista se pauta pelo respeito à proveniência do arquivo, à ordem original, tendo em vista estabilizar os sentidos, o pesquisador *anarquivista* olha os documentos do arquivo efetuando ligações entre eles, conectando-os às virtualidades do arquivo, de modo a subverter a ordem instituída segundo o princípio arcôntico. Com isso, não estou de maneira alguma desconhecendo a importância do trabalho de arquivistas e bibliotecários de organizar os arquivos dos escritores e disponibilizá-los para a pesquisa, mas vendo-os e enunciando-os a partir de outro lugar. Recorrendo a uma imaginação (des)construtiva, o pesquisador anarquivista pode assim ler os documentos de outra forma, dentro de outras (des)ordens possíveis, flagrando as relações de força e o jogo do poder no arquivo, tentando intervir nesse jogo por meio de uma violência interpretativa. Só dessa maneira ele logrará deslocar nossa história cultural, formulando outras maneiras de a ler e interpretar.

Em relação aos impactos dos arquivos literários sobre o campo disciplinar dos estudos literários, entendo que, num primeiro momento, as pesquisas com fontes primárias da literatura contribuíram seja para

revitalizar certas disciplinas, a exemplo da história da literatura e da crítica literária, muito questionadas em seus pressupostos pelo *boom* da teoria na segunda metade do século passado, seja para o desenvolvimento de uma nova disciplina, a crítica genética. Mas minha percepção, em termos de médio ou longo prazo, é a de que as pesquisas em arquivos literários tendem a aprofundar a crise das disciplinas constitutivas do campo dos estudos de literatura conformado na modernidade, emergente no contexto da reforma das universidades em princípios do século XIX, procurando torná-las um braço do Estado nacional, como produtoras hegemônicas de conhecimento sobre a nação. As pesquisas nos arquivos literários tornarão mais evidente o esgotamento do paradigma disciplinar moderno dos estudos da literatura, principalmente por estimularem os saberes nômades, as tópicas transdisciplinares, desvelando um cenário pós-disciplinar. E também porque, ao problematizarem categorias canônicas dos estudos literários – texto, obra, autor, valor estético universal –, acabam por tornar mais rarefeitos os fundamentos das disciplinas acadêmicas. Como remédio e veneno – um verdadeiro *pharmakon* –, o arquivo literário, com seus saberes, reclama a reinvenção do campo dos estudos da literatura no mundo acadêmico, particularmente da literatura comparada.

\*\*\*\*\*

A título de conclusão, gostaria de chamar a atenção para alguns desafios e dificuldades que nos colocam o trabalho com os acervos literários. Uma primeira dificuldade diz respeito à fragmentação por que passam os arquivos dos escritores quando de sua domiciliação em instituições de guarda. É o caso de muitos dos escritores mineiros da primeira metade do século passado, que migraram de Belo Horizonte para os centros econômico e político do Brasil à época, São Paulo e Rio de Janeiro, a exemplo de Carlos Drummond, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, quer por serem funcionários públicos, quer com o intuito de fazer a carreira de escritor nesses espaços legitimadores. No caso de Abgar, sua documentação está dividida entre o AEM, o arquivo da Academia Brasileira de Letras e o da Fundação Casa de Rui Barbosa. Tal fragmentação reflete tanto a falta de uma política pública mais ampla no tocante à gestão de nossa memória literária e cultural, quanto a carência de políticas de captação dos arquivos dos escritores. Políticas que, em termos ideais, permitissem às instituições de

guarda conversarem entre elas e contribuíssem para convencer famílias e herdeiros da importância de se fazer a transferência integral dos fundos documentais dos escritores para determinada instituição.

Outro grande desafio concerne ao trabalho de tratamento da documentação dos arquivos literários, colocando-a à disposição de pesquisadores acadêmicos, especialistas e também da comunidade em geral, facilitando-se a acessibilidade. Penso aqui particularmente na etapa de catalogação dos materiais, implicando ações de descrição física de cada livro ou documento e o trabalho de classificação, categorizando e colocando cada elemento dentro de um determinado arranjo, providenciando sua indexação. A par disso são importantes ainda as tarefas relacionadas à conservação e restauro da documentação. Nesse aspecto, imaginando-se a rede dos arquivos literários, entendo que seria válido discutir a necessidade, ou não, de um padrão mínimo de tratamento a ser adotado pelas instituições de guarda. Mas uma dificuldade muito grande aqui, além do problema do espaço, relaciona-se à mão de obra especializada de bibliotecários, arquivistas e museólogos. Muito frequentemente o número desses profissionais trabalhando com a documentação dos escritores não é adequado para dar maior agilidade ao tratamento dos fundos, como ocorre com o AEM. O trabalho de catalogação dos livros e de inventário da documentação costuma ser mais lento, uma vez que os bibliotecários se envolvem com outras tarefas, como o atendimento de pesquisadores e visitantes. Para se ter uma ideia, já temos aproximadamente mais de 50 mil livros no AEM; desse montante, apenas cerca de 20 mil estão catalogados e acessíveis na base de dados das nossas bibliotecas. Por outro lado, contamos com a presença de muitos estudantes bolsistas de Iniciação Científica e de outros profissionais com bolsas de Apoio Técnico concedidas pelas agências governamentais, que mitigam em parte as dificuldades apontadas.

Por fim, em tempos de memória digital, há o enorme desafio da digitalização da massa documental contida nos nossos arquivos, de modo a propiciar seu acesso e transferência para outras mídias e bases de dados. Especialmente como forma de podermos compartilhar documentos. Com o advento das tecnologias da memória digital, as questões de transferência de dados e informações se sobrepõem às de estocagem

de acordo com Wolfgang Ernst, em entrevista contida no livro *Digital Memory and the Archive*.<sup>25</sup> Segundo sua análise arqueológica das mídias digitais, embora o discurso ocidental continue ainda obcecado com a questão da estocagem, o futuro de nossa memória cultural haverá de se concentrar na transferência, por meio de fluxos processuais permanentes de dados, instaurando uma diferente economia do arquivo como “agência dinâmica *online*”. No horizonte, vislumbra-se a implosão da preocupação com a estocagem e de toda uma forma de imaginar e experimentar o arquivo, visível na construção de edificações para museus, bibliotecas, arquivos. Embora a tecnologia digital favoreça a comodificação da memória, há contudo um sinal de esperança segundo Ernst. Preservadas em arquivos *online*, as memórias digitais não mais estarão separadas do presente, podendo ser apropriadas de diferentes maneiras. Num horizonte talvez próximo, todavia, nossa noção de arquivo tenderá a se dissolver em circuitos eletrônicos e fluxos de dados. Uma pergunta aqui se torna premente: Estaremos preparados para lidar com esse futuro do arquivo, em particular dos arquivos literários?

Em se tratando do cuidado com a memória literária, cultural, histórica, entendo que não devemos ser monológicos, nos restringindo a um único recurso ou solução técnica. Se a memória digital facilita exponencialmente o acesso à documentação em escala global, os desafios da preservação continuarão ainda colocando em pauta as questões da exteriorização da memória, de armazenamento e conservação, com as implicações de tratamento documental e espaço para domiciliação. Por isso, o tratamento e cuidado com nossa memória literária e cultural deve se valer de múltiplos recursos, quer os propiciados pelas novas tecnologias de estocagem, como os arquivos eletrônicos e digitais, quer pelo apelo ao antigo microfilme e ao bom e velho papel.

<sup>25</sup> ERNST. *Digital Memory and the Archive*.

## Referências

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 32-35.

ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2013. (Electronic Mediations, v. 39).

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. 5. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2015.

MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (Org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.



# Narrativa de vida: uma entrevista com França Júnior

Carlos Antônio Fernandes

## Introdução

O caráter interdisciplinar ou transdisciplinar da Análise do Discurso (AD) tem nos dado suporte para pesquisarmos diferentes discursos nas mais diversas áreas. Alguns conceitos que atualmente têm instigado pesquisadores da AD, mais especificamente pesquisadores da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), como Machado ou Lara, são os estudos das narrativas de vida, do *ethos* etc.

As narrativas de vida se enquadram em gêneros memorialísticos, autobiográficos, biográficos, dentre outros, mas também em gêneros mais condensados, como depoimentos e entrevistas. O *ethos*, por sua vez, já está a algum tempo incorporado à disciplina da AD.

Nosso objeto de análise, uma entrevista do escritor Oswaldo França Júnior sobre a sua trajetória, tanto na Aeronáutica, como escritor de romances e contos, é um documento extremamente rico para análise, pois contém fatos marcantes da História do Brasil, da qual o romancista participou, bem como seus pontos de vista sobre a sua criação literária.

Propomos, neste artigo, estudar a narrativa de vida do escritor, com base na análise dos *éthé* do entrevistado. Propomos também relacionar a teoria da AD com a teoria dos Arquivos Literários (AL). Assim como a AD é uma teoria inter e transdisciplinar, como já dito, a teoria dos AL também é, sendo uma das características essenciais para relacioná-las. Desse modo, inauguramos um novo campo de pesquisa, em que se entrecruzam essas teorias.

Vejamos resumidamente como se caracteriza a teoria dos AL, no aspecto inter e transdisciplinar, de acordo Marques, bem como com os acervos literários existentes no Acervo dos Escritores Mineiros (AEM). Marques<sup>1</sup> assinala alguns deslocamentos das pesquisas em arquivos literários, especialmente no campo da literatura comparada. Considerando que os acervos são compostos por coleções diversas como pinturas, esculturas, desenhos, dentre outras, sendo que tal diversidade de materiais “estimula o diálogo entre os tipos artísticos de linguagens, podendo aproximá-las ou contrastá-las”.<sup>2</sup>

Mais abrangente ainda, os arquivos literários fomentam uma pesquisa inter e transdisciplinar bem além dos estudos comparativos, com uma diversidade de disciplinas, como museologia, biblioteconomia etc., mas também com uma diversidade de discursos: teórico, histórico, memorialístico, dentre outros.

Nessa perspectiva, teremos como apoio as teorias dos AL, propondo um novo dispositivo teórico-metodológico, entre as teorias da AD e as teorias dos AL, buscando chegar a uma nova espécie de análise discursiva, objetivando estimular e aprofundar os estudos da linguagem numa perspectiva mais moderna.

## **Conceito de narrativas de vida**

Originária da França, a expressão “narrativa de vida” (*récit de vie*) surgiu na década de 1970, sendo criada pelo sociólogo Daniel Bertaux. Até essa época, o termo mais em evidência nas Ciências Sociais era “história de vida” (*histoire de vie*), que é uma tradução do inglês *life story*. A *life story*, no entanto, não discernia história de vida do relato de vida, aproximando tais conceitos. Para Bertaux, a narrativa de vida é aproximada de uma história realmente vivida.

Christian Salmon<sup>3</sup> é também um interessante autor que pesquisa as *life story* ou *storytelling*, com o seu livro, cujo subtítulo é instigante: *A máquina para fabricar histórias e formatar os espíritos (La machine à fabriquer des histoires et à formater lês esprits)*. Nessa obra, o autor

<sup>1</sup> MARQUES. Memória literária arquivada.

<sup>2</sup> MARQUES. Memória literária arquivada, p. 169.

<sup>3</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados, p. 30.

afirma a importância da narrativa como modo de relato de histórias relevantes para a humanidade, histórias essas existentes desde os tempos primitivos dos homens nas cavernas com suas pinturas rupestres. Segundo Salmon, há nos Estados Unidos, depois da segunda metade da década de 1990, um ressurgimento do *storytelling*, tendo esse estilo de comunicação um êxito fenomenal, que em excesso pode ter um efeito não positivo, como o de interpretar e organizar o mundo, mas surgir como ferramenta de controle em domínios como o político e midiático.

Lara recorre às reflexões de Machado<sup>4</sup> ao afirmar que a narrativa de vida, na perspectiva da AD, é um relato feito por um sujeito, cujas relações com a sociedade e o mundo circundante são levadas em consideração, reconstituindo uma recriação de um passado no presente da enunciação, isto é, o sujeito do aqui e agora reconstrói um outro, de acontecimentos passados da qual foi a principal evidência. Um outro que dará um melhor sentido às suas experiências de vida. Há, então, um deslocamento do indivíduo ao personagem, parecendo que o sujeito construiu uma versão de si mesmo, conforme as reflexões de Arfuch.<sup>5</sup>

A ideia de personagem, pode, para Machado,<sup>6</sup> bem como para Charaudeau<sup>7</sup> ser corroborada pelo elemento de ficção existente nas “narrativas de vida”. Assim, Machado esclarece que, quando narramos uma história, estamos em um presente que se remete ao passado. Há então uma reconstrução e reorganização de fatos reais passados, contados sob uma perspectiva do presente, nos quais os elementos predominantes da narrativa não são apenas os fatos, mas também impressões e sentimentos que tais fatos causaram.

As reflexões de Charaudeau<sup>8</sup> e Machado se aproximam. Para o teórico, o sujeito, ao contar sua história, está se remetendo a um fato passado. É uma recriação ou o surgimento de outro universo, universo relatado. Assim, esse contar não irá ser extremamente fiel à realidade vivenciada, mesmo que o sujeito tenha participado dos fatos. Concluindo,

<sup>4</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados.

<sup>5</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados.

<sup>6</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados.

<sup>7</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados.

<sup>8</sup> LARA. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados.

pois, as lembranças, memórias de um sujeito são reconstruções, são histórias que se misturam em efeitos de real e ficção.

Cabe ressaltar que as narrativas de vida podem surgir de vários gêneros textuais, como uma biografia, autobiografia, que narram boa parte ou toda a vida de um sujeito, mas também em gêneros mais condensados tais como letras de músicas, relatos, cartas etc. O nosso objeto de estudo, por exemplo, será uma entrevista do escritor Oswaldo França Júnior. Analisaremos a entrevista do escritor com base nas memórias e vivências narradas, buscando reconhecer seus *éthé* no texto. É preciso salientar que essa entrevista tem um cunho bastante autobiográfico, pois o escritor relatará o seu tempo como piloto da Aeronáutica brasileira. Há também relatos de um Brasil histórico da época da ditadura militar.

### **Ethos: da Grécia antiga à Análise do Discurso**

Na introdução do livro *Imagens de si no discurso*, organizado por Ruth Amossy, a autora analisa, no primeiro parágrafo de sua introdução, a necessidade que temos em construir uma imagem nas relações discursivas. Com isso, a maneira como nos apresentamos nas mais variadas interações, sendo locutores que demonstram uma determinada bagagem cultural, competência linguística, dentre outros aspectos, será determinante para construir uma imagem nossa no discurso. Assim, Amossy acrescenta:

A apresentação de si não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício: ela se efetua, frequentemente, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. Parte central do debate público ou da negociação comercial, ela também participa dos diálogos entre professor e alunos, das reuniões de condôminos, da conversa entre amigos, da relação amorosa.<sup>9</sup>

A imagem construída no discurso é o que chamamos de *ethos*. O *ethos* faz parte das três provas do discurso, juntamente com o *pathos* e *logos*. Tais noções foram desenvolvidas principalmente por Aristóteles, na Grécia antiga. O *logos* diz respeito à razão, o *pathos* à emoção e está centrada no auditório, e o *ethos*, por sua vez, será a imagem que o sujeito desenvolve no discurso.

<sup>9</sup> AMOSSY. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos, p. 9-10.

Segundo Aristóteles, o orador se embute de três qualidades específicas no seu discurso, para constituir o seu *ethos*, a saber: a *phrónesis*, a *eunóia* e a *areté*, cujos significados são: ser inteligente e sábio (*phrónesis*), bondoso e solidário (*eunóia*) e honesto e franco (*areté*). Aristóteles afirma ainda que é necessário que a confiança seja consequência do discurso e não de um consenso anterior sobre o caráter do orador.

