
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

CARTAS AO FIM DE CAMILO MORTÁGUA

Miguel Rettenmaier¹ (UPF)
e Bruna Santin² (UPF)

RESUMO: O presente estudo aborda um desfecho alternativo, não publicado, para o romance *Camilo Mortágua* (1980), de Josué Guimarães. Esse fechamento foi redigido pelo autor e possivelmente motivado pelas cartas recebidas sobre o livro. A obra em questão teve um grande sucesso de recepção, sendo considerada, por alguns críticos, uma das mais importantes da literatura brasileira, ao tratar de fatos históricos do início do século XX, até o golpe civil-militar de 1964. *Camilo Mortágua* comoveu alguns leitores ao ponto de esses se manifestarem, via correspondência ao autor, acerca do final da história do protagonista. Tais mensagens orientam o presente estudo a discutir as relações entre a carta, a recepção e o diálogo com o arquivo. Para o trabalho genético, são consideradas as bases teóricas de Biasi (2010) e Willemart (2014), em cotejo às teorias relacionadas à correspondência em Diaz (2016).

PALAVRAS-CHAVE: Josué Guimarães; literatura brasileira; correspondência; final alternativo.

LETTERS AT THE END OF CAMILO MORTÁGUA

ABSTRACT: The proposed study is centered on the correspondence of Josué Guimarães, renowned for his novel *Camilo Mortágua* (1980), as well as an alternative ending to this work, which remains unpublished. This alternative outcome is believed to have been prompted by letters received from readers regarding the published novel. *Camilo Mortágua* garnered widespread acclaim, hailed by some critics as one of the most significant novels in Brazilian literature for its exploration of historical events spanning the early 20th century to the civil-military coup of 1964. The novel deeply resonated with readers, prompting some to correspond with the author regarding the fate of the protagonist. These reader letters serve as the focal point for the present study, providing a lens through which to examine the interplay between correspondence, reception, and engagement with archival material. Drawing upon theoretical frameworks proposed by Biasi (2010) and Willemart (2014) in the context of genetic criticism, the study will also engage with theories related to correspondence as articulated by Diaz (2016). By synthesizing these theoretical perspectives, the study aims to elucidate the dynamic relationship between authorship, reader response, and the archival record within the context of Guimarães's oeuvre.

KEYWORDS: Josué Guimarães; Brazilian literature; correspondence; alternative ending.

Recebido em 15 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

1 mrettenmaier@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8523-3270>

2 bruna-santin11@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-1241-3772>



INTRODUÇÃO

O acervo de um escritor é um espaço heterotópico, visto que é localizado “fora”, na heterogeneidade de relações próprias. Esse é tornado literário por seu deslocamento do doméstico ao institucional ou acadêmico, ganhando particularidades quanto aos demais espaços da sociedade, mesmo que isso não resolva ou estabilize as relações internas correspondentes ao ato de arquivar. Foucault (2001: 414) observa, nesses espaços especiais, a localização que nos atrai ao decorrer “precisamente uma erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história”. Em tais locais, contrapositionamentos, inversões e contestações são representadas, como em uma constituição especular da sociedade, mas em reflexo inverso. O autor afirma:

a partir desse olhar que de qualquer forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (Foucault 2001: 415)

Postas pelo e no que se resguarda (e mesmo no que se deve esconder, como os cadáveres em um cemitério), as heterotopias não cessam de “se acumular e de se encarpitar no cume de si mesmas”, no desejo de encerrarem “em um lugar todos os tempos, todos as épocas, todas as formas, todos os gostos”, na ideia de se constituir “um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo” (Foucault 2001: 419), e não suscetível a sua agressão. Bibliotecas, museus, arquivos, coleções e acervos: tudo isso é construção e desconstrução tanto do externo quanto do interno; um centro deslocado que atrai o que escolhe no entorno do dentro. De certa forma, essas heterotopias, também heterocrônicas em relação ao tempo, são pontos de densidade que tentam conservar e, inevitavelmente, destruir.

Quanto à sua relação com o tempo, um acervo literário sofre na densidade do que acumula; uma tensão que jamais se resolve. Assim, lutando contra esse, obriga-se a progredir temporalmente. Tendo em si itens que são únicos, raros e acessíveis apenas sob rigorosas condições, um acervo urge coisas novas; ler, traduzir, recontextualizar, pesquisar e produzir. De algum modo, esses movimentos mudam seus objetos a cada nova etapa em que todo projeto transforma a materialidade arquivada do acumulado. Tudo isso, sem retirar da perspectiva a manutenção do que sobrevive ao tempo. Para Bordini,

da constituição e conservação dos acervos literários depende não só a geração de novas possibilidades de estudo literário, mas muitas vezes a permanência de um autor na memória e nas leituras do público. O trabalho de acervo é bifronte:

uma de suas faces está voltada para o passado e a memória; a outra, para o futuro e a inovação. (2020: 30)

Justamente as conexões possíveis, controladas pelo pesquisador, são existências ao acervo, embora estas sejam mutáveis, móveis e cambiantes. Segundo Bordini, o investigador reconstitui os espaços de tempo e as construções teóricas que suas interpretações podem propor, à luz de seus interesses e de seu tempo, de um texto-chave, em oscilações e associações “com as circunstâncias de produção-recepção, tanto psíquicas quanto econômico-sociais, manifestas ou veladas, com a tradição literária e os movimentos de ruptura” (2020: 30), com intertextos aos quais dialoga e as materialidades devassadas no acervo. Esse é um ato construtor, mas, também, destruidor.

