
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A PESQUISA EM ACERVOS LITERÁRIOS:
EXPERIÊNCIAS, ABORDAGENS, PERSPECTIVAS



VOLUME 44 NÚMERO 1

JUNHO DE 2024

[HTTPS://OJS.UEL.BR/REVISTAS/Uel/INDEX.PHP/TERRAROXa](https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa)

ISSN 1678-2054

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

Expediente

A *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários* permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002. Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, está classificada no QUALIS como A1 (2017-2020) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes.

A partir de 2022, a revista passou a ter dois números semestrais por volume anual e a ser hospedada em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>.

INDEXADORES E BANCOS DE DADOS: Diadorim, Directory of Open Access Journals, EBSCO; ErihPlus; JURN; LatinIndex; Livre - Revistas de Livre Acesso; Miguilim; MLA Directory of Periodicals e Portal de Periódicos da CAPES.

EQUIPE EDITORIAL: Almir Aquino Corrêa (Editor-chefe), Claudia Carmardella Rio Doce e Barbara Cristina Marques

RESPONSÁVEIS PELO DOSSIÊ: Telma Maciel (UEL), Clara Avila Ornellas (FATEC) e Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)

PARECERISTAS AD HOC DO DOSSIÊ (50): André Luís Gomes de Jesus, Andreia Castro, Ana Claudia Pinheiro Dias Nogueira, Arnaldo Franco Júnior, Aurora Aurora Cardoso de Quadros, Celina Maria Moreira de Mello, Charles Ribeiro Pinheiro, Cláudia Cristina Maia, Cláudia Rio Doce, Debora Leite David, Diego Giménez, Ellen Mariany da Silva Dias, Esequiel Gomes da Silva, Fabiano Rodrigo da Silva Santos, Fábio Figueiredo Camargo, Fernanda Curanishi, Genilda Azerêdo, Joelma Santana Siqueira, Julio Augusto Xavier Galharte, Kenia Maria de Almeida Pereira, Laysa Silva Beretta, Leonardo Francisco Soares, Laura Brandini, Liliam Cristina Marins, Luciana Cristina Correa, Luiz Gonzaga Marchezan, Mauro Nicola Póvoas, Marcio Jean Fialho de Sousa, Marcos Hidemi Lima, Mariana Quadros Pinheiro, Maria Clara Gonçalves, Marina Damasceno de Sá, Natália Gonçalves de Souza Santos, Paulo Andrade, Priscila Rosa Martins, Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Renata Moreira, Renato Forin Jr., Renata Ribeiro de Moraes, Ricardo Postal, Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Rodrigo Vasconcelos Machado, Silvio Cesar dos Santos Alves, Tiago Moreira Fortes, Valci Vieira dos Santos, Vitor Cei, Wagner Coriolano de Abreu, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira Martins, Wanderlan da Silva Alves, Yuri Brunello.

Capa: imagem produzida pelo ideogram.ai

E-mail: terraroxa.uel@gmail.com

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO.....5

TELMA MACIEL (UEL),
CLARA AVILA ORNELLAS (USP)
E JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVA (UFC)

ARTIGOS

A IMPRENSA RELIGIOSA COMO FONTE DOCUMENTAL, HISTÓRICA E
LITERÁRIA 11

JENIFFER YARA JESUS DA SILVA (UFPA)
E MÁRCIA DO SOCORRO DA SILVA PINHEIRO (UESPI)

O AGENTE CRIATIVO COMO CRÍTICO DE PROCESSO: PRÁTICAS
TRANSVERSAIS DA CRIAÇÃO 24

CAMILA MANGUEIRA (FBAUP)
E CECÍLIA A. SALLES (PUC/SP)

O LABIRÍNTICO CAMINHO NOS ARQUIVOS DE UM AUTOR SILENCIADO:
TULIO CARELLA E SUA ORGIA EM UM ROTEIRO RECIFENSE 40

MOACIR JAPEARSON ALBUQUERQUE MENDONÇA (UFAL/CAPES)
E SUSANA SOUTO SILVA (UFAL)

A PROSA ESPONTÂNEA DE KEROUAC COMO PROVOCAÇÃO À CRÍTICA
GENÉTICA: DA RASURA INFINITA À PALAVRA QUAL-QUER..... 58

GABRIEL PINEZI (UNB)

ANTÍDOTO PARA O PRESENTE, UTOPIA PARA O FUTURO: A CONCEPÇÃO DE
CULTURA DO JORNAL POLO CULTURAL 71

CAMILA HESPANHOL PERUCHI (CNPq/UFMG)



AS FONTES PRIMÁRIAS E A PRODUÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS: A
CORRESPONDÊNCIA DAS COLUNAS “DA CAPITAL” E “DO CEARÁ” PARA A
PROVÍNCIA DO PARÁ..... 86

GERMANA ARAUJO SALES (UFPA/CNPQ)
E SARA VASCONCELOS FERREIRA (SEDUC-PA)

O DIABO VISITA A TRADUÇÃO – DIÁLOGOS DE GUIMARÃES ROSA E SEU
TRADUTOR EM TORNO DA AUTORIA.....101

MÔNICA GAMA (UFOP)

“CARTA ABERTA AOS CALOTEIROS”: RELAÇÕES ENTRE CORRESPONDÊNCIA
E IMPRENSA 112

TELMA MACIEL DA SILVA (UEL)

CARTAS AO FIM DE CAMILO MORTÁGUA125

MIGUEL RETTENMAIER (UPF)
E BRUNA SANTIN (UPF)

ENTRE CADERNOS, LIVROS E PAPEIS AVULSOS: O DOSSIÊ AUTOBIOGRÁFICO
DO ESCRITOR OLIVEIRA TELLES..... 139

RENATA FERREIRA COSTA (UFS)

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

APRESENTAÇÃO

Telma Maciel¹ (UEL),
Clara Avila Ornellas² (FATEC)
e Júlio Cezar Bastoni da Silva³ (UFC)

o arquivo nasce da desordem, por menor que seja.
(Arlete Farge)

O historiador francês Philippe Artières, no clássico artigo “Arquivar a própria vida”, afirma que “o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières 1998: 11). A partir dessa afirmação, convidamos os leitores do presente número da revista *Terra Roxa e Outras Terras* a pensarem nas diversas formas de resistência contidas nos acervos literários aqui escrutinados. Esclarecemos, de início, que a noção de acervo aqui proposta é ampla, visto que são considerados mesmo aqueles em que a ausência é a grande presença, como nos casos em que os processos de produção de determinado autor são apagados por questões ideológicas, restando apenas rastros e algumas pistas.

No que diz respeito à ideia de arquivo como resistência, os autores, ao colecionarem papéis que lhes dizem respeito, deixam para a posteridade uma construção autobiográfica que, se por um lado busca resistir à possibilidade de esquecimento, por outro, também procura exercer um certo controle do olhar que as futuras gerações lançarão sobre suas produções. E aqui consideramos produção as obras palpáveis, ou seja, aquelas absorvidas pelo mercado editorial e que chegam ao (grande) público, mas também as menos tangíveis, que dizem respeito ao processo e que, por isso, apresentam estruturas rizomáticas, muitas vezes, de difícil apreensão.

Nesse sentido, vale a pena retomar a discussão proposta por um dos mais importantes estudiosos do processo, Jean-Louis Lebrave, que busca corrigir uma ideia muito difundida sobre “texto final” e manuscrito: “O texto não é o fim do manuscrito propriamente dito, seu objetivo e sua finalidade. Eles são regidos por leis – enunciativas, discursivas, sociais – diferentes” (Lebrave 2003: 85). Entender a relação ambígua

1 telmaciel@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7054-0035>

2 ornellasclara@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-6880-4246>

3 juliobastoni@ufc.br - <https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>



de independência e, ao mesmo tempo, interdependência entre tais categorias textuais é de suma importância para a compreensão da natureza diversa dos arquivos construídos por artistas ao longo da vida.

E se “o passado é um monstro que devora os papéis”, conforme afirmação irônica de Louis Hay (2003: 79), em um país como o Brasil, em que as verbas são poucas ou nenhuma para a preservação das fontes primárias, a luta contra o monstro do passado (e, porque não dizer, do presente) é ainda mais árdua e depende de uma série de contingências. Assim, tanto o escritor, cioso de sua imagem do presente e do futuro, quanto o pesquisador, que percorre pistas nem sempre claras dessa construção memorialística, estão na linha de frente da guerra contra o esquecimento.

A batalha do pesquisador, contudo, talvez seja ainda mais perigosa, pois ao mesmo tempo em que enfrenta o esquecimento, ele precisa “desconfiar da gênese mais ou menos ‘exibicionista’, mais ou menos inventada” (Diaz 2007: 125) do artista, em seu eterno processo de criação de si. É novamente Philippe Artières quem afirma: “Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaques a certas passagens” (1998: 11).

Dessa forma, a escrita de si e as fontes primárias se tornam um campo minado, com os quais o estudioso precisa sempre lidar com atenção redobrada, em busca de indícios que possam revelar apagamentos e rasuras e buscar neles as pistas para entender os processos individuais e coletivos de produção. Os perigos são muitos, conforme nos alerta Arlette Farge:

Quando o documento se anima a ponto de levar a crer que ele se basta a si mesmo, sobrevém inevitavelmente a tentação de não se desgrudar dele e de fazer um comentário imediato a seu respeito, como se a evidência de seu enunciado não devesse ser interrogada. Disso decorre uma escrita da história, descritiva e plana, incapaz de produzir outra coisa que não o reflexo (e mesmo o decalque) do que foi escrito há duzentos anos. (2009: 73)

Dessa fuga ao perigoso anacronismo, que tanto nos assusta ao abordar a historiografia literária, se constituem os textos que ora apresentamos, posto que os autores buscam precisamente lidar, com justeza de critérios e métodos, com o intercâmbio entre passado e presente, entre as intenções propositais de seus autores e as evidências contextuais e documentais. Essa multiplicidade que tanto caracteriza o trabalho do pesquisador com fontes primárias, como se poderá observar, ora apontam para um universo restrito, fixando as reflexões desde um olhar que se coaduna com os propósitos de seus arquivistas e a ele acrescentam informações até agora inéditas, ora para um universo mais amplo de interpretação, na qual se perscruta muito além da organização dos documentos a princípio localizada no início de seus estudos, sob um viés que não se desvincula de uma alta carga de intencionalidade. O dossiê ora apresentado, portanto, com trabalhos realizados a partir de manuscritos, periódicos,

correspondências, entre outros, em suas diversas abordagens, é sinal de que o trabalho com arquivos pode ser uma via de pesquisa que atua não apenas na organização ou no desvelamento de documentação ainda desconhecida ou inédita para o público, mas que pode fecundar novos paradigmas de interpretação de perfis autorais, criativos, bem como da situação da atividade intelectual em seus respectivos contextos de produção.

Assim, no artigo “A imprensa religiosa como fonte documental, histórica e literária”, as autoras Jeniffer Yara Jesus da Silva e Márcia do Socorro da Silva Pinheiro analisam três jornais religiosos cearenses, publicados em meados do século XIX – *A cruz; A esperança; A tribuna catholica* –, em que narrativas ficcionais são usadas como arma de doutrinação em massa. O estudo documenta uma luta ideológica travada pelos setores mais conservadores da Igreja Católica contra “os filosofismos modernos” que, segundo seus detratores, vinham contaminando o corpo social. Preocupados com ideologias pretensamente contrárias à fé cristã, propagadas em romances, os periódicos em questão acabaram por aderir ao gênero, trazendo narrativas de cunho moralizante, como “A senhora da caridade e a florista”, publicada n’*A cruz*, em que as vilãs “são descritas como leitoras de romances imorais”. Nesse sentido, o artigo contribui para o entendimento de como grupos conservadores se adaptam historicamente aos gêneros e mídias, inicialmente criticados por eles, a fim de propagar suas ideias, questão, aliás, ainda bastante contemporânea. Além disso, o texto ajuda a historicizar o romance enquanto gênero, visto naquele período como algo de uso utilitário.

No texto “O agente criativo como crítico de processo: práticas transversais da criação”, Camila Mangueira e Cecília Almeida Salles propõem uma reflexão sobre a atuação do agente criativo enquanto crítico, não apenas dos processos criativos de seus pares, mas também de seus próprios. Nesse sentido, elas retomam obras como *A filosofia da composição* e “O ato criador”, em que, respectivamente, Edgar Allan Poe e Marcel Duchamp discutem seus processos criativos. Para além dos exemplos célebres, como os destacados acima, as autoras apresentam ainda uma gama variada de estudos desenvolvidos por artistas contemporâneos de diversas áreas, que caminham “no sentido de uma teorização sobre a prática”. Dessa forma, os arquivos de processo têm fundamental importância. Vistos agora de maneira mais ampla, dadas às diversas mídias envolvidas, eles promovem, muitas vezes, “uma espécie de continuidade entre arquivos de processo e obras finais”.

Por sua vez, o artigo “O labiríntico caminho nos arquivos de um autor silenciado: Tulio Carella e sua orgia em um roteiro recifense”, de Moacir Japearson Albuquerque Mendonça e Susana Souto Silva, traz uma instigante incursão sobre a presença do escritor argentino em Recife no início dos anos sessenta. A inexistência de um arquivo pessoal do escritor, bem como a possível destruição de seu diário íntimo, tornam-se indícios do silenciamento imposto à sua obra, cujo homoerotismo não passara despercebido pelos aparatos repressivos brasileiros, mesmo antes de a ditadura militar ser instaurada no Brasil. É, portanto, principalmente a partir de documentos do Arquivo Público do Estado de Pernambuco que os autores vão buscar descortinar

informações sobre Carella, cuja documentação diz respeito muito mais sobre a sua prisão, do que de sua produção literária. Dessa forma, o silenciamento e a ausência de documentos acabam por se tornar importante elemento para análise, visto que demonstram os enfrentamentos sociais que uma obra de cunho homoerótico precisava enfrentar.