Platão, contrariando o ponto de vista de Aristóteles, compreende que o *ethos* não se constitui no discurso, mas da reputação do orador em sua comunidade e família. Tanto Cícero e Isócrates corroborarão o pensamento de Platão, isto é, de que o *ethos* não é constituído no discurso, mas é composto pelas ações prévias dos oradores.

A concepção retórica sobre o *ethos* foi resgatada na atualidade, principalmente nos estudos sobre argumentação. Na AD, o estudo sobre *ethos* vem sendo pesquisado por Charaudeau,<sup>10</sup> Maingueneau,<sup>11</sup> Amossy.<sup>12</sup> Com o resgate dessa concepção, retornaram também as discussões sobre a compreensão da noção. Assim, expressões como *ethos* construído e pré-construído,<sup>13</sup> *ethos* prévio e *ethos* discursivo<sup>14</sup> são utilizadas nos estudos da retórica e da AD.

Charaudeau<sup>15</sup> mantém um ponto de vista harmonioso ao refletir sobre a discussão da natureza do *ethos*:

De fato, o *ethos*, enquanto imagem que se liga àquele que fala, não é uma propriedade dele; ele é antes de tudo a imagem de que se transveste o interlocutor a partir daquilo que diz. O *ethos* relaciona-se ao cruzamento de olhares: do olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro vê. Ora, para construir a imagem do sujeito que fala, esse outro se apoia ao mesmo tempo nos dados preexistentes ao discurso – o que ele sabe *a priori* do locutor – e nos dados trazidos pelo próprio ato de linguagem.<sup>16</sup>

<sup>10</sup> CHARAUDEAU. *Discurso Político*.

<sup>11</sup> MAINGUENEAU. *Ethos, cenografia, incorporação*.

<sup>12</sup> AMOSSY. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*.

<sup>13</sup> CHARAUDEAU. *Discurso Político*.

<sup>14</sup> AMOSSY. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*.

<sup>15</sup> CHARAUDEAU. *Discurso Político*.

<sup>16</sup> CHARAUDEAU. *O ethos, uma estratégia do discurso político*, p. 115.

De acordo com o ponto de vista do teórico, o *ethos* pré-construído e o *ethos* construído são imbricados no discurso e se direcionam para o problema da identidade do sujeito. Com isso, a identidade do sujeito será constituída por duas partes: a primeira delas é a que se apresenta com a identidade social, legitimando o sujeito de acordo com a sua posição e atribuições sociais, identificadas pela situação de comunicação. E uma segunda parte, em que o sujeito irá criar uma identidade discursiva no ato de comunicação, conferindo-lhe papéis e estratégias que serão acompanhadas na situação de comunicação. Conclusão, a situação de comunicação impõe ao locutor assumir alguns papéis na enunciação, projetando-o, positivamente, para o auditório.

Nesse ponto, o sujeito é percebido pelo olhar do interlocutor com as suas características psicológicas e sociais. E, concomitantemente, aparece com a sua identidade discursiva construída no momento do discurso. O *ethos* é formado por essas duas identidades.

## **A questão dos gêneros textuais**

Faremos algumas considerações sobre os gêneros textuais, observando a maneira como são classificados. Teremos como suporte as contribuições de Marcuschi, em seguida passaremos a definir o gênero "entrevista jornalística".

Assim como o *ethos*, sabemos que o estudo sobre os gêneros remonta a Grécia Clássica. Tal conceito originou-se com Platão, passando por Aristóteles, Horácio e Quintiliano, até nossos dias. Numa concepção apenas literária, a princípio, na atualidade, os gêneros categorizam uma grande diversidade de discursos, tanto orais como escritos, não fazendo parte exclusivamente do campo literário.

É novamente com Aristóteles que irá surgir uma teoria mais complexa a respeito da constituição dos gêneros e dos discursos. Nos dias de hoje, os estudos sobre os gêneros ainda são atuais, mas com o viés diferente daquele tempo. Segundo Marcuschi "a expressão 'gênero' vem sendo atualmente usada de maneira cada vez mais frequente e em número cada vez maior de áreas de investigação".<sup>17</sup> Isso acontece

<sup>17</sup> MARCUSCHI. O estudo dos gêneros não é novo, mas está na moda, p. 148

porque, cada vez mais, estamos criando e utilizando um maior número de gêneros em nossas trocas interacionais.

É importante ressaltar que os gêneros são padronizados, ou seja, eles são utilizados, segundo Marcuschi, de acordo com determinados fatos sociais, que é definido da seguinte maneira. "Um fato social é aquilo em que as pessoas acreditam e passam a tomar como se fosse verdade, agindo de acordo com essa crença".<sup>18</sup>

Com isso, os gêneros são utilizados de acordo com as interações sociais, não modificando constantemente, tendo sempre um mesmo padrão. Na área acadêmica, por exemplo, temos monografias, tese e dissertações com padrões similares. O mesmo acontece com os gêneros da burocracia: memorandos, pareceres, dentre outros. Ou também gêneros jornalísticos: reportagens, notícias, entrevistas. Passemos então a definir o gênero "entrevista".

Segundo Brito,<sup>19</sup> o gênero entrevista se caracteriza por duas ou mais pessoas, com funções definidas, existindo o entrevistador, cuja função é de fazer as perguntas e também mediar o ato comunicativo, e o entrevistado, que é questionado e se responsabiliza pelas respostas. Outros pontos característicos são: o gênero irá obter informações ou pontos de vista que serão divulgados na mídia, são estabelecidos o local e o horário da entrevista anteriormente, e pode haver uma temática específica para a entrevista. Na entrevista que iremos analisar, sabemos que a temática, de maneira global, é a vida do escritor literário Oswaldo França Júnior, e será examinada, *grosso modo*, a sua vida profissional, tanto como escritor, como a vida pregressa na força aérea brasileira. Fatos relevantes também serão destacados como a sua desistência de bombardear o palácio onde se encontrava o governador Leonel Brizola.

## **O Acervo dos Escritores Mineiros**

O AEM foi criado em 3 de março de 1989, logo após a FALE da UFMG ter recebido os fundos documentais da escritora Henriqueta Lisboa. Desde o

<sup>18</sup> MARCUSCHI. O estudo dos gêneros mostra o funcionamento da sociedade, p. 150.

<sup>19</sup> *apud* RADI; FIGUEIREDO. A constituição do ethos em perguntas e respostas: o caso da entrevista.

início, tornou-se referência na pesquisa sobre os escritores mineiros, não só em Minas, mas nacional e internacionalmente.

Em dezembro de 2003, foi inaugurada a atual sede do Acervo dos Escritores Mineiros (AEM), sendo que em 2011 houve uma ampla reforma para acondicionar melhor o recebimento de outros fundos documentais.

Configura-se como um espaço de pesquisa e um espaço museológico, isto é, de exposição permanente de objetos e acervos dos escritores mineiros. Esse espaço de exposição reproduz os escritórios e bibliotecas dos escritores.

Atualmente, o AEM conta com coleções e acervos. As coleções são formadas por partes de um fundo e os acervos por fundos do escritor em sua totalidade. Temos os seguintes acervos: 1) Abgar Renault; 2) Adão Ventura; 3) Família Ávila; 4) Carlos Herculano Lopes; 5) Cyro dos Anjos; 6) Fernando Sabino; 7) Frei Betto; 8) Henriqueta Lisboa; 9) Lúcia Machado de Almeida; 10) Murilo Rubião; 11) Octávio Dias Leite; 12) Oswaldo França Júnior; 13) Wander Piroli; 14) Sábato Magaldi; 15) Autran Dourado; 16) Antônio Barreto. Temos também as seguintes coleções: 1) Achiles Vivacqua; 2) Alexandre Eulálio; 3) Ana Hatherly; 4) Aníbal Machado; 5) Carolina Maria de Jesus; 6) Eugênio Rubião; 7) Genevieve Naylor; 8) Graciliano Ramos; 9) José Maria Cançado; 10) José Oswaldo de Araújo; 11) Leopoldo da Silva Pereira; 12) Wlamiki Vilela Guimarães.

É preciso acrescentar ainda que o Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) possui em média: 1) 100 mil documentos; 2) 100 obras de artes, entre quadros, esculturas etc., sendo obras de artistas relevantes como Petrônio Bax, Portinari, Inimá de Paula, dentre outros. Temos em torno de 60 mil livros, sendo feitas pesquisas em geral por mestrandos e doutorandos da UFMG e de universidades de todo o Brasil.

A seguir, faremos algumas considerações sobre a biografia do escritor Oswaldo França Júnior, nosso objeto de estudo no presente artigo, de acordo com o *site* do AEM, destacando também o conjunto de obras e documentos do acervo do escritor.

## Oswaldo França Júnior – pequena biografia

Oswaldo França Júnior nasceu no Serro, Minas Gerais, ingressou na Aeronáutica brasileira como piloto, sendo expulso depois do golpe militar de 1964. Foi considerado subversivo naquela época, pois, como veremos na entrevista, ele se recusou a bombardear um palácio em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde resistia à época da ditadura o governador da época, Leonel Brizola. Teve outras profissões, ao sair da Aeronáutica brasileira, como vendedor de carro, dono de carrocinha de pipoca etc. Tornou-se escritor de literatura, ganhando o prêmio Walmap, com o livro *Jorge, um brasileiro*, em 1967. Seus livros foram traduzidos para diversas línguas.

A coleção existente no AEM é constituída por 2335 livros e 119 periódicos, além de 3100 documentos, entre cartas, originais, fotografias, quadros, mobiliário etc., tendo sido doada pela família.



Figura 1: Reprodução do escritório de França Júnior.  
Fonte: Arquivo França Júnior/AEM.

## Memória e arquivo na literatura

Tendo como referencial teórico os artigos “Memória literária arquivada” e “O arquivamento do escritor”, de autoria de Reinaldo Martiniano Marques (2015), um dos fundadores do AEM, faremos algumas considerações sobre a pesquisa de arquivos na literatura, mais especificadamente no AEM.

Ao receber, em agosto de 1989, os fundos documentais da escritora Henriqueta Lisboa, a FALE da UFMG promove o evento Semana Henriqueta Lisboa, marcando a transformação de arquivo, que se desloca do espaço privado para o espaço público, para um centro de pesquisa e ampliação

dos sentidos. Desse evento, será publicado um documento bibliográfico que irá se constituir como o momento do arquivo.

Segundo Marques,<sup>20</sup> tal operação de arquivamento é, na verdade, a transformação da escrita em documento, em traços do passado. Trata-se da supressão da memória viva, representada pelo testemunho oral e ouvido, tendo um destinatário específico, para os documentos guardados, que serão endereçados a destinatários diversos, que, ao utilizá-los, saibam ler e interpretá-los à sua maneira.

É importante essa consideração sobre os novos destinatários que, no caso dos acervos, são pesquisadores e suas possíveis interpretações dos documentos. Tomemos como exemplo, nosso próprio objeto de estudo. Trata-se de um documento datado de 19 de dezembro de 1987. Daquela época à atual, já se passaram quase trinta anos, os destinatários pesquisadores com certeza não terão as mesmas interpretações que os destinatários leitores do *Jornal do Brasil* na época da publicação da referida entrevista. Não apenas pela distância do tempo, mas também por serem pesquisadores, que analisam os documentos por outro viés. No nosso caso, analisamos pela ótica da análise do discurso, trabalhando com o *ethos* e as narrativas de vida para embasamento das análises.

Segundo Marques,<sup>21</sup> o arquivamento é um processo de inscrição no espaço e tempo, percebidos por uma determinada datação e localização. O arquivamento aparece por uma “topografia acadêmica”, isto é, o AEM. É o pesquisador que acrescenta:

Trata-se da emergência de um “lugar de memória”, memória literária e cultural, como espaço a ser vivido, construído e habitado. Vivido tanto imaginária quanto sensorialmente; construído seja pelo trabalho contínuo de gerações de pesquisadores, seja por inúmeras outras operações de arquivamento; habitado que por corpos físicos, objetos, quer por desejos e sonhos.<sup>22</sup>

Assim, Marques<sup>23</sup> define o AEM como expressão da memória, inscrito no tempo e espaço. Isso nada mais é do que uma maneira de captar

<sup>20</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

<sup>21</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

<sup>22</sup> MARQUES. Memória literária arquivada, p. 152.

<sup>23</sup> MARQUES. *Arquivos literários*: teorias, histórias, desafios.

as possibilidades e limites da expressão da memória, assimilando as suas circunstâncias de produção e reprodução no tempo e no espaço.

No artigo “O arquivamento literário”, interessa-nos a questão da formação do acervo pessoal de arquivos de vida. Para Philippe Artières,<sup>24</sup> existem três aspectos importantes do arquivamento do eu. O primeiro deles é a inscrição de um sujeito nos mais variados registros escritos: certidão de nascimento, de casamento, médicos, dentre outros. O segundo aspecto está vinculado a uma prática seletiva desse arquivamento, sendo constituídos por uma prática seletiva de arquivos nos mais variados tipos de documentos: álbuns de fotografia, diário, papéis ou documentos. Dois aspectos dessa prática são salientados por Marques: “o gesto seletivo e classificatório quanto a intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal”.<sup>25</sup> Esses dois aspectos nos remetem ao terceiro, que é o objetivo de quem faz seu arquivamento, que é a formação autobiográfica, e, conseqüentemente, refletir uma imagem de quem deixa seu arquivo para a posteridade.

Marques<sup>26</sup> salienta a vocação dos escritores do Acervo dos Escritores Mineiros para guardar documentos, cartas, recortes de jornais etc., refletindo, dessa maneira, uma imagem de cada escritor. Portanto, foi intencionalmente que França Júnior guardou a entrevista jornalística concedida ao *Jornal do Brasil*, que se tornou nosso objeto de estudo. É exatamente para formar uma imagem dele como intelectual e escritor, principalmente por ressaltar, na referida reportagem, aspectos que foram cruciais em sua história de vida: sua entrada e permanência como primeiro tenente na Aeronáutica, sendo expulso da corporação por não acatar uma ordem tão grave, que traria conseqüências para todo o país, bem como sua formação como escritor de romances e contos.

É preciso ressaltar ainda que, de acordo com Marques,<sup>27</sup> ao constituir seu arquivo, o escritor está fazendo uma conexão não apenas com o passado, mas também com a comunidade, e que essa conexão pode não ser muito transparente, mas, ao contrário, opaca. Com isso Marques

<sup>24</sup> MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*.

<sup>25</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 193.

<sup>26</sup> MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*.

<sup>27</sup> MARQUES. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*.

acrescenta: “uma história de vida não se dá de forma linear e progressiva no tempo, como sucessão harmônica e natural de momentos, fases; é marcada, antes, por descontinuidade e rupturas.”<sup>28</sup> Para concluir, os arquivos dos escritores são seus traços, marcas, construindo sua memória com uma determinada intencionalidade.

## Análise da entrevista (história de vida/ethos)



Figura 2: Entrevista de França Júnior no Jornal do Brasil. Fonte: Arquivo França Júnior/AEM.