Um acervo literário é um lugar silencioso. Para ouvir esse silêncio, é necessário que o pesquisador evolua um diálogo constante entre o local, o criador e suas táticas de pesquisa que trabalham em um processo intrínseco com o espaço. Derrida (2001) discute esse mecanismo em seu livro *Um mal de arquivo*, no qual, amparando-se em materiais freudianos, traz à tona uma visão “anarquívica” que surge desse diálogo entre o pesquisador e o espaço arquivológico. Segundo o teórico, o que está em um arquivo é sempre a “maquiagem”, a máscara, que foi pintada e ali aferida pelo autor:

Dito de outra maneira, a pulsão arquiviolítica não está nunca pessoalmente presente nela mesma nem em seus efeitos. Ela não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. Estas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chamamos a beleza do belo. Como memórias da morte. (Derrida 2001: 21-22)

Por isso, tudo que pode ser identificado em um arquivo é a sombra da memória; aquilo que foi sinuosamente colocado, propositadamente, mesmo que de maneira não totalmente intencionada pelo autor. O pseudônimo dos caminhos e processos é aquele que resta aos olhos do intruso “anarquívico”, que resgata a memória da morte, como comenta Derrida (2001). Com um olhar pessoal atrelado a suas causas, o pesquisador entranha-se nesses pequenos e modestos traços, nas máscaras escondidas, e traça sua curadoria, atrás das “belas impressões” que estão alocadas dentro dos materiais. Nessa seara, o material que talvez descreva com certa precisão o que o filósofo defende é a correspondência de um escritor. Atrelada a desejos pessoais, ela quase sempre evoca uma parcela daquilo que foi, por mais comprometedor, resguardado para depois. O que ali foi mencionado, escrito, para viver durante uma leitura, ao ganhar a luz de estudos de gênese, reenquadra o passado e traz à tona o arquivo e seu renascimento.

Entender esse espaço é, portanto, permanecer em um movimento de bifrontismo e constante confronto com o passado. Como elenca Derrida, a conceituação do que é um arquivo ainda é muito ampla:

dispor de um conceito, ter segurança sobre seu tema é supor uma herança fechada e a garantia selada de alguma maneira por esta herança. E, certamente, a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro. (Derrida 2001: 47-48)

Talvez, a dificuldade esteja em enquadrar o passado dentro do “futuro” atual que o pesquisador se encontra. Tomar a decisão de centralizar o que era privado dentro de uma curadoria que torna pública a intimidade de um escritor e dos muitos envolvidos em um sistema literário é o grande “anarquismo” tratado por Derrida (2001).

Conforme Marques, o novo acolhimento do acervo traz uma “limpeza lógica, conceitual” (2015: 33) e não deixa de amostrar o desejo de pesquisa e de interesses de um pesquisador frente ao seu objeto de estudo. Por mais que um escritor tenha tido uma sistematização rigorosa do que guardou durante a sua vida, ou até mesmo do que deixou esquecido, ao serem reenquadrados, os materiais que restaram sofrem essa limpeza lógica e conceitual a que Marques se refere, dado que uma linha investigativa e interpretativa se traça a cada olhar sobre o espaço heterogêneo da memória e do passado.

Nessa perspectiva, com este estudo, buscamos discutir a permanência desses materiais cuja ordem de resguardo íntima é submetida às inúmeras possibilidades de investigação. Além disso, levantamos outras ocorrências interpretativas e associativas nas pesquisas em espaços heterotópicos, como acervos literários. Tomando como partida cartas enviadas por leitores e um final alternativo à obra *Camilo Mortágua*, a linha de pesquisa que defendemos é de que os leitores de Josué Guimarães, inconformados com o final destinado ao herói, suscitaram um desfecho diferente ao texto já publicado, um fim, tanto quanto as cartas, guardadas no espaço heterotópico de um arquivo.

CAMILO MORTÁGUA E A SAGA DO HERÓI

O Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG) está sob a guarda da Universidade de Passo Fundo (UPF) desde 2007, a segunda morada dos resguardos do autor, desde que foram transferidos da casa de sua viúva, Nydia Guimarães, em Canela, interior serrano do Rio Grande do Sul. Uma primeira transferência os levou para a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), sob coordenação de Maria Luíza Remédios, na metade da década de 1990. Posteriormente, por desejo dos herdeiros, o acervo foi transferido para Passo Fundo, terra das Jornadas Literárias – movi-

mentação cultural de formação de leitores, que contou com o apoio do escritor de *Camilo Mortágua* nos primeiros movimentos de curadoria.