Em “A prosa espontânea de Kerouac como provocação à crítica genética: da rasura infinita à palavra qual-quer”, Gabriel Pinezi aborda, a partir das peculiaridades das concepções criativas do autor *beat* estadunidense, a (im)possibilidade de que a crítica genética possa se debruçar sobre aspectos como a elaboração espontânea da escrita – tradição de fonte romântica à qual Kerouac se alinha –, como forma de consideração da instância autoral no processo de gênese da obra, em detrimento do “fetiche da rasura”, cujo centro seria, única e exclusivamente, a autonomia do próprio texto e da instância da leitura. Dessa forma, o autor coloca em questão as noções pós-estruturalistas vinculadas à propalada “morte do autor”, que submetem a consideração do momento da criação à autonomia do próprio texto, apagando possíveis especificidades artístico-criativas em nome de uma crítica que delas faça abstração.

Camila Hespanhol Peruchi, em “Antídoto para o presente, utopia para o futuro”, volta-se ao estudo das fontes primárias em periódicos, no resgate do jornal *Polo Cultural*, publicado em Curitiba nos últimos anos da década de 1970. Em momento de ascensão e consolidação da industrial cultural no Brasil, publicações como essa respiravam os ares de uma abertura política ainda incipiente, projetando diagnósticos sobre seu momento e propagando possíveis alternativas para os tempos que viriam. Assim, a agitação cultural, a criatividade, a necessidade de criar e manter um espaço artístico livre e isento da censura política e da cooptação pela cultura de massa, são índices, segundo a autora, de uma potência infelizmente não cumprida no Brasil contemporâneo, tempo no qual o debate e a proposição de caminhos para a cultura nacional parece ter arrefecido ou se dispersado, sendo, hoje, significativa a raridade ou mesmo ausência de iniciativas como a do *Polo Cultural*.

O artigo “As fontes primárias e a produção de obras literárias: a correspondência das colunas ‘da Capital’ e ‘do Ceará’ para a *Província do Pará*”, de Germana Araújo Sales, traz uma análise instigante de algumas cartas de correspondentes do jornal paraense vinculados a órgãos de imprensa de outros estados, como Ceará e a Capital Federal. A leitura das cartas demonstra um intenso debate sobre a Literatura Brasileira nos periódicos, não apenas da capital do país, mas também nas províncias. A autora ressalta a qualidade das demandas discutidas nas colunas em questão, em que se destacavam as discussões em torno da literatura do Norte e do Nordeste brasileiros. Os textos enviados pelos correspondentes traziam discussões que problematizavam desde a problemática do mercado editorial ainda incipiente até questões relacionadas à pretensa imoralidade de certos romances naturalistas.

Em “O diabo visita a tradução – diálogos de Guimarães Rosa e seu tradutor em torno da autoria”, de Mônica Gama, aborda, especialmente, a troca de cartas entre o escritor mineiro e seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. Por meio dessa correspondência, é evidente o estabelecimento de uma parceria autoral entre ambos; sem dei-

xa certo controle do processo, Guimarães Rosa não se limita a esclarecer aspectos pontuais para a versão de sua obra para uma língua estrangeira. Mais: estabelece uma troca frutífera, na qual aspectos da obra rosiana são revisitados e repensados pelo seu próprio autor, o que o induz a tecer considerações ao tradutor que o alça a semelhante categoria autoral, favorecendo um trabalho “livre e criativo” ou, nas palavras do próprio Rosa, citadas no artigo, “mais uma colaboração que uma simples tradução”.

Partindo de cartas trocadas entre João Antônio e Jácomo Mandatto, em “Carta aberta aos caloteiros: relações entre correspondência e imprensa”, Telma Maciel da Silva discute particularmente o empenho do escritor paulistano em lutar contra o que ele denominou como “caloteiros”, ou seja, ex-patrões, veículos de comunicação e editores. Entre outros aspectos, a autora demonstra como o que se iniciou na intimidade de cartas trocadas com Mandatto irá se adensar em manifestações de caráter público, ao configurarem-se como cartas circulares, sempre a partir das solicitações de João Antônio, para que os amigos divulgassem, no âmbito da imprensa, os golpes enfrentados não apenas por ele como também por seus pares. Dessa forma, o artigo desvenda, para além da contribuição sobre elementos históricos presentes nos bastidores do mercado literário brasileiro, algumas das transcendências que pode assumir a troca entre missivistas, podendo extrapolar a esfera privada para uma dimensão pública complexa, no sentido de mobilização social efetiva em prol de uma causa. De João Antônio a Mandatto, verifica-se assim o epistolário de um escritor atuando como fonte plurissignificativa de amizade, de literatura e de luta.

“Cartas ao fim de Camilo Mortágua”, de Miguel Rettenmaier e Bruna Santin, problematiza diversos ângulos de questões inerentes a acervo literários, tendo em vista os sentidos plurissignificativos que esse tipo de fonte pode assumir, entre outros aspectos, a partir dos objetivos de um pesquisador. Assim, partindo do ineditismo de um romancista, Josué Guimarães, de se propor à elaboração de outro final para a sua obra *Camilo Mortágua* (1980), são apresentadas algumas das manifestações de desagrado de leitores que, por meio de cartas, demonstraram insatisfação ou desconforto com o triste final do romance, deslindando um aparente desejo de que houvesse um término feliz do protagonista com a mulher a quem mais amou. A elaboração do final alternativo, no entanto, encontra-se disponível apenas no acervo do escritor, sem ter sido nunca publicada. Desse modo, o texto contribui com reflexões interessantes sobre as potencialidades do acervo do escritor gaúcho, particularmente no que tange a possíveis relações entre leitores e o autor de determinada obra, fazendo com que se tenha uma dimensão especial das peculiaridades passíveis de ocorrerem entre ficção e realidade.

No artigo “Entre cadernos, livros e papéis avulsos: o dossiê autobiográfico do escritor Oliveira Telles”, Raquel Ferreira Costa explora as potencialidades do Dossiê Autobiográfico de Oliveira Telles no que se refere à trajetória do escritor nascido em 1859, destacando aspectos de sua formação intelectual, como a representatividade de Tobias Barreto nessa trajetória. Dessa maneira, a autora enfatiza a importância de Telles no que tange à valorização da cultura e da história sergipana em sua diversa

produção escrita, seja como escritor, poeta, jurista, colaborador da imprensa, seja como articulador cultural em diferentes instituições. O artigo demonstra e discute vários vieses que devem ser considerados no trato com a organização de documentos do acervo de um escritor, pontuando a respeito das diferentes etapas que esse tipo de trabalho exige, para que possa vir a se consolidar como uma fonte eficaz e eficiente de consulta. Além disso, Costa expõe alguns aspectos das angústias de Oliveira Telles com seus ideais não conquistados ou com o enfrentamento do trabalho exaustivo com a escrita. Vasta produção esta que, muitas vezes, não era reconhecida, donde advém a frequente autodenominação de Telles como “obscuro” no contexto literário de sua época. Tornam-se assim visíveis a contribuição do texto, tanto para se refletir acerca das ingerências relativas ao trabalho com acervos literários, quanto para dar a conhecer um pouco mais sobre a importância da Oliveira Telles para a cultura sergipana e para a historiografia da literatura brasileira.

Assim, retomando e ampliando a expressão cara à Telê Ancona Lopez (2007: 33), trata-se de um volume em que se notabilizam os acervos literários como “seara e celeiro” de criação e, para além, como constituintes documentais nada adormecidos a sinalizar que sim, estão vivos e postos a conservar e conversar sobre um outrora nada silencioso. Ecoam neles muitas vozes e pensamentos a nos convidar para um diálogo trabalhoso de se construir, mas que resulta, sem dúvida, em entendimentos perspicazes do ontem, do hoje, e quiçá do futuro.

OBRAS CITADAS

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Trad. Dora Rocha. *Revista Estudos Históricos*. São Paulo, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061/1200>.

DIAZ, José. Qual a genética para as correspondências. Trad. Claudio Hiro. *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 15, p. 119-162, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i15p119-162>.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. Eneida Maria de Souza & Wander Melo Miranda. *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê, 2003.

LEBRAVE, Jean-Louis. O manuscrito será o futuro do texto. Eneida Maria de Souza & Wander Melo Miranda. *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *Ciência e Cultura – SBPC*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100016&lng=en&nrm=iso.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A IMPRENSA RELIGIOSA COMO FONTE DOCUMENTAL, HISTÓRICA E LITERÁRIA

Jeniffer Yara Jesus da Silva¹ (UFPA)
e Márcia do Socorro da Silva Pinheiro² (UESPI)

RESUMO: A pesquisa em fontes primárias revela autores, narrativas e discursos resgatados pelos documentos antes esquecidos ou negligenciados pelas diferentes áreas do saber, incluindo a dos Estudos Literários. O presente artigo objetiva expor um recorte de dados verificados em jornais religiosos do século XIX, brasileiros e católicos, entre as décadas de 1860, os quais não somente se destinaram a condenar a leitura de romances, como também publicaram prosa ficcional em meio à querela ideológica e política intitulada Questão Religiosa. As décadas escolhidas integram o período que compreende o momento histórico, antes e depois do estopim do embate, em 1872. As práticas de leitura, seja por meio de artigos ou de publicação de narrativas, estiveram presentes nestes jornais como meios discursivos e de fundamentação crítica para guiar o público leitor, logo, estas fontes revelam o potencial da ficção como instrumento de persuasão e divulgação de preceitos e posicionamentos ideológicos, como os religiosos. Espera-se que a partir das reflexões provocadas neste trabalho, os periódicos dogmáticos continuem sendo objetos de diferentes pesquisas possíveis na área dos Estudos Literários, como fontes fecundas de discursos e publicações, passíveis de reflexões e questionamentos as quais se instituem para além do resgate histórico-literário, inserindo-se nas pautas e debates políticos.

PALAVRAS-CHAVE: jornais religiosos; século XIX; narrativas moralizantes; romance.

THE RELIGIOUS PRESS AS A DOCUMENTARY, HISTORICAL AND LITERARY SOURCE

ABSTRACT: Research into primary sources uncovers authors, narratives, and discourses previously overlooked or neglected by various fields of study, including Literary Studies. This article aims to present a selection of data gleaned from 19th-century Brazilian Catholic religious newspapers dating from the 1860s. These newspapers not only condemned the reading of novels but also featured fictional prose amidst the ideological and political turmoil known as the Religious Question. The chosen decades encompass the period both preceding and following the outbreak of the conflict in 1872. Within these newspapers, reading practices—be it through articles or the publication of narratives—served as a means of discourse and critical reasoning aimed at guiding the reading public. Thus, these sources reveal the potential of fiction as a tool for persuasion and the dissemination of ideological precepts, including religious ones. It is hoped that the insights provoked by this study will encourage further exploration of dogmatic periodicals in the field of Literary Studies, recognizing them as rich sources of

1 jeniffer.yara@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-4824-2730>

2 marciasp23@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-4184-9081>



discourse and publications that invite reflection and interrogation extending beyond mere historical-literary recovery. Rather, they become integral to political agendas and debates.

KEYWORDS: religious newspapers; 19th century; moralizing narratives; novel.

Recebido em 11 de outubro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

INTRODUÇÃO

A partir dos modos de ler vivenciados no Setecentos e Oitocentos (Lajolo & Zilberman 1996), parcelas da população letrada e não-letrada brasileira mantiveram contato com inúmeros exemplares de prosa de ficção publicados e traduzidos de diversas línguas, em fontes primárias nas quais foram verificadas significativa circulação e propagação do romance (Abreu 2008). Assim, o novo gênero adequou-se às diferentes intenções de escrita. Ora para moralizar ou subverter os valores, ora para valorizar ou rechaçar certas condutas sociais, reafirmar verdades já instauradas e, em outros casos, questionar posicionamentos sociais e políticos valorizados por instâncias de poder, no campo político e religioso. A presença do novo gênero nas práticas sociais fez surgir discussões sobre, por exemplo, o valor destas narrativas e de que forma sua leitura afetaria o público leitor.

Por meio da publicação em jornais, o romance esteve presente nas camadas mais simples da sociedade brasileira. Entre letrados e semialfabetizados, entre mulheres e homens, jovens ou adultos, a prosa de ficção moderna acarretou considerável faturamento aos jornais do século XIX, que preenchiam suas páginas na seção *Folhetim* e em outras seções destinadas às publicações literárias (Meyer 1996), com narrativas de expressivo poder persuasivo a fim de captar a atenção do público, principalmente para os capítulos subsequentes, mediante estratégias folhetinescas.

A presença do romance foi perceptível em diferentes tipos de periódicos, incluindo os denominados religiosos-doutrinários. Tal fato não ocorreu da mesma maneira que em outros jornais, denominados noticiosos e literários, visto que as motivações para tratar do assunto foram diferentes, de acordo com os escopos editoriais de cada impresso.

Nesse contexto, ao incorporar a análise dos discursos históricos, sociais, religiosos e doutrinários envoltos na produção crítica e literária da época, conduz-se esta pesquisa à construção de uma História literária nacional comprometida em esclarecer os posicionamentos que permearam as manifestações relativas à História e à Literatura. Este agir acompanha a compreensão de que há muitas histórias “não contadas” localizadas à margem do cânone brasileiro, as quais devem ser recuperadas e inseridas nas pesquisas.