No texto introdutório, já existe um resumo de todo o tema da entrevista, em que será explorada a narrativa de vida do escritor com uma passagem relevante, que é a sua trajetória na Força Aérea Brasileira (FAB), quando participou de um momento histórico, a Ditadura Militar de 1964, sendo uma testemunha de um fato marcante deste período, a ordem de seus superiores para explodir o palácio onde estava o governador Leonel Brizola. Analisemos o trecho abaixo:

Procura-se um exorcista. Oswaldo França Júnior, mineiro do Serro, 51 anos de idade, tem um demônio dentro de si. Todas as tentativas de traduzir o demônio em palavras foram frustradas até agora. Bem que Oswaldo França Júnior já tentou, mas até hoje não conseguiu transformar em texto a incrível experiência que viveu nos tempos em que era oficial da Força Aérea Brasileira (FAB), no começo dos anos sessenta.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> MARQUES. O arquivamento do escritor, p. 197.

<sup>29</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

Nesse trecho, o jornalista Geneton Moraes Neto, do *Jornal do Brasil*, é o narrador de uma história de vida, que reflete o período vivido pelo escritor, afirmando que ele procura um exorcista, pois tem um demônio dentro dele. Que demônio seria esse? No corpo da entrevista, percebemos, por perguntas e respostas entre entrevistador e entrevistado, que se trata do episódio que, talvez, tenha sido o que mais marcou a vida do escritor. Isto é, a ordem recebida para explodir o Palácio, em Porto Alegre, onde estava o Governador Leonel Brizola. A dificuldade em superar tal evento é confirmada pelo escritor que não consegue traduzir em palavras o que vivenciou, pois “não conseguiu transformar em texto a incrível experiência que viveu nos tempos em que era oficial da Força Aérea Brasileira (FAB), no começo dos anos sessenta”.<sup>30</sup> Assim, o escritor demonstra um *ethos* de um sujeito traumatizado com o que ocorreu. Vejamos outras passagens abaixo, no próprio corpo da entrevista, que enfatizam o que afirmamos:

ID – Pouquíssimos escritores vivenciaram, na vida, histórias com uma força dramática tão grande. Por que será que você nunca quis descrever todos estes acontecimentos literariamente? Por que você despreza uma experiência tão rica?

O. F. J. – Não, não é que eu despreze! É diferente. Fui aviador durante anos e anos. O fato de lidar com aviação faz com que você adquira uma matéria-prima rica, porque vive situações que levam o ser humano a se desnudar e a demonstrar quem é. E eu levei quase 20 anos para conseguir escrever uma história que trata da aviação, no meu livro *O passo Bandeira*. Eu tinha vontade de escrever. Quando começava uma história, percebia que estava tudo falso!<sup>31</sup>

O entrevistador faz uma pergunta especificamente sobre o episódio que Oswaldo França Júnior vivenciou na Aeronáutica, entretanto, o entrevistado responde a sua dificuldade em escrever uma história sobre aviação em geral, não apenas com relação ao fato questionado. Em sua resposta, há um *ethos* de perfeccionismo com relação às histórias relacionadas à aviação, pois ele sempre estava insatisfeito com o que escrevia, tendo levado vinte anos para publicar uma história sobre aviação.

<sup>30</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

<sup>31</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

Percebemos, entretanto, que esse perfeccionismo do escritor não se relaciona apenas com as histórias de aviator, mas em geral com o seu ofício de escritor, conforme passagem abaixo:

Extremamente rigoroso com o que escreve, a ponto de só aproveitar dez de cada cem páginas que produz, Oswaldo França Júnior despejou na lata de lixo as tentativas de relato da época. Se transformadas em livro, as confissões do ex-primeiro tenente França Júnior virariam um *best-seller* político.<sup>32</sup>

Ou ainda pela passagem:

ID – Ao preparar um dos seus romances, você escreveu seiscentas páginas, mas só usou cem na edição final. O sacrifício garante a qualidade literária?

O. F. J. – Não! O excesso de trabalho não é porque eu julgue que vai sair melhor, o problema é que só solto um texto quando percebo que já não consigo melhorá-lo. Mas melhorar em que sentido? Colocar as coisas mais claras e mais diretas, de modo tal que o leitor não perceba que está lendo. É como se, inconscientemente, o leitor estivesse ouvindo alguém falar ou estivesse pensando.<sup>33</sup>

Temos na passagem uma resposta interessante do escritor. Ele diz a princípio que ele trabalhar excessivamente num romance, escrevendo muitas páginas, mas aproveitando poucas, não seria para que o texto saísse melhor. O seu objetivo ao escrever várias páginas é captar ao máximo seu leitor, para que ele não perceba que esteja lendo, mas, sim, como se ele estivesse ouvindo outra pessoa lhe falar ou mesmo estivesse pensando. É importante essa declaração de França Júnior, pois ele demonstra estar preocupado com o leitor, se aproximando dele o máximo possível. Essa inquietude do escritor como leitor pode ser endossada pela passagem abaixo:

De fato, a preocupação com uma linguagem que consiga atingir um número maior de leitores pode ser percebida em várias entrevistas concedidas pelo escritor e isso confirma uma questão de escolha, a busca incessante por uma linguagem simples, coloquial, comum, uma das qualidades mais marcantes de seu estilo. *Mais que*

<sup>32</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola,, p. 8.

<sup>33</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

*um encontro de linguagens, ele também busca um encontro de experiências. E, se tal escolha revela um comportamento artístico, verificamos que a linguagem simples e coloquial empregada pelo autor não é um mero capricho, pois ele passa a adotá-la em todos os seus romances e no seu livro de contos.*<sup>34</sup>

Conforme o excerto acima, Marques<sup>35</sup> destaca que é uma aproximação não apenas da linguagem, mas com a experiência, podemos ainda acrescentar que seria com o sentir, com o viver o cotidiano desse público.

A preocupação de França Júnior com a linguagem, com sua aproximação cada vez maior com o público, num esforço de se identificar com ele, leva-o a apresentar um *ethos* de empatia, de solidariedade com o que irá chamar de massa, como veremos em outra passagem.

ID – Os humildes são personagens de *No fundo das águas*. O povo é a melhor matéria-prima para o escritor?

O. F. J. – A melhor matéria-prima, para mim, é a faixa média da população – e não os grandes heróis ou os grandes marginais da sociedade. A faixa média representa essa massa que faz com que a sociedade progrida e a civilização ande. Para mim, o importante é o esforço que o homem faz para ir levando o dia-a-dia enquanto ganha pouco e enfrenta todo tipo de dificuldade. Levar essa vida durante anos e anos é um fato bem mais heroico do que tomar uma atitude com o estímulo de uma bandeira e uma paixão passageira. Procuro descrever a realidade da massa, a maioria da população.<sup>36</sup>

A massa, para França Júnior, é a população que move a sociedade. É a matéria-prima de seus romances e contos. E ele almeja essa mesma massa como leitor de seus livros.

A disciplina rígida, bem como a hierarquia, são os alicerces do militarismo. Conforme comprovamos pela passagem abaixo da entrevista:

O. F. J. – O militarismo tem dois alicerces básicos: a disciplina e a hierarquia. Você não pode mexer nesses dois alicerces. Toda a carreira, todos os valores, todo o futuro do militar é garantido em cima desses dois suportes. Você quando é militar, sabe exatamente o que vai acontecer com você daqui a dez, vinte anos, baseado nessa hierarquia e nessa disciplina.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> MARQUES. Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Júnior, p. 28. (Grifo nosso).

<sup>35</sup> MARQUES. Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Júnior.

<sup>36</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

<sup>37</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

Segundo França Júnior, o militar com base na hierarquia e disciplina não tem como o civil a liberdade de decidir se vai ou não acatar uma ordem, ele tem de, qualquer maneira, que participar, mesmo discordando. É por isso que ele responde ao entrevistador que como militar, cumpriria sem refutar aquela ou qualquer outra ordem. Ele se coloca em um *ethos* de obediência, de subalterno, mesmo que sente e pense de maneira diferente que a corporação, como revela pela passagem abaixo:

ID – Como militar, você cumpriria sem discussão essa ordem de bombardear o palácio e eliminar fisicamente o governador?

O. F. J. – Naquelas circunstâncias de Porto Alegre, eu obedeceria, sim. Obedeceria! Um ou dois meses depois eu iria questionar. Por quê?<sup>38</sup>

Contudo, revela um sentimento de piedade, pela possível execução da ação.

O. F. J. – Pelos meus cálculos, a gente ia pulverizar o Palácio do Governo! O armamento que a gente tinha era para pulverizar o palácio, um ataque para acabar com tudo o que estivesse lá [...]. Num ataque como aquele ao palácio, bombas e foguetes caíam na periferia. Muitas pessoas seriam atingidas. Além de tudo, Brizola estava com a família no palácio, cercado de gente. Havia gente armada lá, mas não ia adiantar nada diante do ataque que íamos deflagrar com nosso tipo de avião. Podia ser que um ou outro avião caísse, mas isso não impediria de maneira alguma o ataque e a destruição do palácio.<sup>39</sup>

Nessa passagem, ele revela um *ethos* de piedade, de compaixão, de cidadão consciente com todo o mal que o ato iria causar, mas, como colocamos acima, é “sufocado” pelo *ethos* de obediência, respeito à corporação, muito forte na FAB.

Para concluir, observamos que ao analisarmos a entrevista, verificamos um Oswaldo França Júnior sensível com os problemas e realidade do seu povo. Que sabia do sofrimento do povo, na batalha do cotidiano. Um escritor que se esforçava para escrever um texto mais próximo possível da massa, que ganha pouco e enfrenta vários percalços em sua

<sup>38</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

<sup>39</sup> FRANÇA JÚNIOR. O escritor que ia matar Brizola, p. 8.

existência. No entanto, em respeito à disciplina, a hierarquia, ele iria, juntamente com outros subordinados da Aeronáutica, executar uma ordem sanguinária com consequências avassaladoras. Essa ação teria sido feita, por causa dos fortes princípios de disciplina e hierarquia existentes na corporação. Entretanto, ela não foi cumprida, pois os executores viram nela, uma falha, um erro, de hierarquia e de disciplina. Isso tudo nos instiga a pensar que a dificuldade do escritor de expor essa realidade no papel pode ter sido um trauma, visto que se valia de talento para a arte de escrever histórias literárias.

### **Considerações finais**

As micronarrativas de vida são textos, como definidos pelos pesquisadores Daniel Bertaux e Ida Lúcia Machado, que resumem, rapidamente, a trajetória de um homem, podendo ser pessoas comuns ou de destaque na sociedade. Neste artigo, pesquisamos a narrativa de vida de um escritor mineiro, Oswaldo França Júnior, em dois momentos cruciais de sua vida. Num primeiro momento, como primeiro Tenente da Aeronáutica. Nesse primeiro momento, narrado na entrevista, França Júnior relata a ordem que recebeu, juntamente com outros companheiros da Aeronáutica, para explodir o Palácio, no Rio Grande do Sul, onde estava o então governador Leonel Brizola. É preciso ressaltar que o episódio acontece no início da Ditadura Militar no Brasil. Ditadura que durou vinte anos, de 1964 a 1984, trazendo sequelas para grande parte da população brasileira, e se transformando num período histórico muito violento, em que opositores ao regime foram torturados e mortos.

E depois, num segundo momento, França Júnior relata sua vida já como escritor de romances. Nesse presente, ou seja, no tempo em que a entrevista foi realizada, França Júnior não é mais um militar, mas um escritor de literatura renomado. Seus romances são bem aceitos pela crítica e público em geral, mostrando um escritor talentoso e promissor, apesar de ter iniciado a sua carreira um pouco mais tarde. Embora o escritor se esmere pelo texto bem feito, bem articulado, que se identifica com as massas da sociedade, ainda tem dificuldades de escrever ou se expressar sobre o grande episódio vivido na época em que era militar. Tendo, talvez, também sequelas e traumas do que passara.

Pela entrevista, propomos, por meio da micronarrativa de vida do escritor, analisar os vários *éthé* por ele apresentado. O primeiro deles, foi o *ethos* que consideramos de um escritor perfeccionista ou traumatizado com o episódio do qual participou, a ponto de não conseguir escrever satisfatoriamente sobre ele. Outros *éthé* foram apresentados, como o *ethos* de homem sensível, de homem solidário, que buscava em seu trabalho literário atingir seus leitores com uma literatura de qualidade e transformadora, bem como um *ethos* de um homem rigoroso com o que escreve, característica que talvez tenha assimilado de sua fase militar, por uma carreira pautada na hierarquia e disciplina.

Ao resgatarmos sua micronarrativa de vida pela entrevista, resgatamos também a memória do escritor, de um intelectual de destaque no cenário literário nacional e internacional, preservando, dessa forma, a memória e incitando cada vez mais o debate literário, político, histórico, dentre outros, considerando o momento histórico vivido pelo escritor, bem como a sua literatura.

É preciso lembrar que as narrativas de vida, pelo viés da análise do discurso, nos trazem uma visão interdisciplinar e transdisciplinar do que se narra. Nosso objeto de trabalho, por exemplo, resgata a memória dos acontecimentos históricos, políticos, literários, considerando que o entrevistado era um escritor e intelectual renomado. O próprio discurso da memória, arquivístico, também representa uma articulação importante nesta pesquisa com a AD e seus conceitos: *ethos* e narrativas de vida.

## Referências

AMOSSY, Ruth. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: \_\_\_\_\_. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-136.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005. Disponível em: <<http://www.obrasdearistoteles.net/files/0000000030.PDF>>. Acesso em: 29 set. 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. O *ethos*, uma estratégia do discurso político. In: \_\_\_\_\_. *Discurso Político*. Tradução de Dilson Ferreira Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2008. p. 113-163.

FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. O escritor que ia matar Brizola. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8,

19 dez. 1987. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto.

LARA, Gláucia Muniz Proença. Abrindo as portas: a voz dos imigrantes e refugiados. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 18, n. 1, p. 28-48, 2017.

MACHADO, Ida Lucia. A “narrativa de si” e a ironia: um estudo de caso à luz da Análise do Discurso. *Cadernos Discursivos*, Catalão, v. 1, n. 1, p. 1-16, ago./dez. 2013. Disponível em: <[https://cadis\\_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Ida\\_L%C3%BACia\\_Machado.pdf](https://cadis_letras.catalao.ufg.br/up/595/o/Ida_L%C3%BACia_Machado.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2018.

MACHADO, Ida Lucia. A narrativa de vida como materialidade discursiva. *Revista da ABRALIN*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 95-108, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/42557/25814>>. Acesso em: 29 set. 2018.

MACHADO, Ida Lúcia. Algumas reflexões sobre elementos de base e estratégias da Análise do Discurso. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 187-208, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2578>>. Acesso em: 15 set. 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.p.69-92.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. O estudo dos gêneros mostra o funcionamento da sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008. p. 149-151.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. O estudo dos gêneros não é novo, mas está na moda. In: \_\_\_\_\_. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008. p. 148-149.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Osvaldo França Júnior. Belo Horizonte. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 2009. p. 28-33.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Memória literária arquivada. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 151-171.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivamento do escritor. In: \_\_\_\_\_. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 189-200.

OSVALDO França Júnior. *Netsaber*. Disponível em: <<http://biografias.netsaber.com.br/biografia-2786/biografia-de-osvaldo-franca-junior>>. Acesso em: 29 set. 2018.

RADI, Alan Ribeiro; FIGUEIREDO, Maria Flávia. A constituição do ethos em perguntas e respostas: o caso da entrevista. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, v. 14, p. 1-18, jul./dez. 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Faculdade de Letras. Acervo de Escritores Mineiros. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/celc/>>. Acesso em: 29 set. 2018.