Josué Guimarães (1921-1986) foi jornalista, político e escritor. Na imprensa, executou várias funções; de repórter, ilustrador a chefe de redação. Nos anos 1950, foi político na vereança em Porto Alegre, exercendo na tribuna o mesmo caráter combativo e militante que caracterizava sua escrita jornalística. Em 1964, ocasião do golpe cívico-militar, por fazer parte do governo de João Goulart, obrigou-se à clandestinidade. Em 1969, no entanto, entregou-se ao regime, respondendo ao inquérito em liberdade. Com dificuldades de colocação profissional, por ser sujeito visado pelo Estado burocrático-autoritário, Guimarães optou por seguir a ficção como ofício. A ditadura, assim, ao tentar silenciá-lo, proporcionou a introdução ao sistema literário de um dos mais queridos escritores das décadas de 1970 e 1980.

Dentro das maneiras que a subjetividade identitária de um escritor pode aparecer em um arquivo, podemos destacar a sua correspondência. Elas têm muito a agregar no campo da (re)descoberta da gênese em sua relação com os processos criativos, o que pode fazer das cartas reveladores documentos de processo e de escolhas. Nesse sentido, a relação entre correspondência e prototextos – ambos em um entrelugar entre o particular e o público, e entre o que passou e o que pode se considerar em devir – aponta caminhos de investigação importantes. Como comenta Miranda,

o trabalho com os manuscritos e com a recepção dos textos latinoamericanos conjuga o processo de *anamnesis*, que lhe é inerente, com a busca de traços de uma identidade cultural diferida, cujos espectros – no duplo sentido de fantasma e refração – as versões pré-textuais e as anotações marginais armazenam. Entrar nesses arquivos é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduo de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento; salvar esses arquivos é fazer do resíduo a ponte para a fixação, sob óptica comparatista, de um corpus que possa oferecer respostas mais convincentes a indagações do que é escrever entre nós? (2003: 38-39)

O pesquisador de acervo literário, portanto, orienta suas análises sobre os resíduos deixados pelo escritor de forma consciente, por exemplo, um original sob algum cuidado guardado pelo autor, ou inconsciente, como uma correspondência esquecida por este em uma gaveta. O guardado e o esquecido ficam, de certo modo, no meio do caminho, como o que, pelo olhar do investigador, está entre o privado e o público. Tecer uma correlação entre materiais dispersos, mas em articulações potenciais, necessita, então, da ação leitora do pesquisador.

No acervo de Josué Guimarães, dois elementos, em associação, são base para este artigo: suas missivas e seus datiloscritos. Assim, elencamos a inter-relação entre as correspondências de Josué e um de seus originais – a saber, a obra *Camilo Mortágua* –, em um dossiê que acontece diante de um bifrontismo: de um lado um final alternativo a *Camilo Mortágua*, integrando a vasta categoria de “Originais” do autor; em

outro prisma, inúmeras cartas de leitores do escritor gaúcho, tocados pelo destino do protagonista dessa narrativa.

O romance *Camilo Mortágua*, publicado em 1980, ocupa lugar de destaque entre as obras de Josué Guimarães, sendo constantemente lembrado pela trajetória em curva do herói. Essa que envolve tanto o plano afetivo e subjetivo do personagem quanto o de empreendedor, quando deixa as bases de uma economia fundamentada no campo, no interior do Rio Grande do Sul, e se insere na nova ordem liberal urbana de uma metrópole em formação, Porto Alegre. A história, centrada na vida do personagem Camilo Mortágua e sua família, revive a historiografia gaúcha do final do século XIX até o golpe cívico-militar de 1964, em todas as reviravoltas sociopolíticas que acometeram o país.

Em seus primeiros parágrafos, a obra apresenta um Camilo Mortágua já em situação de ruína: velho, sozinho, empobrecido e abandonado. Morando em uma pensão, o personagem tenta contato com a sua família – que, até então, não é conhecida pelo leitor – e escreve cartas diárias à filha, sem nunca as enviar. Em meio ao caos que se instaurava no país, nos atos iniciais do golpe civil-militar, Camilo decide ir ao cine Castelo assistir a um determinado filme, mas lá é surpreendido ao encontrar na tela a história de sua própria vida, desde seu nascimento até o momento que será encenado seu fim.

No decorrer de três noites, Camilo Mortágua assiste ao que percebe ser seu maior arrependimento: não ter continuado seu relacionamento com Mocinha, seu único verdadeiro amor. Sua trajetória o afastou dela, na mesma ordem em que o fez encontrar as piores decorrências, a falência afetiva, o esgotamento de seus negócios e a perda de suas posses. Narra-se também a busca da mulher por Camilo, enfim encontrando-o. Contudo, nos momentos finais da trama, o homem vê projetado na tela o seu futuro; ele se observa baleado e morto no chão daquela mesma sessão de cinema:

O filme estava no fim. Ele agora se enxergava na tela, sentado naquela mesma poltrona, enquanto as cenas se desenrolavam, até o momento em que ouviu na tela o disparo de uma arma de fogo, o ruído seco e mortal de um tiro dado no escuro, a movimentação que se seguiu, gritos histéricos de mulheres, pessoas pedindo que acendessem a luz, um tumulto de repente iluminado pelas luzes acesas dentro do cinema. [...] Camilo começou a sentir-se mal, viu quando seu corpo era deitado no chão e vozes angustiadas pediam que chamassem uma ambulância, o homem morria. (Guimarães 1982: 445)

Ao assistir sua morte, Camilo se sobressalta e, ao levantar-se, recebe o tiro fatal. Mocinha não consegue encontrá-lo a tempo, fazendo da morte o ponto-final de sua história com o Camilo. A morte é um acaso de uma vida à mercê de um fluxo histórico sem contenções ou reparos. Como coloca Sergius Gonzaga,

Mocinha entra no cine Castelo para dizer a Camilo que nunca deixou de amá-lo e que vai salvá-lo financeiramente. Mas um tiro perdido atinge Camilo (que vira, segundos antes, na tela o seu próprio desenlace). A vida é absurda, regida pelas gratuitas leis do acaso. Apenas o epílogo está previsto: vamos perecer. Por isso estabelece-se uma fatalidade de inspiração bíblica, fomos feitos para sofrer, as alegrias volatizam-se transitórias. E se todos os deuses foram extintos, não há nenhuma tábua de salvação para a humanidade. (2006: 37)

A história, todavia, não termina, ao menos como possibilidade, na morte de Camilo. A escrita de um final alternativo ao romance, motivada pelo provável apelo dos leitores de Josué Guimarães, demonstra, além da importância da recepção ao escritor, a descontinuidade do processo criativo. Pierre-Marc Biasi (2010) propôs, em *A genética dos textos*, quatro momentos genéticos relacionados ao processo de escrita de determinado livro: a fase pré-redacional, relacionada ao momento anterior à escrita, em que se faz a reflexão e a pesquisa preliminar; a fase redacional, na qual se executa propriamente o projeto; a fase pré-editorial, na qual o texto se direciona para aquilo que conhecemos quando finalizado; e a fase editorial.

A última é a fase em que a obra é oficialmente apresentada ao público, em formato de livro. Entretanto, isso não representa que esta é intocável: “sob a forma de manuscrito, mesmo que ‘definitivo’, o escrito fica, enquanto o autor está vivo, sempre suscetível de transformações” (Biasi 2010: 39). Ou seja, ainda pode sofrer alterações, levando ao reconhecimento de um processo criativo permanente durante a vida do escritor:

o texto poderá, enquanto o autor está vivo, ter várias edições e, nessas ocasiões, o escritor terá o direito, com novos jogos de provas corrigidas, de transformar sua obra. [...] O texto da obra moderna será, portanto, convencionalmente estabelecido na ‘última edição enquanto o autor estiver vivo’, ao qual será preciso acrescentar eventuais correções autógrafas que ele poderá ter indicado para uma futura reedição que a morte o terá finalmente impedido de controlar. Essa imagem definitiva da obra marca o limite último do campo de investigação próprio ao estudo genético. (Biasi 2010: 64)

Com o final alternativo à obra de Josué Guimarães, no entanto, propomos um novo entendimento das fases genéticas, visto que há algo inédito nesse processo. Sem que tenha havido uma publicação, o encontro de um final diferente àquele publicado não se encaixa em uma fase editorial, pois não ocorreu edição na obra original. Dessa forma, lança-se uma nova fase: a fase pós-editorial, relacionada ao processo criativo que ocorre pós-publicação, sem correções no original.

Por possível, pensando em satisfazer os leitores de *Camilo Mortágua*, Josué Guimarães reescreve o destino do herói, mesmo não o publicando. O protagonista reencontra Mocinha e, com isso, a possibilidade de ser feliz. Naquela sala de cinema, ambos prometem permanecer e pertencer-se até o fim – nesse caso, outro fim. Na Figura 1, visualizamos um fragmento da capa do que Josué Guimarães intitulou como

O último capítulo de *Camilo Mortágua*. Além da assinatura do escritor, não podemos desconsiderar a palavra “conto”, centralizada, na parte superior, à caneta azul.