Os vastos estudos em periódicos existentes no Brasil confirmam a importância das fontes primárias, não apenas a respeito da presença de notícias e opiniões publicadas em determinado impresso, mas também respondendo a questões pertinentes quan-

to à materialidade e aos conteúdos inscritos nas fontes de estudo, como “identificar cuidadosamente o grupo responsável pela linha editorial, estabelecer os colaboradores mais assíduos, atentar para a escolha do título e para os textos programáticos, que dão conta de intenções e expectativas [...]” (Luca 2005: 140). Esta investigação, chamada de “análise circunstanciada” pela historiadora Tânia Regina de Luca, compreende a abordagem presente neste trabalho, no que tange, especificamente, à imprensa religiosa-doutrinária oitocentista no Brasil, especificamente em algumas províncias do país, as quais envolveram-se na chamada Questão Religiosa, embate entre Igreja Católica e Maçonaria no Oitocentos:

A Questão Religiosa constituiu-se numa série de conflitos ocorridos no período de 1872 a 1875, entre uma determinada ala do clero, considerada conservadora, e o Império brasileiro. Alguns Bispos estavam inconformados com a direção de maçons nas irmandades religiosas e passaram a proibir tal presença. O governo imperial leu as proibições como uma desobediência à sua autoridade e à constituição, levando os Bispos a responderem processo pelas proibições e fechamento de irmandades ao Supremo Tribunal do Império, este em 1874, decretou a prisão de D. Vital Maria Gonçalves de Oliveira e D. Macedo Costa, respectivamente Bispos de Olinda e do Grão-Pará. (Martins 2002: 75)

Dessa forma, o presente estudo insere-se nas investigações relativas à História do livro e da leitura, a qual se detém a diferentes suportes de circulação, impressão e publicação de produções narrativas e críticas, utilizando a fonte jornalística religiosa-doutrinária como principal objeto de estudo e análise para elucidar o contexto histórico e doutrinário daquele período.

IMPRESA RELIGIOSA-DOCTRINÁRIA: GUIAS PARA A SOCIEDADE OITOCENTISTA

A imprensa religiosa-doutrinária nacional surge na segunda metade do século XIX aliada à intensificação da imprensa noticiosa, quando inúmeros jornais iniciavam circulação e distribuição, em muitos casos, diariamente. Uma das primeiras cidades a presenciar o início deste tipo de imprensa foi Mariana, em Minas Gerais, em 1846, com o periódico *Seleta Católica*, dirigido por Dom Antonio Ferreira Viçoso (1787-1875), sétimo bispo da diocese de Mariana (Silveira 2013). Posteriormente, em Belém do Pará, o periódico *Synopsis Ecclesiastica* viria a ser publicado em 1848, sob a direção de Dom José Afonso de Moraes Torres (1805-1865), Bispo do Pará, à época, o qual publicou outro impresso de mesmo caráter religioso, intitulado *A Trombeta do Santuario: jornal voltado exclusivamente aos interesses da religião*, o qual foi mantido em circulação entre 1851 a 1854. Esses periódicos defenderam suas respectivas doutrinas por meio da publicação jornalística, desejosos em esclarecer o público leitor a respeito de suas ações e dogmas, além de combater os preceitos dos considerados “inimigos” ou “adversários na fé”, em uma tentativa de persuadir quem os lia, por meio dos discursos inscritos.

Para este artigo, foram analisados três jornais católicos, a saber, *A Cruz* (1861 – 1864), publicado no Rio de Janeiro; *Tribuna Catholica* (1867-1868), do Ceará; *A Esperança* (1864 – 1865), de Recife. Tais escolhas justificam-se pelas semelhanças nos projetos editoriais dos jornais e no envolvimento das discussões publicadas neles com a Questão Religiosa.

O periódico *A Cruz* foi denominado “jornal religioso, literário, histórico e filosófico”, publicado no Rio de Janeiro entre os anos 1861-1864. Assinava-se na Sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Candelaria e foi impresso na Tipografia de D. L. dos Santos, localizada na rua Nova do Ouvidor, número 20. Saía sempre aos domingos e sua primeira edição foi publicada em 18 de agosto de 1861. As assinaturas poderiam ser realizadas tanto na corte como em outras províncias, chegando até às províncias do Norte do país, como a província do Grão-Pará.

Em seu editorial, os redatores da folha, os quais não são citados, argumentam sobre “a necessidade absoluta da educação religiosa” (*A Cruz* 1861) que estaria sendo desprezada pela sociedade brasileira em virtude das ciências e filosofismos moderno. O artigo explicita quem são os culpados:

O que nos abalançamos a dizer não é mentira; pessoas há que ocupam altas posições, instruídas em vários ramos de ciências, ignorando, no entanto, o mínimo preceito, da crença de seus pais.

Culpam o clero, nós o confessamos, em grande parte ele tem sido culpado; mas não se lhe imponha toda a responsabilidade, ela tão bem cabe aos pais de família, e mais encarregados do adiantamento moral.

E se o clero é culpado, já é tempo que acorde desse pecaminoso letargo, em que jazia sepultado; foi a ele, a quem o Salvador encarregou a missão do ensino; seja, pois a cruz – um princípio da prática, no Brasil dessa missão divina (*A Cruz* 1861: ed. 01)

O jornal justifica sua publicação por meio da culpabilização do próprio clero como um dos responsáveis pelo abandono das crenças religiosas, do respeito à família e à religião, assim, os artigos a serem divulgados seriam voltados para a valorização da educação religiosa, dos preceitos morais e dos interesses da Igreja:

Hoje mais que nunca, uma folha se torna necessária, que defenda os interesses da esposa de Jesus Cristo. O filosofismo moderno tem invadido com suas falsas e perniciosas doutrinas; e quem o diria! ousado tocar a pessoa do supremo chefe da Igreja. E o Brasil porventura ainda se acha isento dessa peste contagiosa?! esteja ou não! convém-nos, sim, zelar pelo depósito que nos foi confiado; alçarmos nossa voz em pró da esposa ofendida (*A Cruz* 1861: ed. 01)

O filosofismo moderno mencionado é aquele distanciado do recomendado pela Igreja, voltado para questões existencialistas e que negam a existência de um Deus,

portanto, um filosofismo responsável por propagar “falsas e perniciosas doutrinas” (A Cruz 1861) nas casas cristãs. De acordo com o editorial, a Igreja, esposa de Cristo, necessita defender seus interesses do seu algoz. O inimigo eleito aparenta ser aquele advindo dos pensamentos racionalistas e questionadores da religião, em uma época de propagação das ideias de filósofos como Ludwig Andreas Feuerbach (1804 – 1872), filósofo materialista e autor do livro *A Essência do Cristianismo* (*Das Wesen des Christentums*), publicado originalmente em 1841 (Martins s.d.), no qual Feuerbach aborda a religião centrada no homem, assim como Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 – 1900), reconhecido por seus escritos críticos à religião (Almeida s.d.).

Tal opositor parece não estar muito distante do público leitor, especificamente da juventude, já que no editorial é mencionado para quem se dirige as publicações, elegendo a “mocidade” como seu público-alvo e as “leituras perniciosas” como principal objeto de combate: “A cruz é dedicada especialmente à mocidade, a fim de vermos se por este modo, arredamos de suas mãos, essas perniciosas leituras, que vão pouco a pouco, lhe infiltrando no coração o veneno da perdição e do crime” (A Cruz 1861: ed. 01). Não se reconhece exatamente quais são essas leituras rechaçadas pela redação nesta apresentação, porém, pela denúncia anterior mencionada no artigo, as leituras filosóficas podem ser o alvo de apreensão neste trecho, pois também gerou posicionamentos condenatórios por parte dos religiosos. Como o romance, esses livros poderiam propagar críticas aos costumes sociais, políticos e religiosos (Mattos 2004).

Disposto em duas colunas e quatro páginas, *A Cruz* destinou-se especialmente aos assuntos relacionados às práticas de leitura da época, publicando, nas primeiras edições, o “perigo dos romances” e das leituras filosóficas. No entanto também se dedicou aos escritos relacionados a leituras religiosas, sermões e ensinamentos sobre a conduta cristã, além de dispor espaço para noticiar novidades da Igreja, como nomeações de vigários, missas solenes, chegada de padres à província, entre outros.

Esse posicionamento editorial esteve presente igualmente em *A Esperança*, denominado “jornal religioso, político, científico e literário”. Propriedade de José Soriano de Souza, publicado em Recife entre os anos de 1864 a 1865, foi impresso na Tipografia da Esperança, rua do Imperador, número 09. Em seu prospecto, é articulado, primeiramente, a respeito do “mal da situação” (*A Esperança* 1864) relacionado à ordem política, moral e religiosa que se encontra o Brasil. Considerando a primeira, esta ordem é citada como “bastarda e mesquinha”, estando longe de proteger a liberdade de todos, “aumenta as forças do Estado e promove o bem geral da nação, não passa pelo contrário da arte de atingir com o melhor sucesso fins meramente pessoais, o Brasil acha-se desde algum tempo a esta parte fora de seus eixos legais e dos caminhos de Deus” (*A Esperança* 1864: ed. 01). O Estado, não mais aliado aos preceitos cristãos, especificamente aos da Igreja Católica, vivenciava o que é considerado pela folha como “sintomas de um mal profundo que mina a sociedade brasileira” (*A Esperança* 1864: ed. 01), juntamente à sociedade civil, em que “descobriremos nas ideias e costumes reinantes a origem e explicação desse transtorno geral, que todos reconhecem existir nas altas regiões governamentais” (*A Esperança* 1864: ed.

01). Aqui percebe-se claramente a importância dada aos assuntos políticos pelos redatores e qual a visão que se tem sobre eles.

Novamente, o foco volta-se para a mocidade, porém em afirmação de que este setor está imbuído de leituras que os aproximam dos “vícios e de uma educação pouco cristã” (*A Esperança* 1864: ed. 01). Este estado é reflexo da situação política descrita acima, em que a conduta dos civis é reflexo das ações de seus representantes. Dessa forma, as perturbações na ordem política e moral, perante a sociedade, são frutos de uma desordem no âmbito religioso. Assim como *A Cruz*, o periódico *A Esperança* cita a educação cristã e os preceitos católicos como soluções para os males que afligem o país:

Sim, estudai todas essas perturbações que se fazem sentir na ordem moral e política de nossa sociedade, e vereis que a cada uma delas corresponde a uma perturbação na ordem religiosa; estudai, sem prevenção, todos esses males que nos afligem, e reconheceréis que a todos eles se pode, ou antes se deve assinar como causa, o enfraquecimento do sentimento religioso, a falta de instrução e educação religiosa, a inoculação das doutrinas ímpias e materialistas que gerou o século passado, a opressão da Igreja de Jesus Cristo, o ceticismo de uns, a incredulidade de outros, e finalmente a indiferença de muitos, inclusive também a indiferença do Estado. (*A Esperança* 1864: ed. 01)

O enfraquecimento religioso citado no trecho acima e igualmente presente no prospecto de *A Cruz* é, de acordo com a conjuntura histórica da época, fruto de questionamentos à doutrina católica, por meio de movimentos políticos, ideias liberais e republicanas, além dos pensamentos filosóficos e científicos, anticlericais e voltados para a laicização em diferentes instâncias sociais. Assim,

não é de se estranhar que sejam concomitantes o endurecimento do discurso dos papas que bradavam contra a liberdade de consciência e de imprensa e o nascimento de jornais e revistas católicas, nos quais vários intelectuais ligados à instituição assumiam o ideal da recristianização da sociedade, em uma espécie de cruzada contra a “corrupção dos costumes”, capitaneada, aos olhos da Igreja, pela má imprensa, responsável pela publicação de livros e opúsculos – “pequenos no tamanho, mas grandíssimos por malícia” – no intuito de “propagar doutrinas perversas e nocivas à religião e ao Estado” (Silveira 2013: 5)

Política e religião se articulam nos artigos publicados nesses jornais, de forma que a Igreja Católica, por meio da redação jornalística, acusa o Estado por sua “indiferença”, relativas, possivelmente, aos interesses da manutenção de um poder monárquico no país, já que movimentos liberais e republicanos estavam em ascendência naquele momento (Germano 2019), e pelas “perturbações morais” advindas também dos movimentos políticos que questionavam o poder católico e as influências dessa ordem nos âmbitos social e político.

Em *A Esperança*, além dos assuntos literários, científicos e religiosos, presencia-se, indiscutivelmente, os temas políticos, notas sobre o assunto estão em seções como *Notícias estrangeiras* e *Notícias do Império*. De quatro colunas dispostas em quatro páginas, as edições eram publicadas uma vez por semana, e além dos artigos de temáticas mencionadas acima, havia espaço para anúncios ao final de cada edição, em que se encontram divulgados títulos de livros e instruções para participação em seminário episcopal.

De nuance diferente, mas seguindo projeto editorial muito semelhante aos jornais acima citados, a *Tribuna Catholica* circulou no Ceará, entre 1867 a 1868, e foi impresso na Tipografia Industrial, por José Cunha da Bezerra; denominou-se “jornal religioso, literário e noticioso”. Seu escopo editorial voltava-se muito mais para a publicação de artigos opinativos e narrativas sobre assuntos da moral e fé cristã, no entanto não deixa de noticiar a respeito de alocações do Papa Pio IX (1792-1878), por exemplo, provisões do bispado local, além de avisos e circulares das dioceses.

Inscrita na primeira página do jornal, a frase “A religião católica apostólica Romana continuará a ser a Religião do Estado” (*Tribuna Catholica* 1867) já evidencia a preocupação, presente na época em diferentes províncias do país, a respeito do embate sobre as tentativas de retirar a doutrina católica como a única e oficial do Estado, questão essa que implicaria na retirada de poder em ações oficiais empreendidas pela instituição, como o casamento, o sepultamento e a educação de civis.