# Suplemento Literário de Minas Gerais: o elemento icônico da Literatura Brasileira

Júnia Mara Alves de Souza

O *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais* (SLMG) pode ser analisado como um objeto emblemático de seu tempo e como um representante regional mineiro e também nacional. Faz-se necessário mostrar a sua importância tanto para a literatura quanto para cultura brasileira, e como essas características o tornam um objeto emblemático de caráter público possuidor de valores que pode ser categorizado. Verificar-se-á o *Suplemento Literário* (SL) como um objeto emblemático de categoria analítica identitária, na qual o objeto adquire significados para indivíduos ou uma nação. Através das categorias analíticas podem-se separar as ideias e conceitos facilitando as classificações de elementos que apresentam qualidades homogêneas.

A primeira edição (Figura 1) do SL foi lançada em 3 de setembro de 1966. O primeiro número é encartado ao *Diário Oficial* do Estado com uma tiragem de 27 mil exemplares. No expediente, Murilo Rubião atua como secretário da publicação e Paulo Campos Guimarães está na direção da Imprensa Oficial. O encarte sobrevive até os dias atuais com edições bimensais *online* e edições especiais semestrais impressas. As primeiras edições (setembro de 1966 a novembro de 1974) do suplemento foram encadernadas pela imprensa oficial e atualmente encontram-se na reserva técnica do Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



Figura 1  
Fonte: Arquivo  
pessoal, 2018.

O seu idealizador, Murilo Rubião, é um dos representantes da literatura do gênero realismo fantástico<sup>40</sup> no Brasil, tendo alcançado reconhecimento internacional. Formado em Direito, foi jornalista da Rádio Inconfidência, em Minas Gerais, professor, contista, adido da embaixada brasileira em Madrid. Ao longo da sua vida, assumiu cargos expressivos na cultura mineira como a direção da Escola Guignard, Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), Escola de Arte Rodrigo Melo de Franco de Andrade e do Conselho Estadual de Cultura. Murilo Rubião e o *Suplemento Literário* contribuíram imensamente para a cultura mineira e nacional, ambos receberam reconhecimento internacional e ainda estão presentes na vida artística e cultural de acadêmicos e amantes da literatura.

Segundo o professor Yves Bergeron, os objetos emblemáticos “representam uma peça única, emblemática com caráter público, possuindo um valor estético, histórico, artístico, simbólico”.<sup>41</sup> No ano de 2013, o professor da Université du Québec à Montréal desenvolveu um projeto no qual documentava o fenômeno dos museus em exibir os seus itens emblemáticos, pois as instituições museológicas possuem em suas

<sup>40</sup> A principal particularidade desta corrente literária é fundir o universo mágico à realidade, mostrando elementos irrealis ou estranhos como algo habitual e corriqueiro. Além desta característica, o realismo fantástico apresenta os elementos mágicos de forma intuitiva (sem explicação).

<sup>41</sup> “Représente une pièce unique, emblématique à caractère public possédant une valeur symbolique.” (BERGERON. *À la recherche des “objets phare” dans les musées*).

coleções objetos e/ou obras que a representam. A partir desse conceito, foram selecionados pelos alunos da universidade alguns estudos de casos de objetos emblemáticos ou icônicos nos museus do Canadá.

A metodologia de trabalho será analisar como a trajetória do SL e o seu conceito inicial de publicação enquadra-se na categoria identitária, afirmando-o como um objeto emblemático mesmo que não reconhecido como tal pela instituição que é detentora de sua guarda. Ressaltamos que as edições do SL atualmente são disponibilizadas *online* pela Biblioteca Pública Luis de Bessa, em Belo Horizonte. Também podem ser encontradas digitalizadas no *site* da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG. Como icônico, consideram-se as edições impressas e encadernadas (setembro de 1966 a novembro de 1974) dadas como presente ao escritor e criador do SL, Murilo Rubião.

Os elementos icônicos das instituições museais dependem dos discursos construídos em torno deles para serem elevados a objetos de referência. Esses discursos em sua maioria são baseados na trajetória do objeto. Bergeron divide os elementos dos museus em categorias: institucional na qual o objeto incorpora a missão do museu e é objeto de *marketing*; identitária na qual o objeto é um emblema de uma comunidade e um símbolo nacional; e disciplinar que tem na pesquisa o seu principal foco sendo o objeto icônico de categoria disciplinar um catalisador de conhecimento.

Em meados dos anos 1960, o governador Israel Pinheiro preocupou-se em levar para as cidades do interior do Estado mais informação. Aproximadamente 200 localidades no interior de Minas Gerais estavam isoladas sem jornais ou revistas de qualquer espécie. Foi solicitado ao diretor da Imprensa Oficial, Raul Bernardo Nelson de Sena, que sanasse essa lacuna. Murilo Rubião, funcionário da Imprensa Oficial, sugeriu que fosse criado um Suplemento Literário em vez de uma pequena coluna. No dia 3 de setembro de 1966, Murilo Rubião, então secretário do SL, mais dois colegas na comissão lançam o Suplemento Literário do jornal Minas Gerais (SLMG).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Durante os anos de 1966 a 1994, pertencia à Imprensa Oficial parte das edições do *Diário Oficial* e por isso era chamado de *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Mais tarde, o jornal ficou sob a responsabilidade da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais sendo denominado como

O objetivo de Murilo Rubião era que o SL tornasse uma fonte de difusão de informação e cultura. Publicando textos narrativos, ensaios literários e poéticos além de se abrir para o diálogo com o teatro, cinema, música e artes plásticas. A publicação tornou-se responsável pelo prestígio de gerações de escritores desconhecidos, por ceder espaço para autores já consagrados e por propiciar ao público em geral traduções de textos estrangeiros.

Pelo SL passaram escritores, críticos e artistas nacionais, como Márcio Sampaio, Luiz Vilela, Adão Ventura, Carlos Drummond de Andrade, Duílio Gomes, Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Jaime Prado Gouvêa, Henry Corrêa de Araújo, José Márcio Penido, Libério Neves, Sérgio Sant'Anna, Lucienne Samôr, Luís Márcio Vianna, Carlos Roberto Pellegrino, João Paulo Gonçalves, Luis Gonzaga Vieira, Wander Piroli e escritores com visibilidade mundial, como Jorge Luis Borges, Júlio Cortazar e Clarice Lispector. Vários artistas plásticos também participaram do *Suplemento Literário*: Petrônio Bax, Guignard, Álvaro Apocalypse. Esses possuem diversas ilustrações nas edições do SL, que estava aberto às artes e a cultura procurando ser universal sem perder a origem e não se restringir a limitação do seu nome. Logo na primeira edição podemos constatar o ideário do suplemento:

Na sua simplicidade, o título escolhido para esta nova secção do "Minas Gerais" contém o essencial de um programa consciente. Deliberamos reivindicar a importância da literatura, frequentemente negada ou discutida. Para começar, tomamos o termo na acepção mais ampla. Nessa ordem de ideias, o "Suplemento Literário" vai inserir não só poesia, ensaio e ficção em prosa, mas também a crítica literária, a de artes plásticas, a de música. Sem negligenciarmos os aspectos universais da cultura, queremos imprimir a estas colunas feição predominantemente mineira, assim no estilo de julgar e escrever, como na escolha da matéria publicável. A fidelidade à Província nos termos que situamos até conjura o perigo do provincianismo. O anseio de atingir a esquivo perfeição configura a chamada mineiridade, na opinião de alguns. Porque cientes e conscientes dos lados positivo e negativo de semelhante intenção, permitimo-nos a coragem de aspirar ao melhor que nos seja possível.<sup>2</sup>

*Suplemento Literário de Minas Gerais.*

<sup>2</sup> SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS, p. 1.

Já na sua origem, observa-se no SL uma característica identitária sendo ela regional (mineira) e nacional (brasileira). Durante o seu desenvolvimento, o SL adquiriu reconhecimento necessário para possibilitar sua análise sobre a ótica do conceito de um objeto emblemático. Como dito anteriormente, um objeto emblemático é aquele que “emerge uma força de identidade” sendo representativo de uma comunidade. No caso do SL, apesar de sua ideologia de cultura universal ele mantém seus traços mineiros. O SL nasce em 1966 e passa por várias fases: política, administrativa e de circulação, já foi semanal, mensal e até vendido em bancas e hoje sua periodicidade é bimestral tendo o alcance de 853 municípios mineiros. Contudo, conseguiu manter-se original e conquistou notoriedade na cultura mineira e dentro do órgão que o abrigava, a Imprensa Oficial, desde o nascimento até o ano de 1994. A partir desse ano o SL passa a ser administrado pela Secretaria de Estado de Minas Gerais:

Talvez o mais longo Suplemento Literário brasileiro, o SLMG foi criado em setembro de 1966, tendo como primeiro editor o maravilhoso Murilo Rubião, e permanece distribuindo cultura. Rubião o coordenou, com generosidade e discrição, até 1969, e depois foi a vez de Wander Piroli tomar conta de suas páginas, até 1975. Embora esse seja considerado o seu período áureo, certamente o *Suplemento Literário de Minas Gerais* continuou sendo um dos mais influentes periódicos de cultura do país décadas adentro. Por suas páginas passaram praticamente todos os grandes nomes de nossa literatura, de Clarice Lispector a Dalton Trevisan, de Lygia Fagundes Telles a Osman Lins. E formou leitores de todo o Brasil. Como lembra Humberto Werneck, autor do delicioso *O desatino da rapaziada*, “Minas, aliás, é preciso que se diga, era onde o semanário de Murilo Rubião fazia menos sucesso. Julio Cortázar lia em Paris o suplemento que em Belo Horizonte era ignorado pela pequenez liliputiana de escribas provincianos”.<sup>3</sup>

Os museus carregam objetos icônicos que ressignificam os personagens que os acompanham. No caso de Murilo Rubião e o SL não foi diferente. Escritor de 33 contos publicados que marcaram uma época e influenciaram outros escritores através do realismo fantástico presente em suas obras. Murilo Eugênio Rubião (Carmo de Minas, MG 1916 – Belo Horizonte, MG 1991) formou-se em Direito, em 1942, pela Universidade

<sup>3</sup> COHN. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*, p. 118.

de Minas Gerais, onde fundou com outros estudantes a revista literária *Tentativa*. Enquanto estudante, em 1939, tornou-se redator da *Folha de Minas*, permanecendo por 10 anos. Após a formatura, atuou como diretor da Radio Inconfidência de Minas Gerais e esteve na presidência da Associação Brasileira de Escritores. No ano de 1951 foi chefe de gabinete do Governador Juscelino Kubitschek.

Dentro de suas atuações políticas, Murilo Rubião em 1956 exerceu a função de adido cultural do Brasil na Espanha, na qual recebeu uma condecoração do governo espanhol. Ao longo da sua vida desempenhou diversas funções públicas com atuações políticas e relacionadas à cultura. A sua primeira expressiva publicação literária ocorreu em 1947, *O Ex-Mágico*, que abriu as portas para o sucesso de crítica. Devido ao sucesso em 1979 é lançado nos Estados Unidos a tradução da obra. Em 1974, Rubião publica mais duas obras de repercussão mundial: *O Pirotécnico Zacarias* e *O Convidado*. Rubião se afastou do SLMG em 1969, considerando que o periódico já estava pronto para caminhar sozinho, e assumiu a chefia do Departamento de Publicações e Divulgação da Imprensa Oficial. Somente em 1982, Rubião retorna ao SL, quando foi nomeado diretor da Imprensa Oficial:

Entre suas metas estava a renovação do Suplemento, que voltasse a ter a importância que tivera em outros tempos, quando chegou a ser reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes veículos de informação cultural da Língua Portuguesa. Queria que fosse varrido todo o anacronismo e provincianismo por onde o jornal havia se enveredado, uma mudança que fosse até física.<sup>4</sup>

Os anos de afastamento não foram suficientes para desvincular a imagem do SL do seu fundador. A trajetória do SLMG se confunde com a do seu criador Murilo Rubião. Não é possível falar de Murilo Rubião sem citar o SL e o contrário também acontece. O escritor deixou um legado literário para acadêmicos e escritores e ganhou reconhecimento internacional assim como o SL. Nessa relação, podemos ver como o objeto se confunde com o personagem que o acompanha e ambos se resignificam:

<sup>4</sup> SUPLEMENTO LITERÁRIO, ano 50: mil e trezentos números de história, p. 2.

A princípio, os objetos relacionados aos indivíduos derivam seu significado daqueles que os possuíram ou os representam [...] Em outras palavras, esses objetos são investidos com as mesmas características que foram atribuídas ao indivíduo durante sua vida ou durante sua ascensão.<sup>5</sup>

O jornal literário de Murilo Rubião passou por um processo de consolidação no qual propiciou ao SLMG se consolidar como um objeto emblemático, representativo e nacionalista que resiste ao tempo.

O reconhecimento como um objeto icônico vem do processo de desenvolvimento e das razões que fazem com que o SLMG não pereça ao longo do tempo e diante da mídia virtual. Atravessando governos diversos e os tempos modernos em que o papel impresso parece perder seu valor. O próprio caminho trilhado e as ideologias o posicionam como um objeto emblemático de uma época e de uma cultura. O SLMG leva em seu nome a literatura, mas o seu conteúdo não é restrito às letras como vimos no editorial do seu primeiro número, em 1966. Já na primeira página do jornal, encontramos a ilustração do artista plástico Álvaro Apocalypse e a publicação do poema "O país dos laticínios", de Buena Rivera.

Nele, foram e são publicados textos das diversas artes tais como: cinema, história, textos filosóficos, teatro, música, cultura popular, artes plásticas e desenhos de artistas que hoje são consagrados no Brasil e no mundo. A categorização do SL como um objeto icônico de características identitária faz-se necessário para mostrar a importância dessa publicação para a história das artes e da cultura mineira e brasileira.

Muitas fases fazem parte da trajetória do SL, o seu idealizador permaneceu até 1969 quando o poeta Libério Neves assume a secretaria. Entre os períodos de 1971 a 1973, Ângelo Oswaldo esteve na secretaria do SLMG ampliando a sua relação com as artes. Durante esses períodos, o SLMG resistiu às repressões políticas da época conturbada que o país vivia. Em 1975, assume Wander Piroli, que revitaliza o SL dando voz aos escritores e incomodando a classe mais conservadora. No entanto, pela primeira vez desde a sua criação, o Suplemento foi fechado. O jornal literário permaneceu um mês fechado até a nomeação do seu novo secretário, Wilson Castelo Branco, que ficou por oito anos. Fatos importantes

<sup>5</sup> BERGERON. *À la recherche des "objets phare" dans les musées.* (Tradução nossa.)

também ocorreram como a participação do poeta Sebastião Nunes, que pensou em outro projeto gráfico até o ano de 1986.

Analisando o percurso do SLMG, percebemos como ele se elevou como referência na área da literatura ou como jornal literário trazendo um discurso sobre si e com elevado valor cultural:

A essa altura, não se pode deixar de reconhecer que o SLMG se insere em uma tradição, para falar só da produção mineira, de periódicos lançados por escritores-jornalistas ou apenas escritores, ou poetas. Só em Minas pode-se registrar um bom número de revistas que começam a vir à luz em 1925, com *A Revista*. Na sequência, *Verde*, de Cataguases, *Electra*, de Itanhandu (ambas de 1927); *Edifício* (que revelou a geração de Autran Dourado, de 1946); *Complemento* (da geração de Silviano Santiago, 1956); *Tendência* (tendo como um dos diretores o poeta Affonso Ávila, de 1957); e *Estória* (lançada por Luiz Vilela, de 1965).<sup>6</sup>

No ano que o SLMG completou 45 anos de história e publicações, foi realizada uma exposição: "45 anos do SLMG: uma história através da capa", para contar sua trajetória e enfatizar a sua importância. Com a exposição houve uma edição comemorativa de aniversário e uma mesa redonda na qual participaram personalidades que fizeram parte do SL. Ângelo Oswaldo, então prefeito da Cidade de Ouro Preto na época, Rui Mourão, escritor e, na ocasião, diretor do Museu da Inconfidência de Minas Gerais, o artista plástico e ensaísta Márcio Sampaio, dentre outros prestigiaram as comemorações e lembraram de algumas histórias de um dos mais importantes periódicos da literatura brasileira. A edição n. 1.337, de 45 anos do SL, trouxe depoimentos de personalidades com destaque na vida cultural brasileira. Completando as comemorações tivemos uma edição especial do programa Imagem da Palavra da Rede Minas de televisão, o qual mostrou para o público como o suplemento tornou-se um dos mais respeitados periódicos do gênero no Brasil com reconhecimento internacional.