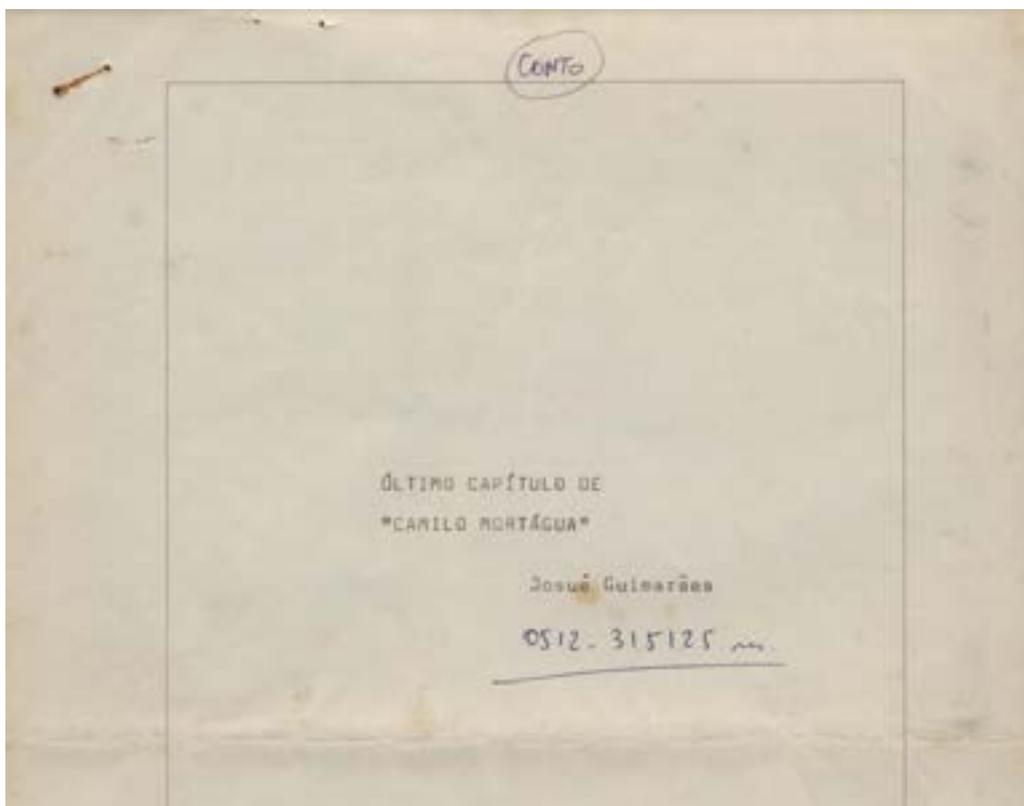


Figura 1: Capa do texto - transcrição “Último capítulo de *Camilo Mortágua*”.
Fonte: ALJOG/UPF.

Esse manuscrito não possui data exata. Como “conto”, pode ter sido pensado como uma espécie de “bônus” narrativo, produzido para não integrar a obra publicada. Contudo, tem seu “destino”, de certa maneira, assegurado em sua segunda página, no que parece justificar sua redação, como aponta a Figura 2.

Com o direcionamento do texto à sua causa, o remanejamento da trajetória de Camilo Mortágua passa a ser assegurado por uma questão não mais pessoal, ou de demanda editorial, por exemplo. Inserindo uma nova informação, Josué Guimarães justifica e direciona a versão reconfigurada a seus leitores, que o contataram e manifestaram, via correspondências, o desejo de um final feliz ao herói. Ao mencionar tal movimento que deu luz a uma sequência diferenciada, o escritor gaúcho centraliza à mão do pesquisador a sua busca e a direciona a outras categorias do espaço literário, que podem comprovar tal conduta; neste caso, o epistolário.

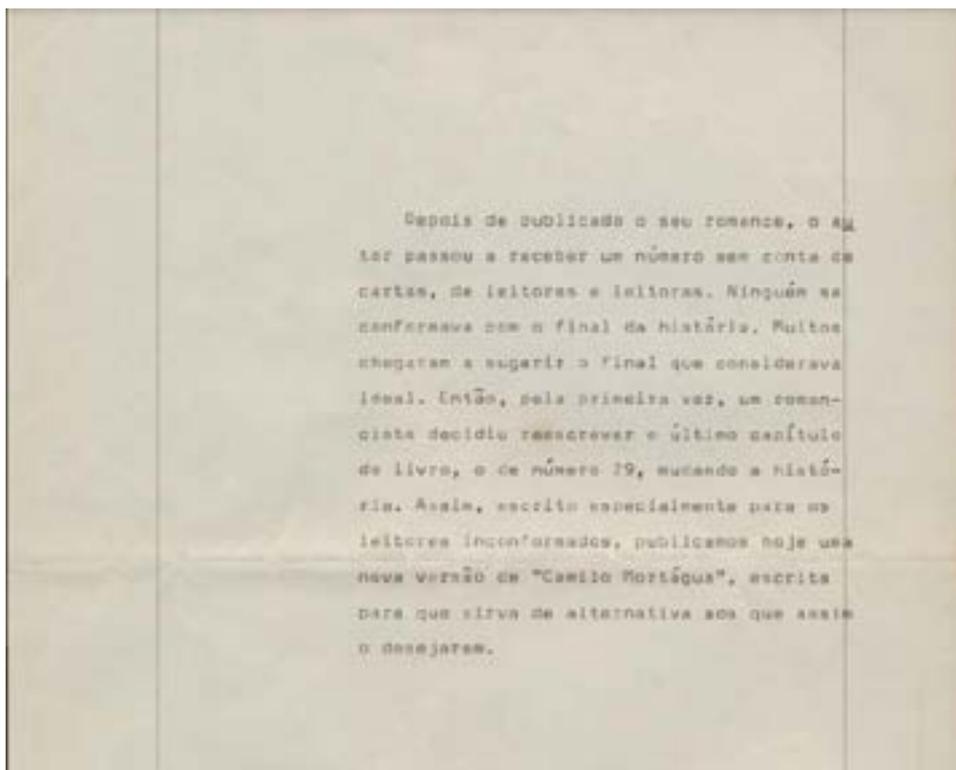


Figura 2: Segunda página do original intitulado “Último capítulo» de *Camilo Mortágua*³.
Fonte: ALJOG/UPF.