Dividido em quatro páginas, de três colunas cada, o jornal apresentou seções como “Variedades”, “Folhetim” e “Literatura”, todas abarcando narrativas de teor moralizante e doutrinário. A preocupação com as leituras é evidente pela presença de tantas publicações do tipo, porém, em artigo intitulado “Os bons costumes”, em 12 de maio de 1867, edição nº 06, novamente presencia-se acusações quanto ao estado atual da sociedade, modificada por posicionamentos e pensamentos distantes do cristão:

Outrora, quando todos se confessavam, porque só se cuidava em outra vida depois desta, em que se tinha fé viva e profunda de gozar ou sofrer muito eternamente, todos não só traziam a vida muito ajustada com as tradições, os mandamentos e os Evangelhos, como até procuravam, por caridade, chamar os outros ao mesmo caminho. Ninguém se desviava uma linha das regras da moral, que não escandalizasse os outros, e não fosse censurado, repellido ou evitado como um apestado. (*Tribuna Catholica* 1867: ed. 06)

O artigo inicia rememorando um estado de sociedade anterior ao contemporâneo à publicação, em que os costumes, hábitos e a política eram guiados pelos mandamentos do Evangelhos, considerados os verdadeiros guias. A atual situação, indiretamente citada, foi provocada “depois que a política tomou o lugar da moral, nem mais tradições, nem mais mandamentos, nem mais evangelhos, nada mais se respeitou” (*Tribuna Catholica* 1867: ed. 06). É evidente a razão de tal denúncia ao inseri-la no contexto em que esses jornais foram publicados, em um momento de perda de poder da

Igreja perante sua ruptura, cada vez maior, com o Estado. Além da ideia circulante na época de que a doutrina católica estava sendo preterida em detrimento de outros movimentos religiosos e filosóficos, como o protestantismo, o maçonismo, o materialismo filosófico e as ciências naturais (Reis & Souto 2016).

NO AFLORAR DOS EMBATES: A PRESENÇA DO ROMANCE EM JORNAIS RELIGIOSOS OITOCENTISTAS

Para reafirmar a preocupação desse tipo de imprensa periódica para com as leituras de romances à época, foi preciso catalogar os dados referentes ao gênero nas folhas descritas anteriormente, na tentativa de comprovar esta presença e explicar, brevemente, como o romance foi divulgado ou se houve publicações de narrativas ficcionais. Dessa forma, detém-se a presente análise à prosa ficcional nos jornais católicos anteriormente apresentados, de maneira a compreender as possíveis semelhanças e diferenças na publicação do romance entre estes jornais e para quais intenções essas publicações poderiam servir às suas defesas ideológicas. As narrativas ficcionais foram verificadas entre os anos de publicação dos referidos jornais, os quais circularam entre a década de 1860, a fim de serem selecionadas para a breve análise aqui empreendida. Foram títulos inseridos na seção *Folhetim* ou em seções variadas, algumas presentes nas edições dos impressos sem conter seção definida.

No periódico *A Cruz*, uma narrativa ficcional foi encontrada entre as edições disponíveis entre os anos de 1861 a 1864, intitulada “A senhora da caridade e a Florista”, sem autoria, em 1862, publicada entre as edições nº 33 a nº 56. A narrativa é sobre a história de Henriqueta, uma jovem pobre que, a pedido da mãe, retorna ao trabalho em uma loja de roupas, porém a jovem sofre perseguições de algumas clientes, que provocam desentendimento entre ela e sua patroa. As meninas são descritas como leitoras de romances imorais e Henriqueta, por sua vez, juntamente a sua família, é leitora de livros religiosos, como a *Imitação de Cristo*, de Tomas Kempis. A moralização nesta trama está envolta na dualidade entre boa e má conduta das jovens mulheres de comportamentos repreensíveis, as quais se encontram distantes das ações religiosas, de comportamento exemplar, como a leitora de livros religiosos, devota às ações cristãs.

A moralização católica permeia toda a trama; padres, livros, elementos e ações religiosas estão presentes na narrativa, elementos importantes na conduta das personagens pertencentes à família de Henriqueta, compondo o cotidiano e a personalidade de cada uma. Dessa forma, a prosa de ficção nesse jornal integra-se ao conjunto de publicações moralizantes, instrumentalizando-se como guia para as condutas e pensamentos valorizados pela redação jornalística, enfatizados nos artigos opinativos e, também, na ficção.

Em *A Esperança*, a seção *Folhetim* publicou a narrativa intitulada “A esposa, a mãe e a viúva cristã ou Biografia de Virginia Bruni”, de autoria do padre Ventura Raulica (1792 – 1861), autor italiano:

Joaquim Ventura de Raulica confessa-se tradicionalista e faz a defesa do tradicionalismo, com muito empenho. Cumpre, antes de tudo, recordar que a obra dele é eminentemente apologética. Trata-se de combater aquilo a que ele chama razão moderna, a qual se insurgira contra a razão católica, cujo apogeu Ventura coloca no século XIII, com Alberto, Tomás e Boaventura. (Lara 1988: s.p.)

A biografia foi publicada em 1865, entre as edições nº 13 a 29. Informações referentes a esta narrativa não foram encontradas para além do jornal, exceto que também foi publicado na folha católica *O Apóstolo*, do Rio de Janeiro, no ano de 1878. *A Esperança* enfatiza o início do folhetim com a publicação de um artigo anunciando o opúsculo. Além de elogios ao autor, a recomendação foca no caráter edificante do livro:

Hoje encetamos a publicação do magnífico opúsculo do Padre Ventura, intitulado – A Esposa, a Mãe e a Viúva cristã, ou Biografia de Virgínia Bruni. Esse livro pequeno pela sua forma, porém grande pelo pensamento que nele se desenvolve, parece-nos ser desconhecido de nossas famílias, e, entretanto, ele é indubitavelmente um ótimo manual onde, não só a donzela, como a esposa e a viúva encontraram excelentes lições apropriadas aos seus respectivos estados. (*A Esperança* 1865: ed. 13)

O enredo é sobre a vida da esposa de Nicolau Bruni, ambos citados como figuras exemplares de devoção religiosa. Virgínia Bruni (sem maiores informações biográficas) é descrita como “exemplo de todas as suas companheiras”, pela “vivacidade e prontidão de seu espírito” (*A Esperança* 1865), bem como pelo “amor aos pobres, e ainda mais pela ingenuidade e afetuoso ardor de sua piedade” (*A Esperança* 1865). Aqui presencia-se, novamente, o protagonismo feminino em um enredo de caráter moralizante, neste caso, de cunho biográfico/religioso.

É perceptível que a conduta feminina é alvo de grande preocupação dos religiosos quanto aos possíveis desvios que más leituras poderiam causar nas leitoras, nesse sentido, as narrativas que se pretendem instrutivas, relativo a histórias de mulheres exemplares, fazem crer que a atenção em guiar os atos e pensamentos das leitoras também ocorreu por meio da prosa ficcional nesses jornais e, mais especificamente, por meio de narrativas de caráter religioso-doutrinário, condizente ao projeto editorial de cada periódico, como em *A Cruz* e *A Esperança*.

Em *A Tribuna Catholica*, a quantidade de narrativas foi maior do que nos jornais anteriormente mencionados, entre elas, o folhetim “O Parocho” chama atenção pela sua disposição em mais de trinta edições do jornal. Com primeira edição portuguesa em 1865, “O Parocho” foi intitulado como “romance religioso”, escrito por Antoine-François-Félix Roselly de Lorgues (1805–1895), historiador francês (Franciscon 2018), sendo publicado em 1867 pelo jornal cearense.

A narrativa “O Parocho” possui, atualmente, diferentes edições disponíveis em lojas virtuais, de traduções portuguesa e espanhola. No formato livro contém ainda introdução escrita por Camilo Castelo Branco, em sua segunda edição traduzida, no

ano de 1885 (Lorgues 1885). É um dos tratados religiosos famosos a sua época, considerado como um guia para os eclesiásticos e fieis cristãos, como mencionado em sua introdução.

“Bethsabe” é assinada pelo Conego Francisco Bernardino de Sousa (1834 -?), clérigo de distinta produção folhetinesca. Bernardino de Sousa atuou como colaborador em periódicos cariocas, como *Jornal das Famílias*, *Revista Popular*, *Jornal do Commercio* e *Tribuna Catholica* (Blake 1883: 422). A narrativa não está listada em sua biografia no dicionário de Sacramento Blake, mas se trata da breve história bíblica entre o rei David e Betsabá, esposa do soldado Uriah. O rei apaixona-se pela formosa moça e ordena que Uriah esteja à frente em uma das batalhas de conquista do seu exército, sem proteção, a ser morto. Arrepentido, pois, de seu pecado, David, na narrativa de Bernardino Sousa, em conversa com um profeta de Israel, confessa seu ato e diz estar disposto a morrer por isso; o profeta, no entanto, alega que Deus o perdoou. A trama termina sem menção a alguma reflexão do próprio autor, apenas sabe-se que a história também foi adaptada para peça de teatro pelo inglês George Peele, em 1588, além de possuir adaptação cinematográfica de 1951, pelo diretor americano Henry King.

Acerca das demais narrativas sem autoria publicadas no jornal cearense, “Uma alma no purgatório” é publicada como “romance”, mas nas primeiras linhas de sua introdução é denominada como “lenda cristã”, “muito conhecida por todos, e que será narrada sem exageros a nenhum fato” (*Tribuna Catholica* 1867), como escreve o autor anônimo. A trama é sobre Joana, uma recém-chegada a Paris, jovem religiosa e compadecida com as almas do purgatório; a primeira parte expõe sua extrema devoção aos mais necessitados e esta compaixão incomoda os que estão ao seu redor, provocando demissão de um dos seus trabalhos. Infelizmente, a continuação da narrativa não está disponível devido às edições mutiladas do periódico. O que pode se ressaltar é que, novamente, presencia-se uma protagonista feminina em uma trama de caráter religioso-católico.

Por fim, “O Vale de Almeria” é uma narrativa ambientada em uma cidade espanhola, em que se descreve a história do casal Valéria e Fernando. Ambos enfrentam diferentes percalços relacionados a uma antiga promessa do conde Vila-Mor, pai de Valeria, o qual havia jurado a mão de sua filha a outra família, mas que se arrependeu quando Fernando, ao salvar seu filho Carlos, deseja casar-se com Valeria. A dupla romântica sofre perseguições de conde Oviedo, antigo prometido da protagonista; este ainda consegue ferir Fernando, dado como morto, e inicia perseguição à Valeria e seu filho, Pedro. Trata-se de uma narrativa com ações dinâmicas e cenas de mistérios, envoltas por elementos religiosos, como a constante presença de orações realizadas pelos protagonistas e a presença de figuras eclesiásticas envolvidas na trama, elementos que se interligam também ao teor dos escritos em um jornal católico.

Notas e anúncios também estão presentes nos periódicos aqui estudados. A preocupação nas recomendações de leituras, nos elogios a autores ou a obras comentadas integram um conjunto de publicações a respeito das narrativas e autores que circularam nesses impressos e são de suma importância na investigação da circulação

literária presente em jornais religiosos-doutrinários, pois são dados que esclarecem as singularidades desses elementos, os quais indicam popularidade e procedência dos títulos, onde fora impresso ou vendido, além do conhecimento sobre a circulação e preço das obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que é perceptível, em todos os jornais apresentados, ao se verificar suas linhas editoriais, é a participação de um conjunto de periódicos ativos em um movimento nacional em defesa de seus posicionamentos políticos e doutrinários, a favor da liberdade de consciência e política contra um Estado moderno e ideias revolucionárias e/ou questionadores do poderio da Igreja, no caso dos católicos. A partir da imprensa jornalística, os escritos são de rápido e fácil acesso a uma parcela social da época, por meio de textos breves, notas e seções dedicadas aos assuntos principais escolhidos para defesa ou combate. Até mesmo em narrativas ficcionais de teor crítico e representativo de um determinado pensamento a tentativa seria de alcançar um significativo grupo de leitores e apoiadores nas posturas tomadas por redatores e dirigentes desses periódicos (Silva 2017).

A imprensa católica intentava cativar a atenção e influenciar um público leitor para além do clero ou fiéis cristãos. Mesmo que, primeiramente, críticos ferrenhos da imprensa, a partir do século XIX, e mais precisamente durante a segunda metade do século, redatores e dirigentes dos jornais católicos dispuseram-se a usar como ferramenta jornais oficiais da diocese ou de apoiadores da Igreja (Reis & Souto 2016) para propagar seus projetos políticos e sociais e combater as novas ideias que surgiam à época, ameaçadoras do *status quo* da instituição na sociedade oitocentista.

O movimento de integração nos assuntos discutidos entre os periódicos de diferentes localidades do país é notório nos jornais religiosos apresentados neste trabalho. Acerca da significativa presença de prosa de ficção nestes impressos, confirma-se um movimento nacional de um periodismo religioso preocupado não somente com as discussões e fatos relativos às instituições, mas igualmente atento às leituras e escritos acessíveis ao público leitor. Assim como jornais noticiosos e literários do século XIX, os periódicos católicos destinaram espaços à publicação do romance e da prosa ficcional, bem como à condenação dessas leituras.

OBRAS CITADAS

A CRUZ (1861 – 1864). Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca.html>.

A ESPERANÇA (1864 – 1865). Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca.html>.

A *TROMBETA DO SANTUARIO*: jornal voltado exclusivamente aos interesses da religião. Hemeroteca Digital IHGP. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca.html>.