<sup>6</sup> MARQUES; NOVAES. A hora e a vez do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 5.



Figura 2  
Fonte:  
Suplemento  
Literário,  
ano 50: mil  
e trezentos

Através das comemorações e das homenagens, percebemos como o SLMG assume sua característica de objeto emblemático representando uma cultura e uma época. Tornou-se um objeto que é identitário e possuindo ligações com grupos específicos da sociedade mineira e brasileira. Mesmo com a sociedade moderna virtual, o SL permanece vivo, as suas primeiras edições foram digitalizadas para atender ao público atual. Com a digitalização, preserva-se a sua história e permanece presente nos dias atuais, atendendo ao público de hoje mais virtual e satisfazendo aos mais antigos através das edições impressas com temas especiais. Ambos mantendo a qualidade e a ideologia inicial de Murilo Rubião que “no texto de apresentação, lê-se a proposta de um jornal multidisciplinar, aglutinador de gerações e com feição predominantemente mineira”.<sup>7</sup>

Como dito, o objeto de análise deste artigo é o SL e sua trajetória como foco as edições impressas que estão na reserva técnica do CELC-AEM.<sup>8</sup> Após o falecimento do escritor, todo o seu acervo composto por cartas, documentos, fotografias, objetos pessoais, mobiliário, livros, obras de arte, prêmios etc. foram doados ao CELC-AEM. Murilo Rubião recebeu da imprensa oficial uma homenagem com as edições do SL (setembro de 1966 a novembro de 1974) encadernadas. Vimos que através do SL muitas

<sup>7</sup> MARQUES; NOVAES. A hora e a vez do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, p. 8.

<sup>8</sup> AEM e, mais especificamente, do fundo e arquivo de Murilo Rubião, localizado no terceiro andar da Biblioteca Central da UFMG, no CELC. Fruto de doações dos familiares, o AEM é ao mesmo tempo museu, biblioteca e arquivo. Um espaço que abriga os fundos de escritores como Henriqueta Lisboa, Fernando Sabino, Cyro dos Anjos, Abgar Renault, Oswaldo França Junior, Lúcia Machado de Almeida, Adão Ventura, além das coleções de Aníbal Machado, Ana Hatherly e Alexandre Eulálio.

personalidades se destacaram, inclusive o próprio Rubião. Contudo, o registro oficial da história literária e cultural de Minas Gerais não recebe o devido reconhecimento da instituição que o abriga.



Figura 3: Acervo do escritor Murilo Rubião. CELC-AEM/UFMG.  
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.



Figura 4: Acervo do escritor Murilo Rubião. CELC-AEM/UFMG.  
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

O SL é um elemento significativo não só para o seu criador como também para os demais escritores que têm os seus acervos sob a guarda do AEM da UFMG, pois esse periódico representa e identifica aqueles indivíduos mais significativos que fazem parte da cultura mineira, que estão sob a sua salvaguarda. Nesse sentido, podemos dizer que a coleção completa deste periódico também se torna um objeto chave nas pesquisas realizadas no AEM:

Quando abrimos o arquivo de Murilo Rubião e, mais especificamente, o arquivo do Suplemento, lemos o surgimento, a divulgação e a crítica de novos escritores, vê-se o aparecimento de novas tendências literárias e de outros críticos. Constrói-se, portanto, uma gênese, e faz-se a narração da história do jornal e da história

da literatura e crítica literária da época, não somente a partir do arquivo do escritor e diretor Murilo, mas também a partir do arquivo do SLMG – dos textos, ensaios e ilustrações publicados no jornal nesta época.<sup>9</sup>

Podemos concluir que o SLMG atravessou o tempo, pois o periódico está ativo nos dias atuais. Em 1994, o SL passou a ser editado pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais por intermédio da Superintendência de Publicações. Esse fato não fez com que o SL perdesse a sua essência, mas se afirmou como um objeto de referência da cultura mineira. O SL possui as características necessárias para se sustentar com um discurso identitário de uma época.

O periódico, ao longo dos anos, recebeu o reconhecimento do seu valor cultural através de exposições, programas de televisão sobre sua história, trabalhos acadêmicos, visibilidade internacional, prêmios, dentre outros. O SL representa e identifica também o próprio AEM da UFMG no sentido de que todos os escritores que ali estão, nas coleções especiais ou acervos completos, já passaram pelo SL:

*O Suplemento Literário do Minas Gerais é um jornal que não se limita a ser utilizado apenas como fonte primária para os estudos de literatura, cultura, política e sociedade – ele merece ser estudado e investigado por si só: pela sua história, pela sua estrutura, pelos seus personagens e, principalmente, pela sua repercussão na história da cultura e literatura brasileira e, mais especificamente, no estado de Minas Gerais.<sup>10</sup>*

O SLMG participa de uma memória coletiva que pode ser o elemento central no discurso da instituição. Ele possui importância científica e para o público. Explorar esses fatores presente em um objeto emblemático favorece a instituição. Através do SLMG pode-se produzir conhecimento utilizando o discurso científico e ressaltar a preservação da memória de um lugar ou de uma época.

## Referências

BERGERON, Yves *et al.* *À la recherche des "objets phare" dans les musées*. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cm/2316>>. Acesso em: 20 set. 2018.

<sup>9</sup> MARQUES; NOVAES. A hora e a vez do Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 20.

<sup>10</sup> MARQUES; NOVAES. A hora e a vez do Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 170.

COHN, Sergio. Invenção 1950-1969. In: \_\_\_\_\_. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

MARQUES, Fabrício; NOVAES, Mariana. A hora e a vez do Suplemento Literário de Minas Gerais. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 9, 2013, Ouro Preto. Anais... Ouro Preto: UFOP, 2013. p. 1-15.

MARROCA, Viviane Monteiro. *Nos rastros dos novos: o fazer crítico e literário dos contistas do Suplemento literário do Minas Gerais (1966-1975)*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MURILO RUBIÃO. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS. Secretaria de Cultura de Minas Gerais: Belo Horizonte, 3 set. 1966. Ano 1, n. 1. 12 p.

SUPLEMENTO LITERÁRIO, ano 50: mil e trezentos números de história. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/suplemento-literario-ano-50-mil-e-trezentos-numeros-de-historia>>. Acesso em: 20 set. 2018.

TEIXEIRA, Mariana Novaes Gomes. *O suplemento literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião: 1966-1969*. 2014. 219 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

# Breve glossário para Wander Melo Miranda

Roberto Said

## A: Arquivo

Imagino o que ocorre, a cada noite, no terceiro andar da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde se situa o Acervo de Escritores Mineiros (AEM). Aproveitando o sono dos vigias, fantasmas se reúnem em secreto e intemporal colóquio no Acervo de Escritores Mineiros. Voltam às suas mesas de trabalho para revirar um volumoso conjunto de livros, documentos, cartas, manuscritos e antigos objetos pessoais. Praticam leituras silenciosas. Conversam, discutem, desentendem-se com frequência. Escritores não são fáceis. Cyro dos Anjos e Autran Dourado revivem intimidades palacianas e desenvolvimentistas, Murilo segue alinhado, com seus ternos e encadernações impecáveis; vaidoso, exhibe suas fotos e admira seu retrato de juventude na tela pintada pela prima Aurélia Rubião. Lúcia Machado de Almeida diz preferir o seu retrato, desenhado sob o fundo de uma capela colonial brasileira, no quadro de Ismailovitch. Fernando Sabino ri em surdina dos vestidos de Henriqueta, enquanto escuta seu jazz e pole os pratos de sua bateria. Os teclados de velhas Olivettis parece ecoar no silêncio. Ainda dá tempo, pensam os fantasmas, de emendar alguns textos, fazer cortes, aprimorar os inéditos. Escritores não são fáceis. Adão Ventura pergunta a França Júnior se agora ele é um *ghost-writer*?

O AEM, recentemente rebatizado como Centro de Estudos Literários e Culturais (CELC), foi criado no início dos anos de 1990 como projeto de pesquisa e órgão complementar. Ao lado de seus colegas do então Departamento de Semiótica e Teoria da Literatura – porque essa é

também uma história coletiva – Wander Melo Miranda participou decisivamente para o sucesso do projeto e para a consolidação do que é hoje um reconhecido e expressivo grupo de pesquisa. Sob sua coordenação, o CELC acumulou fundos documentais e se firmou como uma instituição híbrida, misto de biblioteca, arquivo e museu. Isto porque, além da catalogação e do tratamento arquivístico, dedicado a mais de 30 mil títulos e 80 mil documentos, foram recriados os ambientes de trabalho dos escritores, com a exibição de seus objetos pessoais, suas coleções de arte e móveis particulares. Re-fabulado, *O laboratório do escritor* ganha uma espécie de sobrevida no CELC.

De lá pra cá, “o mal de arquivo”, para valer-me de expressão de Jacques Derrida, disseminou-se contagiando professores e alunos da FALE. Pesquisadores de iniciação científica, mestrado e doutorado frequentam há quase três décadas as estantes da instituição, consultam seus arquivos, preparam e catalogam suas pastas, zelam, estudam e cultivam as obras raras ali depositadas. Como resultado, uma série numerosa de teses e dissertações concernentes ao trabalho com fontes primárias foram defendidas no Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit), de modo a fomentar a linha de pesquisa Literatura, história e memória cultural. Wander, ao lado do acervo que ajudou a criar, estabeleceu-se como referência nos estudos de memória literária, tornou-se consultor e editor de coleções e periódicos especializados, entre elas a coleção internacional *Archives*.

É fundamental destacar, para além do aparato espacial e técnico de guarda, preservação e de consulta aos documentos, gradualmente instituído, a dimensão conceitual que rege o CELC. Embora ele se destine primeiramente ao emprego de diferentes modalidades de filologia, ao trabalho com fontes primárias e a todo o universo analítico descortinado com a crítica genética, o CELC se apresenta fundamentalmente como um projeto teórico, a partir do qual um conjunto de problemas de ordem literária e cultural pode ser formulado. Foi idealizado, antes de tudo, como um “espaço crítico” em que o saber sobre o literário se vale de uma heterogênea trama de disciplinas e se vê atravessado por imbricadas linhas de poder.

A criação do AEM não se limita, portanto, a um “dever de memória”, tão necessário em nosso país, que teima em esquecer e ocultar suas feridas sociais e históricas, mas se coloca como um “desejo de memória” capaz de mobilizar questões de natureza teórica e com elas estabelecer entrelaces significativos entre experiências públicas e privadas, entre vida e arte, estética e política, memória individual e memória coletiva.

Nesses termos, o CELC seria menos uma instituição que uma estância, no sentido dado pelos poetas do século XIII, de “uma morada capaz e receptáculo” de toda a arte, que conserva o núcleo essencial de sua poesia e dá “acesso ao que se torna problemático”.<sup>1</sup> A estância, ensina Giorgio Agamben, recolhe em seu regaço toda a arte, mas dela se mantém apartada, mantendo-a como objeto que não pode ser tomado, senão em sua condição fantasmática.

Não deixa de ser curioso, a partir das transformações pelas quais passam a literatura e o saber instituído sobre ela, que o futuro do literário esteja indissolúvelmente atrelado ao destino de suas imagens midiáticas e virtuais, que turvam as noções de presença, tempo e espaço; que os escritores circulem também fora de um *corpus* escrito; que suas obras sejam primeiro conhecidas nas redes sociais ou, antes ainda, que suas biografias e micro histórias privadas despertem interesse e acionem novas modalidades de consumo; de modo a reconfigurar a natureza fantasmagórica de sua prática, a condição de simulacro – como antecipara Platão – de sua existência. A literatura hoje, a despeito de sua perda de prestígio no mundo da imagem desmaterializada em que tudo se coloca como ficção, apresenta-se com paradoxal contemporaneidade, com seu universo de simulacros, de imagens que não são nem verdadeiras nem falsas, mas que assombram as verdades instituídas com seu cortejo de fantasmas.

Como se sabe a faculdade humana da memória é falha, vivemos esquecendo, mas a História não existiria não fosse nosso desejo de memória – e não seriam sempre fantasmáticos os nossos desejos?

<sup>1</sup> AGAMBEN. Prefácio, p. 11.

## E: EDITOR

Tomo como ponto de partida um trecho de *Inimigos da esperança*, obra do prestigiado editor da Havard University Press, Lindsay Waters:

Entre os administradores acadêmicos norte-americanos surgiu a ideia de que as editoras universitárias deveriam se transformar em centros lucrativos e contribuir para o orçamento geral da universidade. Em que se basearam? A ideia é péssima. Desde Gutemberg temos registros financeiros contínuos sobre as publicações no Ocidente, e está provado que os livros são um negócio ruim. As novidades mecânicas e eletrônicas foram, e sempre serão, uma aposta melhor.<sup>2</sup>

Em 2016, a empresa GSD venceu a licitação elaborada para contabilizar o estoque de livros da Editora UFMG: era preciso acertar os dados, alimentar o novo sistema operacional e reorganizar os dois andares de almoxarifado ocupados no espaçoso prédio no campus, onde hoje se localiza a Editora. Naquele ano de grave crise financeira e institucional, em que as universidades federais brasileiras se equilibravam com os doze avos sempre incompletos de um orçamento contingenciado, a Editora exibia, segundo o relatório exibido, um vultuoso patrimônio, com mais de quarenta mil livros. Encerrava-se um ciclo de quinze anos durante os quais Wander esteve na direção da Editora e o ciclo se fechava com diferentes modalidades de saldo, entre os quais a comemoração do milésimo título publicado, com a obra *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*.

Mas nesses anos de sua gestão nunca se tratou, pelo menos não prioritariamente, de lucros e números na Editora. A questão nunca passou por argumentos ou balanços quantitativos. Sob a direção de Wander, a Editora UFMG transformou-se na mais respeitada editora universitária brasileira. Para dizer nas generosas, mas sensatas palavras de um de nossos colegas, que cumpriu função análoga em outra instituição, a UFMG alterou significativamente os parâmetros da Edição universitária no país, lançou-a em outro patamar.

De fato, presenciei em sua fase final o processo de profissionalização editorial da UFMG, com a formação e a qualificação de servidores

<sup>2</sup> WATERS. Parte I: Os bárbaros a nossas portas, p. 18.

administrativos para postos e tarefas não constantes no quadro do funcionalismo federal, com a criação, na contracorrente da burocracia, de um sistema de distribuição em todo território nacional, o treinamento de uma equipe de revisores, formatadores e capistas, a aquisição de softwares administrativos e editoriais, a abertura de livrarias próprias, a montagem de setores de contabilidade e de direitos autorais, a elaboração de documentos e contratos jurídicos concernentes à autoria, tradução, direitos de imagens, coedição, consignação e distribuição, sob a intransigente supervisão da procuradoria da Universidade. Criou-se um ambiente de trabalho com elevada produtividade. Nos anos de vacas gordas, a Editora ultrapassava a marca de cem títulos anuais publicados.