Nesse processo de vaivém entre um tensionamento externo, especificamente vindo da crítica, e de um posicionamento pessoal é que se condensa a memória da escritura à saga da escrita de um final alternativo. Tal deslocamento pode ser explicado por Willemart, quando este fala da memória da escritura:

a memória da escritura nunca será definitiva e continuará a juntar informações que se auto-organizam nos dois sentidos, ascendente e descendente transformando o escritor em instrumento de sua escritura, isto é, em scriptor. A acumulação de informações durará até a última rasura e às vezes transbordará o romance, o conto ou o poema do momento. Uma vez na memória a informação entra no sistema à procura de outras por caminhos desconhecidos do escritor que atento a este jogo, traduz e/ou transpõe na página o que lhe convém. (2014: 72)

As dimensões que um simples comentário ou uma experiência proporcionam a quem escreve são múltiplas e podem suscitar desde um abandono, um esquecimento, até uma retomada, no caso de *Camilo Mortágua*, posterior à publicação.

3 Transcrição da imagem: “Depois de publicado o seu romance, o autor passou a receber um número sem conta de cartas, de leitores e leitoras. Ninguém se conformava com o final da história. Muitos chegaram a sugerir o final que considerava ideal. Então, pela primeira vez, um romancista decidiu reescrever o último capítulo do livro, o de número 29, mudando a história. Assim, escrito especialmente para os leitores inconformados, publicamos hoje uma nova versão de “Camilo Mortágua” escrita para que sirva de alternativa aos que assim o desejarem.”

O EPISTOLÁRIO “MORTÁGUA”

Josué Guimarães recebia inúmeras missivas de leitores e, pelo que se lê nelas (Santin 2023), embora não exista considerável quantidade de possíveis textos escritos pelo autor a seus destinatários, podemos afirmar que ele respondia boa parte das mensagens. Consequentemente, é possível considerarmos que as leituras de sua obra pelo público tinham importância a Josué. A maioria das cartas recebidas pelo escritor gaúcho relaciona-se a suas obras publicadas, inclusive as de literatura infantil, visto que há algumas escritas por crianças. Para além do especulativo, tais correspondências “validavam” um escritor que se considerava ainda em formação, mesmo após uma intensa vida de acontecimentos.

No que diz respeito ao romance *Camilo Mortágua*, fica-nos notório que esse, talvez, seja o livro que mais somou comentários de recepção. Acontece que essas missivas esbarraram diretamente em uma decisão que configurou um processo pós-publicação de uma narrativa que já se encontrava finalizada. Duas das cartas, em especial, parecem estar na demanda de um destino a ser refeito na sala do cine Castelo (Figuras 3 e 4).

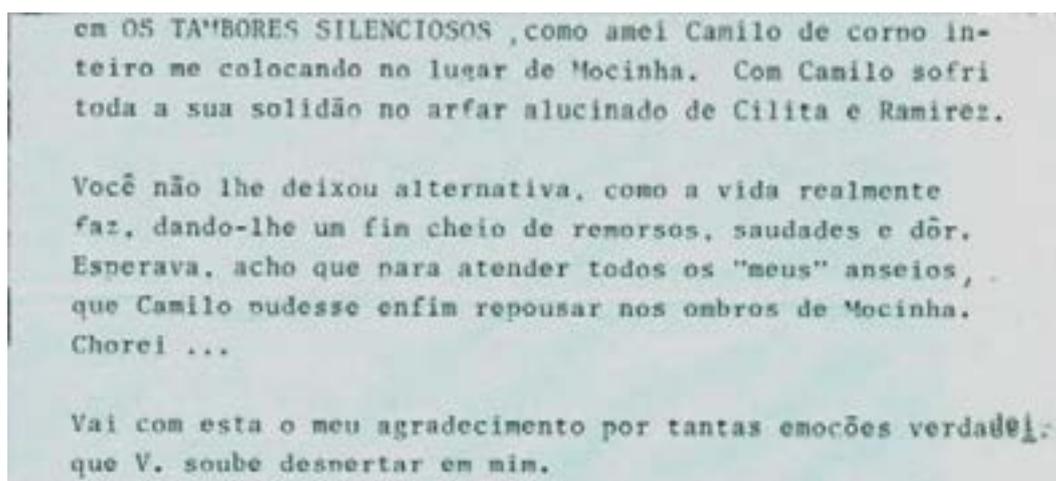


Figura 3: Fragmento de correspondência recebida por Josué Guimarães em 1981⁴.
Fonte: ALJOG/UPF.