ABREU, Marcia. *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: FAPESP, 2008.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e a religião*. Disponível em: <https://revista-cult.uol.com.br/home/nietzsche-e-a-religiao/>.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883.

FRANCISCON, Taís. *Os romances de Maria Edgeworth: do Reino Unido ao Brasil no século XIX*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=493309>.

GERMANO, Emanuel da Cunha. Emancipacionismo e abolicionismo nos impressos republicanos em Pernambuco entre 1850 a 1870. *Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e O Futuro da Educação no Brasil*, Recife, p. 1-16, jul. 2019. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/site/anais>.

LAJOLO, Marisa & Regina Zilberman. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LARA, Tiago Adão. *Tradicionalismo católico em Pernambuco*. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

LORGUES, Antoine François Félix Roselly de. *O parcho: romance religioso*. Porto: Tipografia do Jornal do Porto, 1885. Disponível em: <https://archive.org/details/oparchoromanceroorseuoft/page/n7>.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. Carla Bassanezi Pinsky, org. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. 111-153.

MARTINS, Karla Denise. Civilização católica: D. Macedo Costa e o desenvolvimento da Amazônia na segunda metade do século XIX. *Revista História Regional*, Ponta Grossa, v. 7, n. 1, 2002 [2004]. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2143>.

MATTOS, Franklin de. *A Cadeia Secreta: Diderot e o romance filosófico*. Ilustração de Simone Rebelo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIS, Marcos Vinicius, & Josias Freitas Souto. A relação Igreja-imprensa: O nascimento da imprensa católica no Brasil no século XIX. *Diversidade Religiosa*, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 152-182, nov. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dr/article/view/31334/16497>.

SILVA, Jeniffer Yara Jesus da. Os discursos por meio da produção literária na imprensa religiosa oitocentista. *Caderno de resumos da X Jornada de Pós-Graduação Fibrá*, Belém: 2017.

SILVEIRA, Diego Omar. A peleja pela “Boa Imprensa”: reflexões sobre os jornais da Igreja, a Romanização dos costumes e a identidade Católica no Brasil. *Anais do 9º Encontro Nacional de História da Mídia*, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 1-14, jun. 2013.

TRIBUNA CATHOLICA (1867-1868). Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/hemeroteca.html>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O AGENTE CRIATIVO COMO CRÍTICO DE PROCESSO: PRÁTICAS TRANSVERSAIS DA CRIAÇÃO

Camila Manguiera¹ (FBAUP)
e Cecília A. Salles² (PUC/SP)

RESUMO: Conscientes da necessidade de discutir a reflexividade como componente fundamental da prática criativa, este artigo enumera e discute os aspectos gerais do agente criativo enquanto crítico de processo, numa perspectiva transversal da história da arte. A discussão do agente criativo, para além das fronteiras da academia, conduz-nos, inevitavelmente, às produções conceituais e teóricas organizadas que derivam da reflexão sobre os próprios processos criativos. Dessa forma, partimos do exame das competências gerais do crítico de processo no âmbito acadêmico, segundo os estudos de Processos de Criação da PUC/SP, para, em seguida, apontar algumas das capacidades do agente por meio de diferentes projetos de publicação até a experimentação contemporânea. Esta investigação fornece um mapeamento de manifestações da produção reflexiva, incluindo o trabalho crítico sobre o próprio fazer, discussões sobre o fazer de outros artistas, reflexões sobre documentos processuais próprios ou de outros. Assim, o artigo pretende contribuir para a discussão do agente como sujeito a partir de práticas criativas e críticas movidas pela necessidade de comunicação. Apresenta também a abordagem da transversalidade como uma abordagem essencial para a realização de recorrências em diferentes contextos de ação.

PALAVRAS-CHAVE: agente criativo; crítico de processo; práticas transversais; processos de criação.

CREATIVE AGENT AS PROCESS CRITIC: TRANSVERSAL PRACTICES IN CREATION

ABSTRACT: In recognition of the imperative to engage with reflexivity as a fundamental aspect of creative endeavors, this article delineates and explores the overarching facets of the creative agent functioning as a process critic within a transdisciplinary framework of art history. The examination of the creative agent's role extends beyond the confines of academia, inevitably encompassing the structured conceptual and theoretical outputs stemming from introspection into creative processes themselves. Commencing with an examination of the general competencies of the process critic within academic discourse, drawing upon insights from the Studies of Processes of Creation at PUC/SP, the discussion then transitions to elucidate various capacities of the agent evident across diverse publica-

1 camilamanguiera19@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7340-9630>

2 cecilia.salles@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>



tion projects and contemporary experimentation. This inquiry facilitates the delineation of prevalent trends in reflexive production, encompassing critical engagements with one's own creative practice, analyses of fellow artists' processes, reflections on procedural documents – both personal and external – and more. The overarching aim of the article is to contribute to discourse surrounding the creative agent as a subject emanating from creative and critical practices, propelled by the imperative of communication. Furthermore, it advocates for the adoption of a transdisciplinary approach as an essential methodology for recognizing recurring themes across disparate action contexts.

KEYWORDS: creative agent; process critic; transversal practices; creative processes.

Recebido em 21 de outubro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

INTRODUÇÃO

O artigo propõe uma reflexão sobre processos artísticos em uma perspectiva transversal: um olhar para a história da arte a partir dos processos de criação, ou seja, da crítica de processos. Não se trata de uma abordagem em detrimento das obras assim como são mostradas publicamente, mas uma proposta de adensar as leituras críticas.

No histórico dessa abordagem, temos o estudo dos manuscritos literários que buscam a compreensão dos processos de criação de uma grande diversidade de escritores, que surgiu na França nos anos de 1960. Mais especificamente em 1968 no Institut des Textes et Manuscrit Modernes (CNRS/Paris), dedicado a pesquisas de escritores franceses, como Proust, Valéry e Flaubert. A crítica genética veio para o Brasil pelas mãos de Phillippe Willemart, que passou a lecionar na Universidade de São Paulo disciplinas sobre os arquivos de Flaubert.

A linhagem desses estudos desenvolvida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a partir dos anos de 1990, começou também na literatura, mas com duas características diferentes, brasileira e contemporânea, com o estudo dos documentos do processo de Ignácio de Loyola Brandão para seu livro *Não Verás País Nenhum* (1981). Daí uma tendência, nesse contexto acadêmico, de se fazerem estudos de arquivos contemporâneos.

Ressaltamos, ainda, dois outros aspectos que marcaram o desenvolvimento dessas pesquisas na PUC/SP. Os estudos dos manuscritos do escritor pareciam ser um caminho interessante para o ensino das práticas de escritura, ou seja, de redação. Ao mesmo tempo, o Programa de Comunicação e Semiótica recebia (e recebe ainda) alunos de diferentes áreas, como jornalismo, artes visuais, cinema, artes da cena e fotografia, portanto, de natureza interdisciplinar, o que impossibilitava a oferta de disciplinas monográficas, sobre um escritor específico ou arquivos nas artes visuais, por exemplo. Assim, foi formado o Centro de Estudos em Crítica Genética, com pesquisas para além da literatura, ampliando o objeto de pesquisa. Com o passar do tempo, percebemos que nosso propósito era a discussão sobre processos de criação em sua complexidade. O grupo passou a ser chamado Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, o que gerou a possibilidade de um olhar transversal, acima mencionado.

Os estudos de um grande número de arquivos nos levaram a observar algumas recorrências, ou seja, alguns aspectos gerais da criação que passaram a ser sistematizados. Neste contexto, podemos definir, de modo sucinto, a criação como processos de construção de projetos artísticos de natureza ética, estética e política, em meio a práticas comunicativas. São percursos marcados por incerteza, abertos ao acaso, e entrada de ideias novas, a partir da formulação de hipóteses; ao mesmo tempo, estão imersos em complexas redes culturais, mediadas pela memória, percepção, procedimentos de criação e processos cognitivos. Deste modo, a criação pode ser vista como percursos de transformação, experimentação e produção de conhecimento. Hoje, podemos dizer que compreendemos tais percursos como práticas geradas por complexas redes em construção (Salles 2021), em diálogo com Pierre Musso (2004) e Vincent Colapietro (2016), entre outros, e uma grande diversidade de artistas e seus arquivos.

Outros pesquisadores seguiram esse caminho com suas singularidades acadêmicas. Como exemplo, temos Edina Panichi, do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que toma, a partir da estilística, a escritura como eixo de análise na literatura, no audiovisual e na publicidade.

Nesse contexto dos aspectos gerais da criação, chegamos ao objetivo mais específico das reflexões aqui propostas sobre o fazer de agentes criativos em diálogo com Vincent Colapietro (2016). O termo agente nos parece bastante relevante para pensar processos de criação, em uma perspectiva transversal, que envolve artistas, mas não só. Para nossa argumentação, de modo mais específico, gostaríamos de destacar os sujeitos constituídos e situados, imersos em uma rede de práticas entrelaçadas.

Em outro momento, discutimos as redes do crítico de processo, neste mesmo contexto teórico, refletindo sobre sua ação também criativa. Em “A criatividade do crítico de processo: os bastidores da investigação processual” (Manguiera 2018), mostramos que a implicação com os processos de criação converte-se em hábitos de conhecer orientados por aspectos de criatividade. Dessa maneira, a abordagem dos processos de criação, tomada em seu sentido mais geral, corresponde a uma via de promoção de hábitos de investigação do fazer com estratégias metodológicas criativas que refletem a realidade dos contextos processuais estudados. A percepção do crítico de processo, para além das fronteiras da academia, nos conduz, inevitavelmente, para a importância em que a prática criativa munida pelo exercício da autor-reflexão admite na constituição do próprio agente.

1. A IDEIA DE AGENTE CRIATIVO PELA PERSPECTIVA DAS PRÁTICAS E DOS ENGAJAMENTOS

Colapietro nos ajuda a refletir sobre o agente criativo e a criatividade, mais especificamente sobre seus locais, que:

não podem mais ser identificados como a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente a uma psique individual. De fato, não faz mais o menor sentido falar sobre o lugar da criatividade, já que o sujeito pós-moderno é, de várias formas, um ser fissurado, multiplica-se em uma rede de práticas entrelaçadas. Assim, é imperativo falar sobre locais aqui. É crucial ver esses lugares de criatividade como locais em que as práticas se cruzam. (2016: 52)

É importante destacar de quais práticas o autor fala nessa mudança do foco da abordagem “do sujeito para as práticas entrelaçadas pelas quais sujeitos emergentes (e sem dúvida muito mais que isso) serão explicados (i.e., com a mudança de subjetividade soberana para práticas dominantes), o local da criatividade é pluralizado e historicizado” (Colapietro 2016: 47).

O sujeito é, assim,

constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; ele/ela é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos [...]. Não faz mais sentido localizar a fonte da criatividade no sujeito[...]. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e contextualização histórica. Em resumo, a subjetividade deve ser *historicizada*. Isto não implica em determinismo cultural. (Colapietro 2016: 47-48).

O autor fala do descentramento de nosso olhar do sujeito para as práticas e, em nosso contexto, gostaríamos de trazer as *reflexões sobre o fazer criativo*, como uma dessas práticas das redes da criação dos agentes criativos. Nosso foco é o artista como crítico de processo, que nos chega em uma grande diversidade de atuações e materialidades, como, por exemplo, as chamadas poéticas. Destacamos, aqui, a necessidade que tais artistas sentem de escrever criticamente sobre o próprio trabalho e de outros.

Com o intuito de elencar e refletir sobre os aspectos gerais do agente criativo como crítico de processo, apresentaremos, primeiramente, as competências gerais do crítico de processo no âmbito acadêmico. Em seguida, em intersecção com a primeira proposta, discutimos algumas dessas capacidades no contexto mais amplo de produções ao longo da história da arte, chegando à experimentação contemporânea. Para isso, discutiremos alguns exemplos significativos de agentes criativos que, em nossa perspectiva, se propõem a produzir reflexões sobre o processo de criação que admitiram expressividade sob diferentes formatos de publicações.

2. COMPETÊNCIAS DO CRÍTICO DE PROCESSO NO CONTEXTO ACADÊMICO

Ao longo dos últimos 30 anos, a ideia de um crítico de processo tem sido desenvolvida pela linha de pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP a partir da necessidade de observação dos arquivos em busca das recorrências nos processos, que se mostram como os princípios direcionadores dos projetos artísticos estudados. Através desse exercício, desenvolvemos a capacidade de propor conceitos a partir da estreita relação com os assuntos e os agentes criativos de sua atenção, apresentando metodologias para lidar com questões processuais. Assim, é possível propor formas específicas de sistematização, que se materializam em artigos, livros, dissertações e teses.

Grande parte desses pesquisadores são artistas ou profissionais que dominam procedimentos comuns aos objetos de investigação. Nos últimos anos, houve um aumento significativo de artistas que procuram a academia para desenvolver a dimensão crítica dos seus projetos poéticos, cujos resultados são, muitas vezes, projetos que atendem a uma produção teórica e artística. Um exemplo disso pode ser observado no recém-inaugurado Mestrado em Processos de Criação na Universidade de Algarve – Portugal, em parceria com o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP.

Destacamos, a seguir, por meio de uma perspectiva transversal para a história da arte, diferentes trabalhos que nos permitem demonstrar a recorrência e a variedade de manifestações de agentes criativos também críticos de processo. Para isso, a seleção dos casos recorreu especialmente a publicações organizadas, como artigos, livros, documentários e/ou sites propostos pelos próprios artistas ou por outros próximos a eles. Grande parte desses materiais são referências recorrentes nos estudos sobre criação e que, ao mesmo tempo, alimentaram a construção da teoria crítica de processo, que, conforme vimos, vem sendo formulada no âmbito acadêmico. Daí o uso de citações tanto do livro *Gesto Inacabado – Processo de criação artística* (2012) como do livro *Redes da Criação – Construção da obra de arte* (2006).