O catálogo da Editora UFMG, e esse é seu mais valioso bem, foi pensado a partir das demandas de produção de conhecimento na contemporaneidade, sobretudo no campo das Humanidades. Às coleções se conferiu projetos gráficos específicos, cuja elaboração estética equiparava-se a das melhores editoras privadas brasileiras, sendo capazes de oferecer significações suplementares ao conteúdo da obra publicada.

Na condição de leitor crítico e transdisciplinar, Wander delineou um projeto editorial com linhas convergentes em relação à sua multifacetada trajetória intelectual, que nunca se prendeu particularmente a uma escola ou a uma linha de pensamento teórico. Formado em Letras em 1974, sob a égide do estruturalismo, defendeu sua dissertação de mestrado a respeito da obra do escritor Cornélio Pena, em 1977, balizado criticamente pela psicanálise. Enveredou-se em seguida pelos estudos memorialísticos ligados à biografia e à autobiografia, acerca dos quais se tornou uma referência entre nós, num percurso que resulta em sua tese de doutorado, sobre as obras de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, defendida na Universidade de São Paulo, em 1987. Na década de 1990, seu olhar se deslocou para os estudos comparatistas e para o tema das nações literárias que, sem dúvida, constitui a sua contribuição mais original para os estudos literários realizados no Brasil. Na encruzilhada desses interesses, deve ser lembrada sua participação ativa na Fundação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), cuja origem remonta aos simpósios de Literatura comparada organizados na FALE no final do decênio de 1980.

No curso desses anos, Wander mantém-se a mais de vinte anos como Pesquisador 1-A de Produtividade do CNPq, foi coordenador do Comitê de Área – Letras e Linguística do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, 2007-2009); membro do CATC/CNPq (2008-2009); e segue como consultor *ad hoc* do CNPq, da CAPES, da FAPEMIG e da FAPESP, além de ter ministrado cursos, como professor visitante, em onze universidades estrangeiras.

A Editora UFMG, valendo-se desse lastro intelectual, cumpriu o papel de divulgar no Brasil textos seminais dos Estudos Culturais, com a tradução de autores de ponta como Stuart Hall, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, entre outros, em edições que se tornaram verdadeiro sucesso editorial. Tornou-se porta de entrada no país de pensadores decisivos da contemporaneidade, entre os quais Giorgio Agamben, Antoine Compagnon, Georges Didi-Huberman e Roberto Esposito. No campo das humanidades, o catálogo da Editora exhibe as principais figuras da crítica literária brasileira, com obras publicadas de Luiz Costa Lima, Silviano Santiago, Heloisa Buarque de Holanda e Flora Süssekind, entre outros. Olgária Matos, Renato Janine Ribeiro, José Murilo de Carvalho, Henry Lefreve, François Hartog, Ângela de Castro Gomes, Jacques Derrida, Helena Bomeny, são alguns do que compõem o time de pensadores, ensaístas e filósofos editados. Vale destacar o diálogo entabulado com o ensaísmo latino-americano, a partir da tradução de obras dos principais intelectuais do continente.

Cito ainda a publicação de *Passagens*, obra monumental de Walter Benjamin que marcou época nos meios acadêmicos e editoriais brasileiros, e o cuidado da editora com artistas e intelectuais mineiros, expresso com a reunião da poesia de Emilio Moura e de Afonso Ávila, além da publicação de obras de Henriqueta Lisboa, Drummond, Rosângela Rennó e Rui Mourão, para ficar apenas com alguns exemplos.

E essa produção foi realizada, para voltar a Waters, “com os bárbaros à nossa porta”. Penso, assim, porque o legado da gestão de Wander na Editora UFMG pode se revelar fundamental neste momento em que as Humanidades sofrem novo assalto e veem mais uma vez ameaçada sua sobrevivência nas universidades públicas brasileiras.

## **G: Graciliano Ramos**

Recupero uma passagem decisiva para a trama de *Memórias do Cárcere*. Ao ser transferido para a Colônia correcional de Ilha Grande, Graciliano resolve desfazer-se das anotações que reunira desde que chegara a prisão. A cena é assim descrita:

Em meio do caminho ouvi um grito e, levantando a cabeça, distingui o soldado preto a acenar-me. Subi ao convés, recebi vários maços de cigarros e caixas de fósforos. Ao metê-los nos bolsos, encontrei as folhas de papel cobertas de letras miúdas e joguei-as na água. Representavam meses de esforço, nenhuma composição me fora tão desigual e custosa, mas naquele momento experimentei uma sensação de alívio. Não me ocorreu o prejuízo. O certo era que as notas significavam culpa, e se fossem descobertas isto me renderia aborrecimentos.<sup>3</sup>

Significativamente, na adaptação fílmica da obra, realizada por Nelson Pereira dos Santos, a cena é alterada: na iminência de perder suas notas, Graciliano as esconde atrás de si, no movimento infantil que reúne as mãos nas costas, para escapar da revista. Imediatamente os companheiros de prisão, em fila, se apropriam dos papéis amassados, passando-os de mão em mão, como numa corrente, até que pudessem estar a salvo.

No segundo semestre de 1998, na condição de aluno do mestrado, matriculei-me na disciplina “Seminário de teorias da narrativa: Graciliano Ramos”, conduzida por Wander Melo Miranda. A experiência, realizada junto a um pequeno grupo de alunos, foi reveladora, e não apenas porque emprendia pela primeira vez, de forma sistemática, a leitura de toda a obra do escritor alagoano – escritor definitivamente incorporado em meu panteão portátil – mas, sobretudo, porque a perspectiva de leitura ali proposta se apresentava como a justa medida entre o que se pode nomear crítica e teoria literárias. Toda a fundamentação teórica contemporânea era convocada e, ao mesmo tempo, submetida, ao texto literário, de modo que, por fim, a ficção se tornava a própria instância de produção e formulação da teoria.

<sup>3</sup> RAMOS. *Memória dos cárceres*, p. 50. (v. 2.)

Autor dos livros *Corpus escritos* e *Graciliano Ramos*, este último da coleção *Folha explica*, e atualmente dedicado a elaboração de uma biografia do escritor, encomendada pela Companhia das Letras, Wander tornou-se referência na fortuna crítica de Graça, ao deslocar as interpretações ideológicas e biográficas de seu texto, para ressaltar a dimensão política da obra em suas injunções históricas e culturais.

Com os seminários sobre Graciliano, aprendi, para além dos ensinamentos e julgamentos críticos, uma estratégia, por excelência teórica, de aproximação-afastamento do texto literário. Uma espécie de *for-da* freudiano da leitura crítica, em cujos interstícios se entrecruzam em significativa tensão cultura e política. Tensão a partir do qual idealizei inscrever e desdobrar minhas próprias leituras. Fio a partir do qual conduzi o desejo de construir uma enunciação crítica e teórica acerca da literatura brasileira.

Vejo aqui que sou atravessado pelo trabalho alheio. Mas seria possível constituir uma identidade de pesquisador sem se deixar tomar por um outro? A primeira influência não seria sempre uma primeira cópia? Não desencadearia ela também uma primeira traição? Um desvio necessário? Creio que me formei como pesquisador a partir da apropriação e da traição do pensamento do outro. Formei-me no impreciso espaço dimensionado pelos saberes do outro. Sou, então, falado por esse outro, faço meu o desejo de leitura do outro, aproprio-me de seus gostos, de seu cânone literário. Rasuro-os sem, no entanto, perder a deferência. Não seria essa a condição imprescindível para a produção de conhecimento no âmbito da universidade pública brasileira, ultimamente tão dispersa e dividida por vaidades e particularismos narcísicos? Não seria necessário cartografar, no espelho sempre fugidio do trabalho alheio, as linhas de força de uma tradição crítica, de um projeto intelectual e profissional que ressoa discursos de gerações precedentes e que recua aos mestres do mestre? Como as anotações salvas pelas mãos alheias em uma sala de aula ou como na bela tradução/traição elaborada por Nelson Pereira dos Santos, em sua versão cinematográfica das memórias do outro.

## **N: Nação**

O *blog* da revista *Modos de usar* publicou recentemente um poema de Angélica Freitas, sem título, mas ilustrado por uma foto de Caco Argemi em que se pode ler a “Carga de cavalaria, com espadas em punho, pelo 4º regimento de Polícia montada”. A imagem registra a ação realizada pela polícia gaúcha na Cidade baixa em Porto Alegre, no dia 13 de maio de 2016, durante manifestação contra o impeachment de Dilma Rouseff. Já o poema, escrito no dia seguinte ao conflito, diz:

quando você viu na tv  
aquelas pessoas em fila na chuva  
à noite numa estrada  
na fronteira de um país que não as deseja

e quando você viu as bombas  
caírem sobre cidades distantes  
com aquelas casas e ruas  
tão sujas e tão diferentes

e quando você viu a polícia  
na praça do país estrangeiro  
partir pra cima de manifestantes  
com bombas de gás lacrimogêneo  
não pensou duas vezes  
nem trocou o canal  
e foi pegar comida  
na geladeira

não reparou o que vinha  
que era só uma questão de tempo  
não interpretou como sinal a notícia  
não precisou estocar mantimentos

agora a colher cai da boca  
e o barulho de bomba é ali fora  
e a polícia parte pra cima dos teus afetos  
munida de espadas, sobre cavalos<sup>4</sup>

<sup>4</sup> FREITAS. Quando você viu na tv.

A trama do poema constrói-se em alusão ao hoje quase desconhecido “Poema da indiferença”, atribuído a Bertolt Brecht, mas em cujas camadas encontra-se também o sermão de Martin Niemöller. Neles, uma cena se repete: a violência aparentemente externa e alheia aproxima-se e, de um golpe, arrasta o sujeito-do-poema, alienado e passivo. A voz do poema em Brecht e em Freitas passa do alheamento e da negação ao espanto: as forças opressoras se avizinham. Polícia e repressão a serviço do estado excludente batem à nossa porta.

Em sua leitura do texto, Flora Süssekind<sup>5</sup> sugere que as imagens de Angélica Freitas dialogam com a tradição instaurada com a canção do exílio, ao criar uma espécie de polaridade entre um lá e um cá, entre o distante e o “ali fora”, apoiada na ideia de “país estrangeiro”.

Ao sobrepor Brecht e Gonçalves Dias, o poema parece então conectar a violência contra migrantes e exilados, frequentes nas cenas de jornais televisivos, com a violência do presente político brasileiro; associar a ascensão do nazismo ao golpe parlamentar que destituiu recentemente o governo de Dilma Rousseff, enredar passado e presente, o lá e o aqui, o nacional e o estrangeiro na mesma cultura de intolerância e violência. No entanto, a escala global das cenas bélicas desloca o imaginário romântico do território nacional idealizado por Gonçalves Dias ou do nacionalismo extremista alemão.

Os estudos sobre a nação e identidade cultural empreendidos por Wander realizam com maestria o desejo de toda empreitada teórica: reinventar seu objeto de estudo. E, acrescentando-se, seu repertório de objetos confrontados com o conceito compõe-se de um vertiginoso universo de obras modernas e contemporâneas. Sua mirada abarca literatura, cinema, artes visuais e música popular, embaralhando fios que seguem de João Gilberto Noll a Wim Wenders, de Mario Belatin a Nuno Ramos, de Silvano Santiago ao Rappa, de Guignard a Ary Barroso, passando ainda pela fina tradição literária brasileira representada por Drummond, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.

Wander construiu, sob fronteiras disciplinares, um engenhoso dispositivo de leitura a fim de analisar o modo pelo qual o texto artístico,

<sup>5</sup> SUSSEKIND. Ações artísticas/ações políticas: cultura e política no Brasil pré/pós impeachment.

entendido como forma liminar de representação cultural, interpela as formações nacionais que dão significado e visibilidade ao campo político da modernidade nos trópicos. Em sua óptica comparatista, as obras investigadas, ao articularem experiências que definem os estratos de sentido da temporalidade histórica, parecem cifrar as aporias constitutivas dos processos de identificação da nação e do sujeito modernos.

Ressalto nesse itinerário sobre a nação, a coordenação de Wander do Projeto “Modernidades tardias”, financiado pela Fundação Rockefeller, que propunha uma reflexão original sobre as várias e disjuntivas temporalidades existentes na recepção das culturas modernas hegemônicas pelas periféricas, especialmente na América Latina. A proposta fundava-se no reconhecimento de singularidades múltiplas e distinta em relação à experiência moderna, opondo-se a ideia da existência de um *atraso original* como mote para entender a diferença cultural. No caso brasileiro, a narrativa moderna encontra um de seus vértices na Belo Horizonte de JK, visto que a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha, na década de 1940 – “uma metáfora a mais/no mar a menos de Minas”, conforme equação poética de Affonso Ávila – se apresenta como marco deslocado do moderno.

A modernidade na capital mineira pode então ser lida como uma espécie de contrapartida à hegemonia político-cultural dos centros metropolitanos internos e externos, como a diferença idiossincrásica e/ou suplementar de quem tem consciência de que se alinha tardiamente à história já consumada da modernização, do progresso e do novo.<sup>6</sup>

As hipóteses de trabalho lançadas no projeto, ainda não de todo exploradas, permanecem fecundas e poderiam ser retomadas em função dos interesses do presente. Afinal, a inquirição crítica sobre as imagens e identidades nacionais estão novamente na ordem do dia, diante da imposição de novas/velhas ordens, da sensação de repetição que assombra nossa história, da desorientação, do espanto, das ondas de exílio que cortam o planeta impelidas por violências várias. Belo Horizonte, com sua modernidade tardia, não está imune a esses conflitos, nossa universidade também não.

<sup>6</sup> SOUZA. *Modernidades tardias*.

## Últimas letras: WMM

W, Wander, a, n, d, e, r, nação, Graciliano, arquivo, edição, as últimas letras e palavras desse breve glossário são as que formam um nome, uma assinatura, todo o conjunto de forças que se encerra sob a ambiguidade de *um* nome. Nome que assina e remete a uma trajetória invulgar, que segue ainda em curso. São com essas letras que expresso o agradecimento desta universidade a seu trabalho e as que o recebem e o saúdam pelo merecido título de emérito. Represento aqui, com muita honra, a gratidão e o reconhecimento dos colegas da FALE, dos servidores que te acompanharam na Editora UFMG, dos seus mais de trinta orientandos de doutorado, dos seus companheiros da área de Teoria da Literatura. Peço, então, mais uma vez licença a todos vocês, para o meu agradecimento particular, já que a soleinidade dessa sessão pública não elide meu afeto. Muito obrigado, mestre.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. (Humanitas).

FREITAS, Angélica de. Quando você viu na tv. *Modos de usar*. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/06/poema-recente-de-angelica-freitas.html>>. Acesso em: 10 abr. 2018.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

RAMOS, Graciliano. *Memória dos cárceres*. São Paulo: Record, 1985. v. 1.

RAMOS, Graciliano. *Memória dos cárceres*. São Paulo: Record, 1985. v. 2.

SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. Ações artísticas/ações políticas: cultura e política no Brasil pré/pós impeachment. In: STARLING, Heloisa; BOTELHO, André (Org.). *República e democracia: Impasses do Brasil Contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p. 65-84.