No fragmento apresentado na Figura 3, vemos que, em um relato caloroso, uma leitora do ano de 1981, entre muitas outras coisas, diz: “ *você não lhe deixou alternativa, como a vida realmente faz, dando-lhe um fim cheio de remorsos, saudades e dôr. Esperava, acho que para atender todos os ‘meus’ anseios, que Camilo pudesse enfim repousar nos ombros de Mocinha. Chorei...* ”. Logo, mesmo que a leitora não sugira

4 Transcrição da imagem: “em OS TAMBORES SILENCIOSOS, como amei Camilo de corpo inteiro me colocando no lugar de Mocinha. Com Camilo sofri toda a sua solidão no arfar alucinado de Cilita e Ramirez. Você não lhe deixou alternativa, como a vida realmente faz, dando-lhe um fim cheio de remorsos, saudades e dôr. Esperava, acho que para atender todos os “meus” anseios, que Camilo pudesse enfim repousar nos ombros de Mocinha. Chorei... Vai com esta o meu agradecimento por tantas emoções verdadeiras que V. soube despertar em mim”.

diretamente a redação de um novo final ao romance, identificamos a manifestação do desejo de felicidade a Camilo Mortágua e Mocinha.

Ao “ouvir” esses leitores, o escritor emerge em outro terreno de experimentação, dado que a postura da recepção é acatada, e é a partir dela que novas possibilidades passam a ser viáveis na trajetória escritural. Esse ato de ver a correspondência como um terreno de experimentação é abordado por Bouzinac:

a carta se torna um terreno de experimentação em que o destinatário vale como exemplo público futuro. Busca-se conhecer-lhe o gosto, não só para escrever atendendo às expectativas, como também para evitar críticas. Fazer com que os leitores privilegiados participem da criação (protetores, membros da academia) é uma forma de garantir audiência e apoio por parte deles, é também permitir que se crie segurança relativa num campo em que esta se faz tão rara. (2016: 165)

Na tentativa de dar voz a esses testemunhos, firma-se, então, a possibilidade e a viabilidade de reconstrução de um final que já estava definido.

Na Figura 4, observamos o testemunho de outra leitora, comovida com o destino dos Mortágua, em especial, de Camilo.

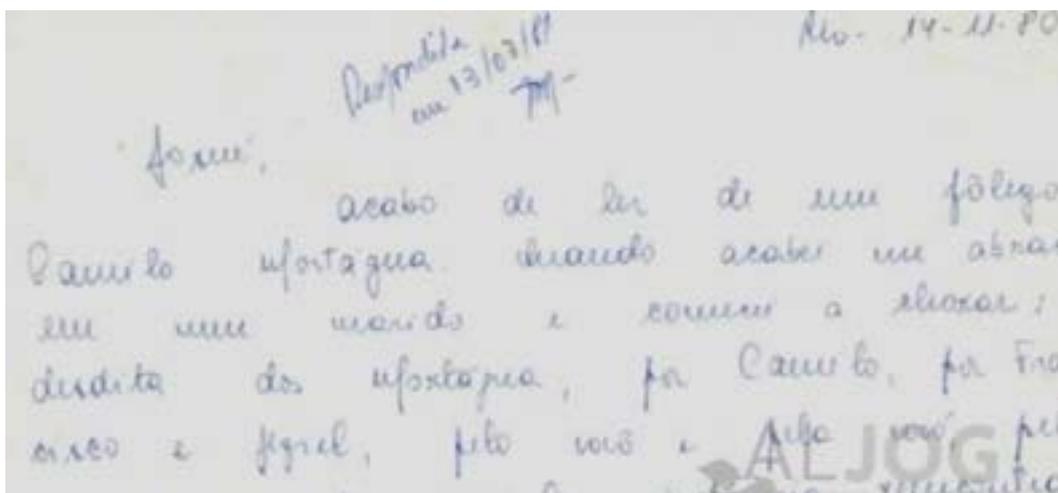


Figura 4: Fragmento de uma correspondência enviada a Josué Guimarães por uma leitora, datada em 14 de novembro de 1980⁵.

Fonte: ALJOG/UPF.

Nessa missiva, diferentemente da anterior, não há uma objeção quanto ao final da narrativa, mas, algo voltado à experiência. Vemos um relato ao autor de tudo que sua literatura proporcionou em termos de aproximação com a realidade da receptora.

5 Transcrição da imagem: “Josué, acabo de ler de um fôlego só Camilo Mortágua. Quando acabei me abracei em meu marido e comecei a chorar: pela [sic] dos Mortágua, por Camilo, por Francisco e Jesiel, pelo vovô, pelos personagens da minha infância reencontrados”.

Ver-se na escritura, ou procurar abrigo nela, movimenta elementos amplos, dos quais muitos são comentados na obra *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*, de Philippe Willemart (2014).

Nesse estudo, Willemart (2014) propõe o movimento do escritor dentro da *roda da escritura*, assim como evidencia a *roda da leitura* e suas proporções. Nesta, são propostas cinco instâncias específicas, que podem ser verificadas na Figura 5.



Figura 5: Roda da leitura.

Fonte: Willemart (2014: 25).