Quanto à metodologia escolhida, ressaltamos que o artigo não pretende, nesse primeiro momento, um aprofundamento sobre pontos específicos do processo criativo trazidos pelas reflexões dos agentes, mas apresentar de maneira transversal a diversidade de manifestações de produções reflexivas vindas da necessidade de discussão sobre o processo criativo e sua possível sistematização.

3. MANIFESTAÇÕES DO AGENTE CRIATIVO COMO CRÍTICO DE PROCESSO

Começamos com as manifestações de agentes criativos que produzem trabalhos reflexivos sobre o próprio fazer. Temos na literatura, a *Filosofia da Composição* (1999), de Edgar Allan Poe, sempre lembrado como referência de um detalhado relato retrospectivo de seu próprio processo de criação do poema “O Corvo”. O poeta enfatiza,

entre tantas outras questões, o efeito que ele quer causar no leitor como ponto de partida de seu processo e vai, ao longo do texto, detalhando suas escolhas literárias para atingir o efeito desejado no poema.

Marcel Duchamp, por sua vez, em seu texto “O ato criador” (1986), traz à tona, entre muitas outras questões, a sempre mencionada interdependência artista-obra-receptor, contribuindo para tal ato e dando sua interpretação final. Nesse texto, Duchamp discorre que a criação não é um ato unicamente do artista, sendo o espectador na sua relação com a obra e o mundo exterior fundamental para o processo interpretativo e expansivo do trabalho. Por oferecer esse tipo de questão, publicações de escritos de artistas sobre arte podem ser vistos como espaços de reflexões sobre o processo de criação.

No livro *Reasons for knocking at an empty house – Writings* (1995), de Bill Viola, destacamos o termo *Escritos*, encontrado em muitas publicações que também reúnem reflexões sobre os processos, por vezes, sob a forma de fragmentos. Viola fala do que ele observa ser o direcionamento de seu trabalho, em uma de suas anotações, que tem estado bastante alerta em seu trabalho ao fato de que a câmera é a representação de um ponto de vista, ou seja, um ponto de consciência. A relação é assim estabelecida: “Ponto de vista, localização perceptiva no espaço, pode ser ponto de consciência” (1998: 148).

Em outra anotação, Bill Viola fala de sua busca no campo da visualidade: quer olhar as coisas de tão perto, que sua intensidade queime em sua retina e na superfície de sua mente. A câmera de vídeo é bem apropriada para ver as coisas de perto, elevando o senso comum a níveis mais altos de consciência. “Quero que cada imagem seja a primeira imagem e brilhe com a intensidade de sua natureza de recém-nascido” (1998: 52). É interessante observar que, nesse projeto perceptivo, a câmera de vídeo, o instrumento de Viola, ganha poder especial de “se aproximar intensamente da imagem”. Isso se confirma quando lemos uma outra anotação, feita em uma série de associações, que chega à relação entre câmera e mente (1998: 78).

Escritos como as de Poe, Duchamp e Viola ajudam a evidenciar de modo claro a manifestação de uma prática de leitura e escrita reflexiva sobre as próprias matérias e linguagens da criação como fundamental para as produções dos agentes criativos.

Outra manifestação diz respeito aos agentes que pensam sobre o fazer de outros artistas. Podemos trazer alguns exemplos, como o de Paul Valéry e seu estudo sobre Leonardo da Vinci – *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* (1894). Essa pesquisa coloca Valéry como precursor dos estudos da crítica genética ao explorar os arquivos de da Vinci.

No campo das artes visuais, há o livro *O conhecimento secreto* (2001), de David Hockney. O subtítulo “redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres” já nos remete à vasta pesquisa empreendida pelo artista, em relação à tecnologia mediadora do olhar, do que ele chama grandes referências da história da arte. O livro é, assim, apresentado: “o célebre artista inglês David Hockney fez algo extraordinário: parou de pintar. Ele foi ‘mordido’ pelo desejo de descobrir como os artistas do passado con-

seguiram representar o mundo a sua volta de forma tão vívida e precisa. Por ter sido frequentemente confrontado com problemas técnicos similares, ele se perguntou: ‘Como faziam?’” (2001: orelha).

Hockney passou dois anos rastreando obsessivamente os segredos dos antigos mestres. À medida que os resultados de sua pesquisa foram sendo conhecidos, atraíram a atenção da mídia e provocaram muitos debates entre cientistas, historiadores da arte e diretores de museus. Ele mostra como artistas do porte de Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo e Ingres usaram os espelhos e as lentes para ajudá-los na criação de suas obras. A pesquisa gerou também um documentário da BBC, *O conhecimento secreto, David Hockney* (Figura 1).



Figura1. Demonstração de David Hockney da imagem projetada por espelho côncavo. Artifício possivelmente utilizado por artistas como Van Eyck.

Fonte: Captura de tela do documentário feita pelas autoras no YouTube.
Disponível em: <https://youtu.be/7WoAKH7pWZo?t=1607>.

Há ainda os agentes que produziram narrativas reflexivas sobre documentos processuais próprios ou de outros. O box *Contatos*, com três DVDs – classificados como a grande tradição da fotojornalismo; a renovação da fotografia contemporânea; e a fotografia conceitual –, tornou-se uma referência recorrente no campo dos estudos de processo de criação fotográfica. É assim apresentado no site do Instituto Moreira Salles:

Três volumes em que um conjunto de imagens (folhas de contato, dispositivos e cópias finais) é comentado por seus autores para uma análise do processo criativo da fotografia. Nesta série baseada em uma ideia de William Klein, 32 fotógrafos discutem seus métodos de trabalho como quem organiza um livro de memórias ou retorna ao acontecimento fotografado com a ajuda de um caderno de notas visuais. (IMS)

A grande diversidade de fotógrafos e a metodologia adotada, de usar os contatos, ou seja, os registros dos processos fotográficos analógicos (Figura 2), como detonadores das reflexões sobre tais percursos muito atraiu os pesquisadores/fotógrafos

de nosso Grupo de Pesquisa, gerando a tese de doutorado do artista e fotógrafo Casiano C. Mendes, *Práticas fotográficas contemporâneas: arquivos de criação* (2018).



Figura 2. Sequência de apresentação dos negativos (à esquerda) e dos contatos (à direita), com marcações em vermelho de William Klein.

Fonte: Capturas de tela feita pelas autoras a partir das imagens do DVD 1:
A grande tradição do fotojornalismo.

Outro grupo é o de agentes criativos que desenvolvem propostas didáticas com base em propostas experimentais. Um exemplo significativo, nesse sentido, é o trabalho produzido para o ensino criativo do artista László Moholy-Nagy, hoje acessível em publicações como *Painting, Photography, Film* (1925). A proposta é derivada da compilação dos seus estudos e experimentações em diferentes linguagens, em parceria com estudantes e artistas, no sentido de exploração criativa da imagem. Na publicação, Moholy-Nagy discute relações entre pressupostos representacionais da pintura e da fotografia, demonstrando o potencial das combinações de elementos do processo fotográfico, como a luz e os químicos, e as possibilidades postas pelo exercício de transcodificação de som, gráficos e processos fotográficos. Dentre os conteúdos, destacamos a presença de seus esquemas (Figura 3) e a compilação de trabalhos de diferentes autorias nos anos 1920, como *Reflected Color-Plays*. Grande parte desse escopo de trabalhos, além de servir de referência para as possibilidades que Moholy-Nagy interroga, são, por eles mesmos, objetos para questões processuais do fazer experimental.

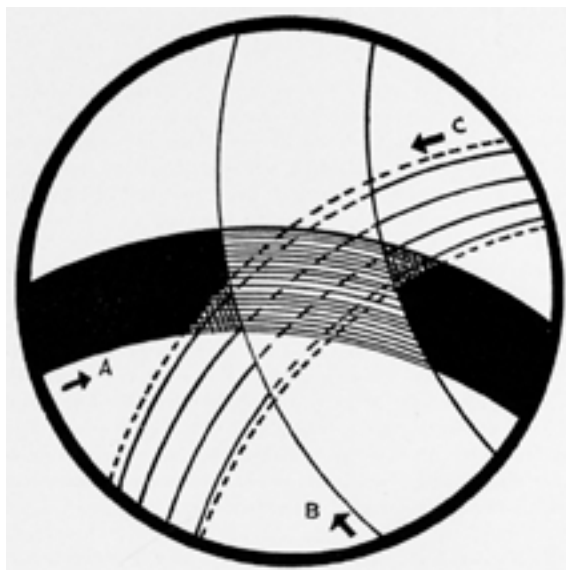


Figura 3. Esquema criado por Moholy-Nagy para demonstrar a aplicação do “Simultaneous or Poly-Cinema”, no qual a tela de projeção em formato de esfera dividida em planos permite explorar mais de um filme reproduzido simultaneamente.

Fonte: Moholy-Nagy 1925.

Observamos também agentes criativos que organizam publicações com base nos documentos de processo. Como iniciativas de publicação do próprio artista, livros como *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a arte gloriosa da fotografia* (2000), do brasileiro Arthur Omar, oferecem documentos de diferentes momentos de concepção do seu trabalho aliados a textos do artista, como, também, de outros críticos, além de materiais como entrevistas, correspondências e anotações. A organização desse material reflete a prática recorrente de Omar, de criação e documentação do processo, movida pela experimentação e revisitação do próprio arquivo. São publicações que demonstram a tendência de aprofundamento e sistematização das ideias, no sentido de uma teorização sobre a prática, no caso dele, fotográfica, prática não dissociada de outras linguagens e meios de que o artista faz uso, como o vídeo e a instalação. Sua proposta de *instante glorioso*, por exemplo, é definida como uma busca por um estado extático que perpassa a postura de abertura do fotógrafo para o desconhecido em campo e de sua relação com o fotografado (Figura 4), como também, a escolha dos equipamentos, o reencontro e a edição do material fotográfico (Figura 5). É válido observar que esse movimento se apresenta como oposição à ideia tradicional de instante decisivo, de Henri Cartier-Bresson (2004), na qual o fotógrafo busca se posicionar em campo para uma articulação precisa de elementos no plano visual.



Figura 4. Diferentes tipos de faces selecionadas pelo artista para o livro *Antropologia da Face Gloriosa* reforçam sua predileção pela performance, em interação direta com o fotografado. O enquadramento retangular das imagens para a publicação também explicita o trabalho de edição como parte fundamental de descoberta dos “instantes gloriosos”.

Fonte: Omar 1997.



Figura 5. Registros do processo de rebaixamento de tons nas cópias fotográficas de *Antropologia da Face Gloriosa*, revelando áreas da imagem e gerando contraste. A opção por clarear áreas como o globo dos olhos e a boca diz respeito à necessidade do artista em exaltar o branco como um elemento místico, que ele associa com a luz para se atingir “outros estados”.

Fonte: Omar 2000.

Novo grupo a ser apresentado é o de agentes criativos que evidenciam questões processuais, que explicitam a processualidade dos meios que utilizam. Alinhado com as vanguardas de uso dos meios eletrônicos nos anos 1960, Waldemar Cordeiro desenvolve um dos primeiros projetos de *computer art* da América Latina, em parceria com o engenheiro Jorge Moscati. Em textos como “Computer Plotter Art” (1969), ele discute trabalhos nos quais a “arte computadorizada” é adotada como metodologia. Em trabalhos como *Derivadas de uma Imagem* (1969), o artista discute os processos constitutivos da imagem e os meios operativos do computador. A apresentação das

imagens implica no discurso sobre os processos de transcodificação computacional, cujas imagens, originalmente fotográficas, apesar de remeterem à matriz óptica, desafiam a sua relação com o real. As imagens resultantes admitem a estética proces-sual, revelando explicitamente a natureza da imagem técnica como elemento encrip-tado em diferentes níveis informativos dos meios em diálogo com o agente criativo (Figura 6). É interessante destacar que essa abordagem, depois, ganharia amplitude por meio do conceito de *Arteônica* (Cordeiro 1972), no qual o computador deveria ser considerado como meio de particular importância para as tendências que pesquisam na arte métodos heurísticos, sendo capaz, portanto, de proporcionar “a almejada arte ‘auto-consciente’, interdisciplinar e operativa” (Cordeiro 1986: 146).



Figura 6. Waldemar Cordeiro, a retocar uma das imagens do ensaio “Gente”, gerada computacionalmente.
Fonte: Cordeiro, 1986.

4. INTERAÇÕES COM A EXPERIMENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA

O percurso transversal pelas diferentes práticas dos agentes criativos que se relacionam com seus próprios processos e os de outros ao longo da história nos faz desembocar na experimentação contemporânea, que, a nosso ver, nos coloca manifestações e desafios novos. Dentre eles, o de pensar sobre a criatividade e a flexibilidade numa cultura cada vez mais baseada em tecnologias digitais e computacionais. Nesse cenário, a crescente integração da processualidade dos meios e das mediações tecnológicas – especialmente as digitais e computacionais – aos objetos e projetos de

criação refletem um agente criativo em contínua relação e embate com novas lógicas e materialidades.

Publicações de viés teórico, como *Nonhuman Photography* (2017), de Joanna Zylińska, são um ponto de partida interessante para a discussão do agente contemporâneo que transita entre os universos, geralmente tidos como seccionados, da produção filosófica e acadêmica e a prática artística. Como ela mesma explicita na introdução, trata-se de um livro cuja escrita é de uma “teórica-praticante”³ (2017: 4), que incorpora seus vários projetos fotográficos (Figuras 7 e 8) não como ilustrações dos argumentos que desenvolve, mas modos ativos de pensar sobre e com os meios.