WATER, Lindsay. Parte I: Os bárbaros a nossas portas. In: \_\_\_\_\_. *Inimigos da esperança*. Tradução de Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

# Estratégias de representação de escritores do Acervo dos Escritores Mineiros em publicações estrangeiras

Myriam Ávila

Stefan Zweig, em seu livro de memórias *O mundo que vi*, conta que em sua primeira viagem aos Estados Unidos, no início do século XX, não portava passaporte (“fantástico para nosso mundo atual de impressões digitais, vistos e atestados policiais<sup>1</sup>”). Sem contatos no país, passeou sozinho por várias cidades, tomado pela sensação de solidão e abandono, até que um dia, em uma livraria na Filadélfia, viu um livro seu exposto na vitrine. “Algo do meu eu, que perambulava anônimo pelas ruas desconhecidas, já chegara lá antes de mim. Por um momento, a sensação de abandono se desfez”.<sup>2</sup>

O livro como passaporte avaliza a existência do escritor em terras estrangeiras com uma solidez e uma prontidão reconfortantes. A tradução lhe empresta uma voz eficiente onde a língua natal o condenaria a um muito provável anonimato. Melhor do que a presença física, essa representação via livro é o sonho da maioria dos escritores. O português Virgílio Ferreira comenta em seu diário, “A tradução. É a distinção máxima que o escritor português deseja para si. [...] Esse sonho enraíza na nossa modéstia o desejo furioso de que ‘lá fora’ nos reconheçam existentes.”<sup>3</sup> No entanto, um estudo detido da correspondência de escritores brasileiros<sup>4</sup> mostra uma autonomia da cena literária brasileira que lhes permite considerar com certa indiferença a distinção de que fala

<sup>1</sup> ZWEIG. *O mundo que eu vi*, p. 232.

<sup>2</sup> ZWEIG. *O mundo que eu vi*, p. 232-233.

<sup>3</sup> ÁVILA. *Diários de escritores*, p. 35.

<sup>4</sup> Como o que tive oportunidade de empreender entre 2013 e 2016.

Ferreira. Especialmente Drummond e Bandeira mostram-se refratários ao desejo de criar um público para si no exterior.

Isto se explica primeiramente pela sua qualidade de poetas. Talvez pouco confiantes no resultado da tradução de seus versos em língua estrangeira, os poetas costumam ser representados por um pequeno número de poemas em antologias, ao contrário dos ficcionistas, e mais especificamente, dos romancistas, que encabeçam as versões de suas obras como autores únicos. Entretanto, é possível argumentar também que fatores como as duas grandes guerras, que resultaram na desagregação mais ou menos duradoura, conforme o caso, do campo literário europeu, favoreceram, nos anos 1940 e 1950, o desenvolvimento de uma dinâmica própria na vida literária brasileira, escassamente atingida pelos conflitos. As correspondências da época atestam a efervescência da interlocução interna e o pouco empenho em criar e manter contatos com escritores estrangeiros. Muitos dos nossos grandes escritores se empenharam em traduzir obras essenciais do repertório ocidental entre os anos 1940 e 1960 do século passado, com destaque para os poetas Drummond e Mário Quintana. Bandeira traduziu principalmente poesia, âmbito em que se destacou também Drummond, ambos se restringindo a poemas escolhidos de diversos autores, sem empreender a tradução de volumes completos de um poeta estrangeiro. No entanto, como tive oportunidade de observar em artigo de 2014, o distanciamento com relação ao colega estrangeiro lhes era mais confortável e cultivado do que o conhecimento e convívio presenciais, nem sempre produtivos.<sup>5</sup>

Apesar dessa pelo menos aparente *non chalance*, nossa literatura não deixa de atrair a atenção dos europeus já na primeira metade do século XX, e mais tarde, dos americanos. Menos onerosa, a poesia é traduzida a conta-gotas em publicações esporádicas, mas alguns ficcionistas começam a ser traduzidos, em vida, no exterior, ainda na década de 1950. Principalmente por iniciativa da comunidade comunista internacional, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), é publicado em 1950 na Polônia e, em 1958, na República

<sup>5</sup> ÁVILLA. Mover-se entre cacos: anotações sobre a pesquisa em arquivos de correspondências, p. 129-141.

Tcheca,<sup>6</sup> enquanto Jorge Amado, também filiado ao “partidão”, é publicado na Rússia já em 1948<sup>7</sup> e na China nos anos 50<sup>8</sup>. Uma recepção mais ocidental contempla a obra de Guimarães Rosa, na década seguinte.

No fim dos anos 1960 o panorama muda. O chamado “boom” da literatura latino-americana despertou interesse inédito pela literatura do nosso continente, o que acabou incluindo o Brasil, com a já mencionada liderança de Guimarães Rosa.<sup>9</sup> O interesse se desenvolve durante os anos 1970, chegando a uma difusão mais continuada e ampla observada na década de 1980, com maior presença da ficção e, mais especificamente, dos romances.

Tratarei aqui apenas das publicações no exterior de obras de escritores representados no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tentando identificar o tratamento editorial dado a elas nas diversas traduções. O objetivo deste levantamento (necessariamente incipiente, devido às lacunas dos acervos doados)<sup>10</sup> é verificar quais mediações foram consideradas necessárias para criar uma recepção dessas obras no público estrangeiro. Os cartazes das feiras de livro tendem, quase que inevitavelmente, a reforçar o estereótipo do exotismo, com imagens de onças, araras e palmeiras. As publicações individuais, no entanto, mostram um panorama bem mais complexo e diversificado.

Começamos por duas publicações alemãs, uma delas dedicada à literatura latino-americana, contendo ensaios, prosa e poesia de 32 autores, dos quais seis brasileiros, dois deles representados por ensaios (Luiz Costa Lima e Osman Lins), três por ficção (Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar e Augusto Boal) e um por poesia (Affonso Ávila) (Figura 1). Ávila é o único mineiro e o único com acervo depositado na UFMG. A publicação, de 1980, é intitulada *Unsere Freunde die Diktatoren (Nossos amigos, os ditadores)*, em referência à frágil situação política de tantos estados

<sup>6</sup> O ficcionista Rosário Fusco também teve grande atuação com a tradução de Dostoievski.

<sup>7</sup> BELIAKOVA. O papel da tradução nos contatos literários internacionais, p. 99-104.

<sup>8</sup> Cf. JIANBO. A recepção das obras de Jorge Amado na China.

<sup>9</sup> Já em 1961, 1962 e 1965. Cf. FAVERI, Claudia Borges de. A tradução de Guimarães Rosa na França.

<sup>10</sup> E também à falta de registro nas páginas atuais das editoras. Foi feito um grande esforço de rastreamento das edições via *internet*, nem sempre bem sucedido.

latino-americanos e foi organizada por Curt Meyer-Clason.<sup>11</sup> A capa de design econômico, típica das editoras alemãs, estampa apenas os nomes dos escritores participantes, sem recurso a imagens e sem alusão a exotismo. A segunda antologia, de 1975, é dedicada unicamente à poesia brasileira do século XX, começando pelo modernismo e chegando à produção dos anos 70 (Figura 2).<sup>12</sup>

Os mineiros aí representados são cinco: Murilo Mendes, Drummond, Henriqueta Lisboa, Affonso Ávila e Sebastião Nunes. Henriqueta e Ávila fazem parte da AEM. A capa é discreta, ilustrada com figura geométrica, típica da coleção, mas que funciona também como alusão à vertente construtivista da nossa poesia.<sup>13</sup> O livro, da prestigiosa editora DTV, insere-se na coleção *Sonderreihe* (Série Especial), cujos títulos não são majoritariamente dedicados à poesia ou à literatura estrangeira. Um anexo contém bibliobiografias dos poetas e o volume se encerra com um posfácio de Meyer-Clason.

Entre os ficcionistas mineiros com coleções no AEM da UFMG, destaco as publicações no exterior de Murilo Rubião, Fernando Sabino, Cyro dos Anjos e Oswaldo França Jr. A publicação mais antiga é uma tradução de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, para o espanhol, publicada no México em 1954, claramente motivada por sua atuação naquele país como professor de Estudos Brasileiros (Figura 3). A capa destaca a cena do carnaval, como o fará 38 anos depois a edição francesa da Métailié, casa editora especializada em literatura latino-americana (Figura 4).

Outra edição de 1954, em Milão, transforma o título em *Carnevale a Belo Horizonte*, com o que mantém o apelo exótico, apesar da capa sem ilustração. O romance recebe tradução em inglês nos Estados Unidos em 1988, com o título de *Diary of a Civil Servant*. A capa, modesta, lembra o ambiente provinciano em que se move o protagonista (Figura 5).

O próximo dos quatro ficcionistas mineiros, aqui, selecionados a ter publicações no exterior foi Fernando Sabino, cujo *O encontro marcado*, de 1956, teve quatro traduções publicadas nos anos 1960, na Alemanha, Holanda, Espanha e Inglaterra. Na década de 1980, *O homem nu* foi

<sup>11</sup> Diversos tradutores se encarregaram de verter os textos.

<sup>12</sup> Seleção, organização e tradução de Curt Meyer-Clason.

<sup>13</sup> Agradeço as observações de Horst Rolf Nitschack quanto a este ponto.

publicado na França e, nos anos 1990, *A mulher do vizinho* apareceu em tradução alemã e *Zélia, uma paixão*, em língua espanhola. As publicações dos anos 1960 exibem tratamentos gráficos diversos, a começar pela edição alemã em capa dura, sem ilustrações. A edição holandesa é pobre (Figura 6), mas a reedição dessa versão mostra um investimento maior, com capa de inspiração expressionista (Figura 7). Os títulos alemão e holandês de *O encontro marcado* afastam-se do original: *Schwarzer Mittag* (Meio-dia negro) e *Eenzaam is de Mens* (Solitário é o homem). A edição inglesa é mais fiel, *A Time to Meet*, e a capa, bem ao gosto da época, sugere o ambiente boêmio e a melancolia do indivíduo (Figura 8).

A composição do tema da solidão com o da amizade é explorada na edição espanhola momentos sucessivos: a capa, onde um homem fuma, tendo ao fundo um texto impresso (Figura 9), e a folha de rosto, onde amigos bebem no bar (Figura 10).

A única menção ao Brasil em todas essas versões é a da espanhola, já que o texto que compõe o fundo da ilustração de capa está em português. Existe referência a uma tradução alemã de *O homem nu* já em 1960, mas não foi possível obter uma imagem desse volume. Por oposição às versões mencionadas de Cyro dos Anjos, os editores estrangeiros de Sabino preferiram enfatizar o caráter urbano e moderno do romance do que sua procedência nacional.

O caso de Murilo Rubião é bem diferente, pois, após a edição nos Estados Unidos em 1979, que parece pagar tributo ao realismo mágico e usa, com certo atraso, cores típicas das ilustrações psicodélicas do início da década (Figura 11), seus livros só conhecem publicação no exterior nos anos 1980, na Alemanha e República Tcheca.

Com capas modernas, de *design* sofisticado e não-figurativas, as edições tchecas parecem confiar no poder do texto de se impor ao leitor sem a necessidade de acenar com exotismo ou similaridades com autores mais conhecidos (Figuras 14 e 15). A tradução alemã foi publicada numa das mais prestigiosas editoras do país, a Suhrkamp, de Frankfurt, em capa dura e em brochura. A brochura indica na capa que o livro faz parte de uma coleção de literatura fantástica. As capas são coloridas e atraentes, com ilustrações alusivas ao título (Figuras 11 e 14).

Oswaldo França Jr., entre os quatro escritores elencados neste texto, foi o que maior atenção recebeu no meio editorial americano, com três romances traduzidos, em capa dura e/ou formato de bolso. *Jorge um brasileiro* é o romance com mais traduções e as diferenças entre as publicações de cada uma deixam claros os interesses que as nortearam. A tradução americana foi publicada primeiro em capa dura (1980), com uma sobrecapa discretamente ilustrada, depois em brochura de bolso, com *marketing* agressivo, fazendo menção enfática à produção cinematográfica, de 1988 (Figuras 12 e 13). A contracapa traz uma sinopse que destaca o aspecto aventureiro e *On the Road* da trama. O livro segue os protocolos editoriais do *best-seller*. O título é alterado para *The Long Haul* (Frete longo), afastando de início o rótulo de brasileiro e inserindo o livro num contexto conhecido do público americano (Figuras 16 e 17).<sup>14</sup>

Na Alemanha, *Jorge, um brasileiro* se torna *Jorge, o brasileiro*. Publicado em 1994, o livro segue o padrão *clean*, sem ilustrações, da editora (Figura 18). Já a tradução francesa, de 1993, é publicada com capa bem colorida e tratamento gráfico primoroso (Figura 19). A referência ao Brasil desaparece do título, mas a procedência do romance fica clara pela coleção de literatura brasileira à qual pertence. Publicados na França são também os romances *No fundo das águas* e *De ouro e de Amazônia*, o primeiro exibindo na capa recorte de quadro de Almeida Júnior, de 1889, *O violeiro* (Figuras 20 e 21).

Os editores americanos investem igualmente em *No fundo das águas* (*Beneath the Waters*) (Figura 22) e ainda na tradução de *O homem de macacão* (*The Man in the Monkey Suit*).

O conjunto de edições examinadas aqui não está completo, como já foi dito, mas permite avançar algumas conclusões. Cobrindo mais de três décadas, as publicações examinadas mostram uma evolução no campo editorial internacional em direção a uma abordagem cada vez mais comercial. Os elementos exóticos não são o carro-chefe dessa busca pelo público-leitor: mais importante mostrou-se a associação do escritor brasileiro a algum autor já renomado internacionalmente. No caso de

<sup>14</sup> Trata-se de expressão muito usada nos Estados Unidos, país de dimensões continentais, podendo ser encontrada em títulos de livros de teor variado.

Fernando Sabino, por exemplo, a edição americana compara o protagonista de *O encontro marcado*, Eduardo, com Holden Caulfield, o famoso personagem de Salinger em *O apanhador no campo de centeio*. Também nos Estados Unidos, a escrita de Oswaldo França Júnior é comparada à de Hemingway. Na Europa, as associações são mais sutis: as capas de *O encontro marcado* sugerem uma atmosfera camusiana, enquanto se percebe que a qualidade kafkiana dos contos de Murilo Rubião foi decisiva para o seu lançamento no Leste Europeu. Em geral, pode-se dizer que as edições das décadas de 1960 e 1970 e até meados de 1980, investem mais nas características específicas do autor, enquanto as mais recentes voltam-se mais para a caracterização de uma ficção marcada como brasileira, com maior ou menor grau de exotismo.

As edições francesas estão entre essas últimas. A procedência do autor é indicada na capa e as publicações se dão no âmbito de uma coleção latino-americana. Destaque-se também o nome do tradutor estampado na capa como uma garantia extra de qualidade.<sup>15</sup> Entre todas, as edições alemãs, tanto de poesia como de ficção, lançam os autores brasileiros de forma mais neutra, como literatura *tout court* ou literatura moderna, sem distingui-los dos autores de outras nacionalidades.

É importante mencionar que as edições apresentadas, aqui, são anteriores à febre das feiras de livros ocorrida nos últimos vinte anos e lembrar que a representação brasileira nas feiras internacionais tem apelado, já no século XXI, para estereótipos do exotismo. Lançamentos de literatura brasileira no exterior, no novo século, têm às vezes recorrido a clichês representativos, como no caso de uma tradução alemã de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, cuja capa exhibe uma colorida arara.

Em contraste com a variedade de abordagens editoriais do século XX, esse fato indica uma simplificação mercadológica incompatível com a diversificação da nossa literatura. Monteiro Lobato tem uma imagem bem a propósito,<sup>16</sup> quando fala dos estrangeirismos, em *Emília no país da gramática*: ali, as palavras estrangeiras, personificadas, só podem sair à rua cercadas de aspas, sem a liberdade dos vocábulos vernáculos. Da

<sup>15</sup> No caso, o renomado tradutor Jacques Thiériot.