Resumidamente, cada instância da roda da leitura refere-se a um momento da leitura de um livro. Primeiramente, há a escolha deste diretamente ligada à pulsão que a tangencia. Em um segundo instante, há o que Willemart (2014: 22) nomeia como “pulsão escópica”, na qual existe uma busca por si na narrativa. Já sobre o terceiro movimento, o escritor diz que esse pode ser confundido facilmente com o primeiro, a depender de cada leitor; no entanto, existe o acréscimo da “pulsão invocante”, na qual o receptor lê em voz alta em busca da sonoridade das palavras, ou, conforme coloca o teórico, não consegue ler nem escutar sem parar, não por estar cansado, entediado ou com dificuldade de entender, mas porque algo chamou sua atenção ou lhe fascinou (Willemart: 2014).

Por sua vez, o quarto movimento concentra-se na parada da leitura; nessa instância, o leitor é movido por sua percepção da experiência, dialogando com ela. Willemart (2014: 22) complementa que “detalhando essa parada, podemos supor mil coisas, uma lembrança de leitura ou de uma pessoa amada ou odiada, a ação súbita do grão de gozo que já interveio na escolha do livro e que quer se manifestar de novo ou a tentativa de repensar a própria leitura”. Assim, chega-se ao quinto e último momento, em que há a escolha por abandonar definitivamente ou prosseguir com a leitura. Essa roda é importante para evidenciar o “gozo” que um texto é capaz de provocar no leitor, se ele completar todas as movimentações ou mesmo decidir parar

entre uma instância ou outra. De qualquer maneira, ter-se-á a experiência, ainda que negativa.

Os leitores de Josué Guimarães movimentaram o espaço entre a memória e o texto, e relataram em cartas todas as imbricações de ler *Camilo Mortágua*. Por isso, em tais missivas, para além da tristeza quanto ao final do protagonista, verificamos a experiência de ser leitor e mover-se livremente em uma “roda de leitura”, como a proposta por Willemart (2014).

Ao emitir seus relatos, além de ter um ato de coragem, o leitor encontra respaldo em uma aproximação com o criador da trama. Importa frisarmos, ainda, que grande parte desse público sequer conhecia Josué para além da descrição biografia na orla de seus livros ou de sua vida como jornalista. Contudo, inconscientemente, esses receptores relatavam o que Willemart (2014) nomeia como “gozo”; algo positivo/negativo de se viver ou escrever o texto. Por essa razão, nesses relatos, há um duplo movimento: o de ler e o de contar a leitura, aproximando-a a esse gozo particular, que chegou ao escritor gaúcho configurando-se no caminho de um final inédito, que não foi publicado, mas que encontrou lugar nas tensões internas que mobilizaram a “roda da escritura *Mortágua*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A migração de um acervo literário da tutela de seu autor ou de seus familiares faz com que inúmeros questionamentos e posicionamentos sejam adotados diante do que pode ser escrito e divulgado. Ao pensarmos em duas categorias que estão inseridas no limite do que deliberadamente se guardou ou do que se esqueceu guardado, dialogamos com textualidades alheias ao que se finaliza, edita e publica. Transitando em um arquivo, estamos em função de um espaço diferente do “visível” e do acabado. Esse local “fora” tem em si, em seu interior, lapsos e recuos, reescritas e rasuras. Como heterotopia, este revela outros enunciados, que dizem respeito à escritura e à recepção de uma obra literária.

Foucault (2001) faz referência ao elemento especular das heterotopias, o inverso da imagem em si, o dentro do outro lado. De certa forma, o acervo de um autor é um espelho fracionado pelo tempo, por interferências, por distorções que denunciam o que parece translúcido, como uma obra pronta. O texto literário, em si, é heterotópico; é outro lugar, “fora” do real. E assim, quando o texto e o arquivo se confrontam, parece repetir-se o fenômeno que ocorre quando colocamos um espelho frente a outro. Nesse aspecto, um original não publicado e uma carta arquivada tornam-se objetos de leitura à pesquisa. Como comenta Diaz, “esse nomadismo da carta sempre a traz de volta, em um dado momento, ao coração mesmo desse entorno em que ela se aninhava: a literatura” (2016: 248).

OBRAS CITADAS

- BIASI, Pierre-Marc. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010.
- BORDINI, Maria da Glória. *Matérias da memória*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.
- BOUZINAC, Geneviève Haroche. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da USP, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *O mal do arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Trad. Brigitte Hervot & Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da USP, 2016.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2001. 411-422.
- GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. *Josué Guimarães: escrever é um ato de amor*. Porto Alegre: IEL, 2006. 34-41.
- GUIMARÃES, Josué. *Camilo Mortágua*. Porto Alegre: L&PM, 1982.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MIRANDA, Wander Mello. Arquivos e memória cultural. Eneida Maria de Souza & Wander Mello Miranda, orgs. *Arquivos Literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 35-42.
- SANTIN, Bruna. *Prezada palavra: literatura e correspondência em Josué Guimarães*. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2023. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/bitstream/tede/2493/2/2023BrunaSantin.pdf>.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escrita e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.