Figura 7 (acima) - uma das fotografias de “Active Perceptual Systems” (2017), produzida pela artista na experimentação com a câmera “inteligente” Autographer.
Figura 8 (abaixo) - Essa fotografia foi escolhida por ela para a capa de *Nonhuman Photography*.
Fontes: Captura de tela. Disponível em: <https://www.nonhuman.photography/book>.
Imagem digital da capa do livro.

³ “Theorist-practitioner”. Tradução nossa.

A preocupação de Zylinska com a as possibilidades de leitura de seus projetos artísticos compreende a criação de um site específico (www.nonhuman.photography), no qual explora versões das imagens em cores e animadas, juntamente com os relatos processuais. É o caso, por exemplo, do trabalho *Active Perceptual Systems* (Figura 9).

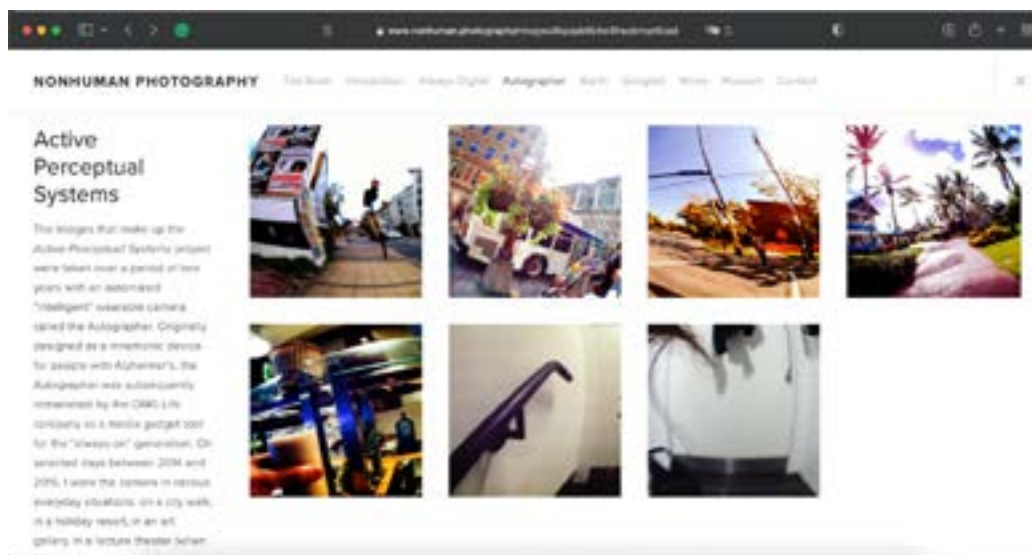


Figura 9. Página dedicada ao trabalho *Active Perceptual Systems*, no site Nonhuman Photography.

Fonte: Captura de tela.

Disponível em: <https://www.nonhuman.photography/fc2f8sevwtt4er9346hcruk35x9y13>.

A existência do trabalho em diferentes mediações é um dado importante para observarmos, de modo específico, como a artista leva a fundo a necessidade de pensar sua proposta teórica dos meios, produzindo mediações e, de maneira geral, para enfatizar que, em muitos cenários, especialmente nos que lidam com materialidades digitais e computacionais, há uma espécie de continuidade entre arquivos de processo e obras finais, ou mesmo a não necessidade desse tipo de classificação ou segmentação.

A vitalidade da rede desencadeada por seus projetos como filósofa criativa das mídias excede a temporalidade das próprias publicações e deve ser observada de maneira não linear, através de diferentes momentos de estruturação de suas ideias. Apenas para citar alguns exemplos, seu projeto *We Have Always Been Digital* (2009), discutido inicialmente na publicação *Life After Media* (2012) – feita em coautoria com a investigadora e artista Sarah Kember, é ampliado e transformado em capítulo em *Nonhuman Photography*. A publicação *Life After Media* registra um momento significativo de materialização de uma produção de conhecimento não separada de uma produção de mídia, situando, assim, a prática de ambas como reafirmações de autocrítica

aberta juntamente com a leitura atenta de textos filosóficos e científicos e de outros trabalhos artísticos na área. A riqueza dessa rede, por sua vez, impulsiona ainda mais os seus desejos pela experimentação e a ultrapassagem de fronteiras. Assim, *Life After Media* pode ser compreendido como um projeto que posiciona a criatividade na prática acadêmica e pessoal e cujo exercício ao longo do tempo repercute no amadurecimento do pensamento de Zylinska.

Nonhuman Photography reforça seu posicionamento crítico-criativo da “fotografia como filosofia”, num momento de estreitamento com as teorias feministas e o pós-humanismo crítico. Dessa maneira, propõe a noção de “Nonhuman Photography” como expansão do conceito de fotografia centrada no humano dentro do escopo de questionamentos políticos e éticos sobre os procedimentos e percepções humanistas tradicionais. Ele é realizado em intersecção com as mediações e “recusa a submeter-se à narrativa convencional ‘humano vs máquina’” (Zylinska 2017), assume a visão do não-humano para a observação ativa da fotografia em que o humano está ausente, seja como assunto, produtor ou destinatário das imagens. Esses modos de atenção enfatizam a necessidade de Zylinska em perceber e nomear tendências direcionadoras de sua prática artística em encontro com sua atuação como teórica, às quais se somam, inclusive, a de revisão e reencontro com seus arquivos. *Active Perceptual Systems*, por exemplo, além de compor exposições sob a égide do “nonhuman photography”, é trabalhado criativamente em outros formatos de publicação, como o vídeo-ensaio “Nonhuman vision” (2018). Essa sequência de novos projetos nos dá uma noção da vitalidade dos projetos teórico-práticos de Zylinska, a partir de sua necessidade de diálogo com a comunidade de pensadores e criadores das mídias e das mediações da imagem. Nesse âmbito, o discurso processual assume importância, na medida em que possibilita trabalhar conceitos gerais sem perder de vista especificidades das experiências do agente e as mediações tecnológicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desse percurso histórico, que sabemos não exaustivo, observamos, a partir de um olhar transversal pelo viés dos processos criativos, que reflexões de diferentes formas sobre tais percursos são uma prática recorrente de muitos artistas ou agentes criativos, usando o termo de Colapietro. Como visto, essa transversalidade oferece a possibilidade de uma abordagem ao longo da história da arte, chegando às questões que envolvem a experimentação contemporânea, que coloca sempre o crítico de processo em instabilidade, como vimos no caso Zylinska.

Destacamos a relevância de se adotar a perspectiva da crítica de processo, que busca aspectos gerais da criação, para lançar luzes sobre as especificidades de determinados artistas e/ou momentos históricos. Estamos falando que muitos artistas refletem sobre seus processos, daí o propósito de tomá-los como críticos de processos. No entanto, nosso olhar busca a sistematização de manifestações dessas práticas e, aqui, propomos algumas com produções que: refletem sobre o próprio fazer; pen-

sam o fazer de outros artistas; oferecem discussões sobre documentos processuais próprios ou de outros; são propostas didáticas com base em projetos experimentais; evidenciam questões processuais nos meios que utilizam e interações com a experimentação contemporânea.

Observamos, ainda, uma quantidade crescente de programas de pós-graduação no Brasil e no exterior que acolhem artistas pesquisadores. Podemos afirmar que a experimentação contemporânea envolve também o artista que atua em diferentes formas de expressão crítica em conjunto com a prática artística. No contexto de nosso grupo de pesquisa, destacamos o caso do Mestrado em Processos de Criação da Universidade do Algarve, que recebeu, em seu primeiro ano, artistas visuais, das artes da cena, curadores, cineastas etc., com o propósito de refletir sobre seus processos. Sabemos que todos os agentes criativos são pesquisadores; no entanto, a ida deles para a universidade oferece uma nova camada na complexidade a seus processos. Voltamos, assim, aos artistas como críticos de processo, agora, por necessidade acadêmica.

Os críticos de processo como educadores podem oferecer a teoria crítica de processo para auxiliar agentes criativos a flagrar especificidades de suas buscas, em meio a questões gerais dos processos de criação, para gerar suas reflexões críticas sob a forma de mestrados e doutorados (incluindo os TCCs de graduação). Podemos, assim, falar de uma tendência da busca por instrumentos teóricos de natureza geral, oferecidos pela crítica de processo, para ajudá-los nessa prática reflexiva.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Aracy. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. Amálio Pinheiro & Cecília Almeida Salles, orgs. *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016. 43-61.

CORDEIRO, Waldemar. *Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. São Paulo: Editora das Américas/Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. Gregory Battcock, org. *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 1986. 71-74.

GRUPO DE PESQUISA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO. Disponível em: <https://processos-decriacao.com.br/>.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. DVD *Box Contatos*. 429 min. Versão Brasileira.

MANGUEIRA, Camila. A criatividade do crítico de processo: os bastidores da investigação processual. *Seminário ibero-americano sobre o processo de criação nas artes*, 2018, Vitória. Atas. p. 41-46. Disponível em: https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/poeticas_2018_anais.pdf.

MANGUEIRA, Camila. *A fotografia sob a ótica processual: Antropologia da Face Gloriosa de Arthur Omar*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5313>.

MANGUEIRA, Camila. As dinâmicas fotográficas no contexto das folhas de contato. Isabel Orestes, org. *Ação Comunicativa em Foco*. São Paulo, Brasil: Gênio Criador, 2018. 14-22.

MENDES, Cassiano C. *Práticas fotográficas contemporâneas: arquivos de criação*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21844>.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Painting, photography, film*. Trad. Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1967.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. André Parente, org. *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. 17-38.

OMAR, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia: entrevistas, anotações, diálogos esentenças sobre a natureza da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

POE, Edgar A. *A filosofia da composição. Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília A. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. *Scriptorium*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revis-taseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/42169>.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house – Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman photography*. Cambridge: The MIT Press, 2017.

ZYLINSKA, Joanna. Situação #130. *fotomuseumwinterthur*, 2018. Disponível em: <https://www.fotomuseum.ch/en/situations-post/nonhuman-vision/>.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O LABIRÍNTICO CAMINHO NOS ARQUIVOS DE UM AUTOR SILENCIADO: TULIO CARELLA E SUA ORGIA EM UM ROTEIRO RECIFENSE

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça¹ (UFAL/CAPES)
e Susana Souto Silva² (UFAL)

RESUMO: O arquivo, como caminho possível de uma pesquisa literária, apresenta diversas possibilidades. E assim se deu com a nossa pesquisa sobre o intelectual, escritor, poeta argentino Tulio Carella, que foi convidado a dar aulas na recém-criada Escola de Teatro da Universidade do Recife, atendendo a um chamado de Hermilo Borba Filho. Dessa curta passagem pela cidade, de 1960 a 1961, Tulio Carella produziu duas obras calcadas em sua memória pessoal e também coletiva: *Orgia*, estruturada como romance e com forte teor homoerótico, e *Roteiro Recife*, uma coletânea de poemas, muitos também homoeróticos. Pensando em certa medida nas experiências com arquivos literários (Marques 2015), esse caminho de pesquisa deparou-se com pouca ou quase nenhuma fortuna crítica sobre as duas obras e muito pouco material sobre a passagem do autor por Pernambuco. Dessa forma, este artigo tem como objetivo central mostrar nossa experiência nos arquivos, principalmente os públicos, e relatar um pouco da nossa vivência durante esse processo de pesquisa, ainda inconclusa, apresentando algumas dificuldades inerentes a uma pesquisa desta natureza, as rotas que se apresentaram durante esse percurso, bem como os achados de tais arquivos.³

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo; Memória; Tulio Carella.

THE LABYRINTIC PATH IN THE ARCHIVES OF A SILENCED AUTHOR: TULIO CARELLA AND HIS ORGIA IN A ROTEIRO RECIFENSE

ABSTRACT: The archive, serving as a potential avenue for literary inquiry, offers myriad possibilities. Such was the case with our investigation into the Argentine intellectual, writer, and poet Tulio Carella, who was enlisted by Hermilo Borba Filho to instruct at the nascent Theater School of the University

¹ moaciralbuquerque@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5270-274X>

² ssoutos@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-7629-1383>

³ Essa relato de pesquisa foi possível graças à bolsa PDSE/CAPES junto à Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires).



of Recife. During his brief sojourn in the city from 1960 to 1961, Carella produced two works rooted in personal and collective memory: *Orgia*, structured as a novel with pronounced homoerotic undertones, and *Roteiro Recifense*, a collection of poems, many of which also featured homoerotic themes. Navigating this terrain of literary archives, informed in part by experiences documented by Marques (2015), our research encountered scant critical analysis pertaining to Carella's works and limited archival material documenting his time in Pernambuco. Consequently, the primary aim of this article is to elucidate our engagement with archival sources, particularly those within the public domain, and to share insights garnered throughout this ongoing research endeavor. We aim to delineate the challenges inherent to such inquiries, the pathways traversed during our investigation, and the discoveries unearthed within these archives.

KEYWORDS: Archive; Memory; Tulio Carella.

Recebido em 2 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

COMEÇOS DE UMA BUSCA

A pesquisa literária transita por diversas áreas do conhecimento, e a história é uma delas, uma vez que a literatura se faz em um contexto histórico, cultural e social que permeia a produção, a circulação e a recepção literária. Assim se deu com nossa pesquisa sobre Italo Tulio Carella (1912-1979), intelectual argentino, e sua passagem por Recife, no começo dos anos 1960, a convite de Hermilo Borba Filho para dar aulas no recém-criado curso de teatro da Escola de Belas Artes que funcionava na Escola Analítica e Geométrica das Artes (EAGA), da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco.