<sup>16</sup> Lembre-se também o aforismo de Adorno: "as palavras estrangeiras são os judeus da linguagem" (ADORNO. *Minima Moralia*, p. 141-142).

mesma maneira, há uma tendência de marcar com imagens e palavras o caráter forasteiro das obras, cuja circulação passa a se dar no interior de um rótulo.

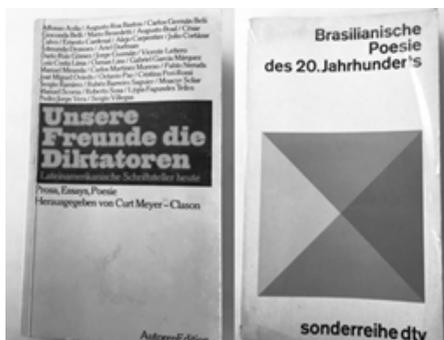
Se a internalização da literatura brasileira se dá a partir de um olhar basicamente europeu mediado pelo estranhamento, cabe também perceber como essa recepção repercute nos escritores traduzidos. Em busca dessa repercussão, no entanto, até o momento a pesquisa encontrou apenas menções mínimas, quase de raspão, às publicações no exterior. Voltando ao episódio de Stefan Zweig, esperaríamos o mesmo regozijo e reconforto proporcionado pelo exemplar na vitrine por parte dos brasileiros em solo estrangeiro. Na novela de Peter Handke, *A tarde de um escritor*, há também uma passagem em que o escritor se depara com seus livros da vitrine da livraria. Como em Zweig, o livro funciona aí como avatar do escritor, mas em clave dissonante. Sem confiar na capacidade do livro de lhe dar substância, o protagonista de Handke faz certo esforço para passar em frente à livraria sem ceder à vontade de procurar os volumes com seu nome na vitrine.

O silêncio dos escritores do AEM a respeito das obras traduzidas remete do mesmo modo a uma ruptura entre criador e criatura, ao não perfilhamento desses seres errantes e à insuficiência destes para assegurar ao titular o estatuto de escritor. Tal silêncio corresponde à invisibilização dos objetos que transportam a leitores estrangeiros a sua voz, já deslocada da enunciação inicial. Em carta de Fernando Sabino a Otto Lara Resende, a vitrine se torna opaca e incapaz de reconfortá-lo com a imagem do alter-ego impresso. Reconfortante é, ao contrário, a possibilidade de deixar de lado essa descendência incerta:

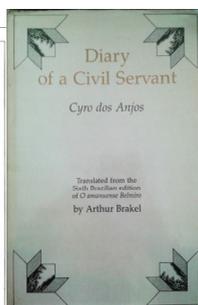
todo pimpão a caminho da estação em Marble Arch, dei com a minha cara meio de lado numa vitrine – era um senhor quarentão, com nariz fino e olhinho vivo, fiquei impressionado. Então pensei comigo: eu sou é aquele sujeito ali, tudo mais foi jogo de luz, fogo de palha, passou, acabou. [...] e vim pra casa conformado com a minha doce mediocridade. carta a Otto Lara Resende – 12 de agosto de 1964.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> SABINO [Carta] 12 de agosto de 1964 [para] Resende.

# Ilustrações



Figuras 1 e 2  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figuras 3, 4 e 5  
Fonte: Arquivo pessoal.

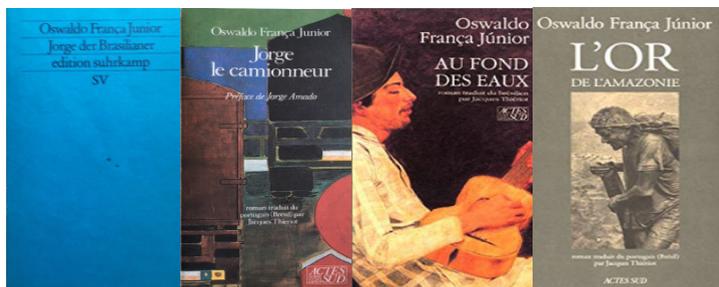


Figuras 6, 7, 8, 9 e 10  
Fonte: Arquivo pessoal.



Figuras 11, 12, 13,  
14 e 15  
Fonte: Arquivo  
pessoal.

Figuras 16, 17 e 18  
Fonte: Arquivo



Figuras  
19, 20,  
21 e 22  
Fonte:  
Arquivo  
pessoal.

## Lista de Publicações Mencionadas

### Afonso Ávila

ÁVILA, Afonso. *Konstellation der grossen Familien: Bühnenspiel / Routinemontage*. In: *Brasilianische Poesie des 20. Jahrhunderts*. Munique: DTV, 1975 (Curt Meyer Clason)

ÁVILA, Afonso. *Diskurs über die Diffamierung des Dichters*. In: *Unsere Freunde die Diktatoren*. Munique: AutorenEdition, 1980. (Curt Meyer-Clason)

### Henriqueta Lisboa

LISBOA, Henriqueta. *Das fahle Antlitz / Leiden / Kleine Elegie*. In: *Brasilianische Poesie des 20. Jahrhunderts*. Munique: DTV, 1975 (Curt Meyer-Clason)

### Cyro dos Anjos

ANJOS, Cyro dos. *El Amanuense Belmiro*. México: Tezontle, 1954.

ANJOS, Cyro dos. *Carnevale a Belo Horizonte*. Milão: Fratelli Bocca Editori, 1954.

### Fernando Sabino

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Portugal: Editora Livros do Brasil, 1958.

SABINO, Fernando. *Der nackte mann*, alemão. Editora Paul Neff, 1960.

SABINO, Fernando. *Schwarzer mittag*, alemão. Editora J. P. Bachem, 1962.

SABINO, Fernando. *Eenzaam is de mens*, holandês. Editora Uitgeverij de Fontein, 1963.

SABINO, Fernando. *Encuentro marcado*, espanhol. Editora Luis de Caralt, 1964.

SABINO, Fernando. *A Time to Meet*. London: Souvenir Press, 1967.

SABINO, Fernando. *A Time to Meet*. London: Panther Books, 1968.

SABINO, Fernando. *Encuentro marcado*, espanhol. : Editorial Caralt, 1964.

### Murilo Rubião

RUBIÃO, Murilo. *The Ex-magician and other Stories*. New York: Harper & Row, 1979. 2ND ed. (em paperback). Avon Books, 1984.

RUBIÃO, Murilo. *The Ex-magician and other Stories*. New York: Avon Books, 1984.

RUBIÃO, Murilo. *Der Feuerwerker Zacharias*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

RUBIÃO, Murilo. *Dum u cervké slunecnice*. Praga (Tchecoslováquia): Odeon, 1986.

RUBIÃO, Murilo. *Nevěsta z modrého domu*. Nakladatel: Argo 1994.

## Oswaldo França Jr.

- FRANÇA JR., Oswaldo. *The Long Haul*. New York: E. P. Dutton, 1980
- FRANÇA JR., Oswaldo. *The Long Haul*. New York: Ballantine Books, 1988
- FRANÇA JR., Oswaldo. *The Man in the Monkey Suit*. New York, Ballantine Books, 1986/1989.
- FRANÇA JR., Oswaldo. *Beneath the Waters*. New York, Ballantine Books, 1990.
- FRANÇA JR., Oswaldo. *Jorge der Brasilianer*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- FRANÇA JR., Oswaldo. *Jorge le camionneur*. Arles: Actes Sud, 1987.
- FRANÇA JR., Oswaldo. *Au Fond des Eaux*, Arles: Actes Sud, 1990.
- FRANÇA JR., Oswaldo. *L'or de l'Amazonie*. Arles: Actes Sud, 1994.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- ÁVILA, Myriam. Mover-se entre cacos: anotações sobre a pesquisa em arquivos de correspondências. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 129-141, 2014.
- ÁVILA, Myriam. O xangrilá do escritor. In: \_\_\_\_\_. *Diários de escritores*. Belo Horizonte: ABRE, 2016.
- BELIAKOVA, Elena. O papel da tradução nos contatos literários internacionais. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 1, n. 2, p. 99-104, 2012.
- FAVERI, Claudia Borges de. A tradução de Guimarães Rosa na França. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 264-277, dez. 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2009000200005#linkaf](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200005#linkaf)>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- JIANBO, Zhang. A recepção das obras de Jorge Amado na China. *Cadernos de literatura em tradução*, n. 14, p. 23-48, 24 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ct/article/view/96704>>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- MELLO, Marisa S. Breve história da consagração literária de Graciliano Ramos: a recepção de *Vidas secas*. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v. 14, n. 22, p. 1-250, ago. 2012.
- ZWEIG, Stefan. Para além da Europa. In: \_\_\_\_\_. *O mundo que eu vi*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999.





## **Três inéditos de Affonso Ávila**



## ***descante***

esgar de quem subiu ao ápice  
do debulhar palavras e sentidos  
sem ferir-se ao espinho do improviso  
quem auscultou o inferno e o lírio  
e fez do áspero o dúctil  
consoando êxitos e fracassos  
quem cicatrizou a ferida  
lida escrita do al do algo  
do que se fez de raiz e espaço  
quem formulou o gesto de escárnio  
e divisou na mira a insídia  
do horizonte confinante e fátuo  
quem Ulisses ouviu as sereias  
sem se amarrar ao mastro da nave  
e prosseguiu infenso ao porto ítaco  
quem camicase assestou a lança  
ao dúbio ao fácil ao óxido  
ao que ferrugem mascarava o rosto  
quem reconstruiu o símbolo da ruína  
e retirou do atávico resíduo  
o que sublime jazia entre pedras e fortuito  
quem – perdoem – a quem destemperou  
o tempo a incisa linguagem  
e hoje tarda o vocábulo tardo  
quem sofreu e sofre remissivo  
o implante lírico a desoras  
cante a surda voz o seu descante

## **iteração**

itere coração a cativada palavra  
amor que no solo se crava  
adubada de eterno e cheia de graça  
e pétreos granizos a desfazer-se em água  
puro líquido e transparente manhã  
alma a compor-se de gozos e fadas  
e deixá-la nadar como o peixe se nada  
espaço de augúrio e senso de cada  
íntimo rumor que é carne e é fraca  
faca penetrando liame a ânsia alentada  
e fazê-la sutil e compassada  
a vinda para o fim como a boca aleitada  
de licor de seio aspirando a cantata  
de apetite júnior a um degustar de nata  
porque o vocábulo iterido é vocábulo que mata  
mas ressuscita ao sopro senil que o desacata  
ao final do caminho e porta entrefechada  
e reitere coração a primeva escalada  
feita de ardor e comunhão da hora perpassada  
volte a soletrar escrever o trissílabo amada  
que não que não se exploda em fogo o sinal da granada  
itere coração em sabor e saber a saída sobejada

## **versão**

o dito estrito não passa além do escrito  
soma da fala errado ou escorreito  
o mundo se abre em valas gratuitas  
ruídos de quem mais gritou alto-falante  
e em seu recesso a ida o regresso  
ao que vem de longe e de longe aspira  
a chegada ao sinal de parar  
paragem que não se adivinha  
estrada para o que ia e vinha  
aqui ali a têmpera do fogo  
queimar-se em desejo prosternar-se  
que as pedras urdam sua linguagem  
e ardam a um sol de frontispício  
fim ou princípio do fim  
arguta curva em torno ao círculo  
que se fecha de sua própria linha  
e o advir há-de vir improfícuo  
buscar a sensação do ter ainda ou do jazer  
espírito aberto a cláusulas do não  
do olhar o sem sentido o chão do chão  
o que surge buraco de escavantes mãos  
que não encontra sua saída para o mero  
do quantum ou do nenhum  
uivar forte à surda ressonância do sim  
caminho escrito que não passa do estrito  
do que ficou no ar pairando  
transigência de espera que sempre se adia



## Sobre os autores

**Adrieli Sandra de Oliveira Jacinto** é graduada em Biblioteconomia, especialista em Gestão do Conhecimento. Bibliotecária/Documentalista no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

**Antônio Afonso Pereira Júnior** é bibliotecário no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

**Arthur Barbosa** é aluno de graduação em Teatro, desenvolve pesquisa de iniciação científica cujo título é "Acervo Sábato Magaldi: contribuições para a história e a crítica teatrais brasileiras", sob a orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros.

**Bruna Luiza Costa Pessoa** é graduanda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É estagiária do Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da (UFMG).

**Camila Macek** é mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

**Carlos Antônio Fernandes** é mestre em estudos linguísticos, área de concentração Análise do Discurso pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). É funcionário administrativo do Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) pela FALE/UFMG.

**Cíntia Paula Maciel** é graduanda em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). É bolsista de

iniciação científica pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no Acervo dos Escritores Mineiros (AEM).

**Elen de Medeiros** é professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Desenvolve pesquisas sobre teatro brasileiro, dramaturgia brasileira moderna e contemporânea. Coordena, atualmente, o projeto de pesquisa sobre o Acervo Sábato Magaldi.

**Eneida Maria de Souza** é professora emérita de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

**Felipe Diógenes Ramos Vieira** é graduado em Língua Inglesa, licenciado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Em continuidade de estudos, é graduando em Língua Portuguesa, licenciatura, pela UFMG. Atua como voluntário de iniciação científica no projeto "Acervo Sábato Magaldi: contribuições para a história e a crítica teatrais brasileiras", sob orientação da Profa. Dra. Elen de Medeiros.

**Gabriel Felix de Alcantara** é graduando em Letras com ênfase em Estudos Literários do Português pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É pesquisador voluntário no Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG com projeto de pesquisa de epistolografia sobre Henriqueta Lisboa. Contato: fxalcant@gmail.com

**Gabriella Oliveira Rodrigues** é aluna da graduação em Letras na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

**Ingrid Magalhães** é aluna da graduação em Letras na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), 8º período.

**Júnia Mara Alves de Souza** é graduanda em Museologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista de extensão no Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da UFMG.

**Laís Zampol Dell' Antonia** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista CAPES, sob orientação de Maria Juliana Gambogi Teixeira. Contato: lalizampol@gmail.com.

**Leandro Garcia Rodrigues** é doutor e pós-doutor em Estudos Literários pela PUC Rio; pós-doutor em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (FAJE-BH); professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras (FALE) da UFMG; Diretor do Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG.

**Luana de Castro Santos** é graduanda em Letras na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Bolsista de iniciação científica no Acervo dos Escritores Mineiros (AEM). Contato: luana-castrosantos@gmail.com

**Marcelo Paolinelli de S. Novaes** é graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Técnico em Assuntos Educacionais do Acervo de Escritores Mineiros (AEM).

**Myriam Ávila** é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).

**Rayssa Mirelle Corrêa Fernandes** é aluna da graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 5º período.

**Reinaldo Marques** é professor de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**Roberto Said** é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG).



Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

A173

Acervo de escritores mineiros : memórias e histórias / Elen de Medeiros  
Leandro Garcia Rodrigues, organizadores. – Belo Horizonte :  
Faculdade de Letras da UFMG, 2019.  
336 p. : il. (color) (p&b). – (Viva Voz)

ISBN: 978-85-7758-364-5 (digital)

ISBN: 978-85-7758-365-2 (impresso)

1. Universidade Federal de Minas Gerais – Arquivos. 2. Escritores  
brasileiros – Arquivos. 3. Memórias na literatura. 4. Bibliotecas – Cole-  
ções especiais. 5. Museus literários. 6. Museus. I. Medeiros, Elen de.  
II. Rodrigues, Leandro Garcia. III. Título. IV Série.

CDD : 8889.09



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos 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.

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 linha Mercer Crochet nº 40.