Carella registrou em cadernos/diários suas percepções de uma cidade efervescente cultural e politicamente, e também a memória dos seus encontros com os homens, em especial os negros, no centro da capital pernambucana. E foi provavelmente por causa dessas anotações e dos encontros com os homens do centro que Tulio Carella foi preso e torturado pelo exército brasileiro. Esse percurso é pouco abordado na fortuna crítica dos seus livros, talvez pela quase inexistência de material de arquivo sobre a passagem do autor pelo Brasil, como também no seu país natal, a Argentina. Dessa passagem, nasceram *Roteiro Recifense*, coletânea de 96 poemas em espanhol, lançada em 1965, e *Orgia*, estruturada como romance e lançada em 1968. Nenhuma das duas obras foi, até hoje, publicada na Argentina.

Em nossas pesquisas, no Brasil e na Argentina, não foi encontrado o manuscrito de *Orgia*, que é citado na última obra da tetralogia memorialística de Hermilo Borba Filho, *Deus no Pasto* (1972). Esse manuscrito seria fundamental sobretudo para compreender a produção de *Orgia*, que manifestamente se coloca como uma escrita de si, indicando em seus subtítulos: *Primeiro Volume* e *Diário Primeiro*. Ter em mãos o manuscrito permitiria entender o processo de escrita das duas obras que têm a cidade do Recife como centro. Presumia-se a existência do diário, cujo original não se sabia onde encontrar, mas havia a hipótese, baseada na prisão de Carella, de que estivesse sob posse do estado brasileiro, ou em algum arquivo na Argentina, o que suscitou a necessidade de pesquisa naquele país.

Essa busca começou em arquivos públicos da Justiça pernambucana, com o intuito primeiro de se conseguir alguma cópia do “caderno-diário”, anexado a algum processo judicial. Possivelmente seus manuscritos foram descobertos e confiscados pelo exército brasileiro, enquanto Tulio Carella esteve preso. Não houve êxito nas idas ao Arquivo da Justiça de Pernambuco, tampouco no Fórum da Cidade do Recife. Acreditava-se que os originais ou uma cópia do diário poderia lançar luz sobre nossas hipóteses iniciais, além de confirmar o interesse da repressão em obras escritas por prisioneiros, encontradas em sua posse, no momento da prisão.

De um objetivo que parecia complexo, localizar nos arquivos públicos originais de um texto memorialístico, outros caminhos de pesquisa se descortinaram. E, embora até o fechamento da escrita deste artigo não se tenha notícias dos manuscritos do diário, restou somente a suspeita de que foi provavelmente queimado pelo exército brasileiro, pelo exército argentino, ou até mesmo pela família de Tulio Carella na Argentina, talvez pelo seu conteúdo fortemente homoerótico. A homofobia, existente naquele momento e acirrada posteriormente na ditadura, tanto brasileira quanto argentina, pode ter sido um fator de destruição do manuscrito. Carella alude à confecção de um diário em *Orgia*, sem especificar se aquele diário serviria de base ao livro. Usando o seu alter ego, Lucio Ginarte, menciona o diário ao menos em duas passagens. Em uma delas, diz que há muito tempo escreve um diário, “às vezes lacônico, outras prolixo. Nunca procurou as razões por que escreve esse diário” (Carella 1968: 53). Hermilo Borba Filho também faz uma referência direta ao diário, em *Deus no Pasto*, ao relatar uma conversa com o reitor da Universidade do Recife, ironicamente chamado “O Magnífico”, sobre o desaparecimento e prisão de Tulio Carella:

- Mas afinal o que aconteceu?

O Magnífico foi cortante:

- Não interessa, senhor professor. Basta que saibam que ele vivia caçando homens. E, o que é pior, negros. Era louco por negros. Seu diário está cheio de tipos asquerosos e de desenhos ainda mais nojentos.

- Como souberam? – Indaguei.

O Magnífico voltou à calma e disse tão baixo que mal o ouvi:

- Isso é um segredo.

- Cancelei o contrato e vou mandá-lo de volta ao seu país.

(Borba Filho 1972: 175)

A citação mostra o contexto em que Tulio Carella foi perseguido pela força repressiva do Estado e pelo racismo e pela homofobia de uma sociedade patriarcal heteronormativa marcada pelo racismo estrutural (Almeida 2018). O silenciamento/apagamento que ele sofreu parece estar associado, principalmente, ao caráter homoerótico encerrado em *Orgia*. As menções ao diário que estão em algumas passagens de *Orgia* nos fazem pensar que é plausível que ele tenha existido, e que tenha sido a matéria prima das duas obras dessa passagem pelo Recife, mas até a escrita deste artigo, não existe nenhuma pista nos arquivos brasileiros ou argentinos sobre

ele, embora este tenha sido, desde o início, nosso ponto de partida no caminho dos arquivos na nossa pesquisa.

Compreendemos que algumas obras podem nos servir de arquivo e indicar caminhos possíveis de pesquisa. Principalmente as que se assumem como escritas de si, memorialísticas, os diários e as escritas de testemunho como *Deus no Pasto*, última obra da tetralogia memorialística de Hermilo Borba Filho. Lançada quatro anos depois de *Orgia*, a obra de Borba Filho traz um relato relevante da fala do escritor argentino sobre a sua prisão e tortura, inclusive o único momento, em uma obra literária, em que a tortura sofrida por ele é detalhada:

-Veja minhas mãos.

Olhei-as: os nós dos dedos estavam escalavrados e como a casca ainda mal se formara podia-se ver a ferida de um castanho avermelhado. Ergui os olhos numa interrogação e ele explicou:

- Bateram demais nas minhas mãos para dar impressão de que havia reagido.

Arrancou os sapatos e eu também pude ver marcas na sola dos pés. Quando tirou a camisa constatei os grandes vergões que se cruzam nas suas costas largas flageladas por chicotes de couro.

-Eu ia saindo justamente para ir ao Departamento de Estrangeiro revalidar o visto do meu passaporte quando encostou um jipe com dois sujeitos na frente e um atrás. O da frente, ao lado do motorista, perguntou-me se eu me chamava Lucio Ginarte. Respondi-lhe que sim. Ele, então, me disse que eu precisava comparecer ao Departamento de Estrangeiros para uma questão de Rotina. Achei muito natural, admirado somente da coincidência. Tomei o jipe que, em vez de rodar para o lugar habitual, enveredou por outras ruas. Estranhei aquilo e interroguei os ocupantes do veículo, mas eles não me deram resposta, o motorista acelerando a marcha, alcançando a avenida da praia e aumentando ainda mais a velocidade. Afinal, chegamos a um barracão de madeira e eles, já de revólver em punho, mandaram que eu descesse, empurrando-me de porta adentro. Quando atingi um pequeno corredor, meio cambaleante por causa do empurrão, fui logo recebido por uma saraivada de socos na cabeça que me deixaram meio tonto. Amarraram-me as mãos às costas e levaram-me, com pancadas, para uma pequena sala onde estava sentado um homem. Fiquei de pé. Ele me interrogou durante mais de uma hora, querendo saber onde estavam as armas, quem eram meus companheiros, onde se dera o desembarque, de onde eu recebera o dinheiro. Tentei explicar que sou professor da EAGA, que nada sabia daquilo de armas, mas ele gritava para mim, dizendo que já se sabia de tudo, que viera informação do Rio para prender-me, a mim, um cubano grandalhão que vivia entregando pacotinhos no cais do porto a pessoas suspeitas, sempre nas sombras, nos encontros em pontes, cafés, mictórios, praças afastadas.

-Depois- disse Ginarte [...] jogaram-me num minúsculo quarto gradeado e eu fiquei a ver o dia correr, a noite chegar [...]. Noite avançada devo ter caído numa espécie de sonolência da qual fui despertado com um pontapé na bunda.

Despiram-me e surraram-me nas costas, nos pés e nos dedos das mãos com um cassetete de borracha. Ordenaram-me que me vestisse, puseram uma venda nos meus olhos, dois homens me agarraram pelos braços um em cada lado. Guiando-me, eu sentia então o estômago roncar de fome, as dores das pancadas iram se afastando cada vez mais. Empurraram-me para dentro de um automóvel e devemos ter andado uns vinte minutos. Eu ouvia o ronco dos aviões, muito próximo, por isso não foi difícil saber que estávamos num aeroporto... fizeram-me subir numa escadinha, senti o cheiro próprio de avião, naquela mistura de óleo e gasolina, de ambiente abafado, fazia um calor insuportável, nem sequer me ocorrera a ideia de afastar um pouco a venda já que estava com as mãos livres... logo estávamos na pista e levantando voo. As perguntas continuavam monótonas, sempre as mesmas, agora, porém com a ameaça de ser atirado do avião caso não desse respostas satisfatórias. Não sei quanto tempo voamos. Continuei com os olhos vendados ao abandonar o aparelho e a venda somente foi retirada quando novamente me atiraram para uma outra cela. Finalmente surgiu um carcereiro com pão e café e sem dificuldade informou-me que eu estava em uma ilha. Lá passei alguns dias dormindo no chão, cagando e mijando numa lata, sofrendo novos interrogatórios, mas felizmente sem ser surrado. Na minha cela havia um alto-falante onde me anunciavam as coisas mais incríveis, perturbando o meu sono agitado. Davam rajadas de metralhadora no pátio e anunciavam que mais um havia sido fuzilado.

(Borba Filho 1972: 177-182)

Essa passagem importante e corajosa de Hermilo Borba Filho, publicada no período mais violento da ditadura militar brasileira, único relato da tortura sofrida por Tulio Carella, nos serviu para entender não somente o que aconteceu com o escritor argentino, como também reconfigurou nosso olhar sobre suas duas obras. Muito da violência física e psicológica sofrida por ele estavam inscritas nos relatos de *Orgia* e em alguns poemas de *Roteiro recifense*, como no transcrito abaixo:

SEMENTE

A Jaqueline

Me deixaram uma ferida
larga, escura e dolorosa. Pior
para eles: quando sarar
começará o poema.

(Carella 1965: 14)⁴

4 SIMIENTE / A Jacqueline / Me han dejado una herida / ancha, oscura, dolorosa. Peor / para ellos: cuando sane / comenzará el poema. Tradução de Moacir Japearson Albuquerque Mendonça.

Em nossa pesquisa, surgiu, então, a hipótese de leitura do “arquivo do trauma” que o escritor sofreu, e um caminho possível e fundamental para pensar a memória em suas complexas relações com a história e a literatura, num contexto de grande repressão política, nesse caso específico do episódio da tortura em Borba Filho e, mais metaforicamente, em alguns poemas de *Roteiro Recifense*. Assim, aqui o arquivo se reconfigura e é pensado de forma menos ortodoxa, em livros memorialísticos e poemas, tão importantes como todo e qualquer arquivo, principalmente em uma pesquisa literária como a nossa que toca, muitas vezes, o terreno da historiografia.

O TECIDO DOS ARQUIVOS PÚBLICOS

A princípio, a busca pelo diário manuscrito tornou-se parte fundamental para a compreensão da obra de Tulio Carella, bem como para melhor entendimento de como sua obra, assumida posteriormente como gênero diário, foi forjada por uma memória individual e coletiva intimamente imbricadas ou confluentes: “Consideramos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (Halbwachs 2004: 54).

No caso de Tulio Carella e das duas obras resultantes de sua passagem pelo Brasil, a memória individual e a coletiva estão imbricadas em, pelo menos, duas frentes: literária (como se dá a escrita e reescrita de textos memorialísticos no âmbito da literatura de caráter ficcional), histórica e política (a história da Ditadura Militar Brasileira e suas violências).

Tínhamos ainda um problema adicional para a pesquisa: a inexistência de um arquivo pessoal do escritor no Brasil e na Argentina. Infelizmente, são raras as instituições brasileiras de preservação da memória e de espólios de escritores/as. Além da pesquisa em arquivos públicos, nos quais imergirmos em busca de documentos, tentamos entrevistar pessoas que tivessem convivido com Tulio Carella quando ele residiu em Recife. Dessa maneira, o que estaria fora do texto de Tulio Carella, acreditávamos importar sobremaneira, uma vez que “já passou o tempo em que, na busca de uma análise objetiva do texto, o estudioso da literatura se aquartelava na imanência do seu objeto, armado de pressupostos estruturalistas e placidamente refugiado no seu escritório doméstico, numa biblioteca universitária ou pública” (Marques 2015: 29).

No Arquivo Público de Pernambuco, encontramos uma pasta com o nome do autor argentino (imagem 1); nela estavam contidos alguns recortes de jornal sobre sua prisão e posterior soltura (imagens 2, 3 e 4); uma ficha que parecia ser policial com o endereço do escritor no Recife (imagem 5); uma fotografia (imagem 6) dele com seu nome escrito por extenso (provavelmente escrito por outra pessoa) (imagem 7); e um documento de uma campana (imagem 8 e 9). Com a visita aos arquivos públicos, a pesquisa ganhou outras cores e luzes, à medida que confrontamos aquilo que está no texto memorialístico com o material encontrado na pesquisa de campo cujo

arquivo, ainda que raro e rarefeito, é importante para elucidar aspectos de nossas hipóteses sobre as duas obras em torno das quais o estudo se desenvolve.

As reportagens que saíram nos jornais da época confirmam a prisão de Carella, um ano depois de sua chegada ao Brasil, mas não fazem nenhuma alusão à tortura sofrida, isso somente viria a ser citado em *Deus no Pasto*, como referido. Tulio Carella, de fato, foi preso e torturado, embora não tenhamos encontrado qualquer documento oficial referente à tortura. Dificilmente um funcionário do Estado registraria a admissão de tortura, uma grave ruptura com os direitos humanos, em um documento oficial. A prisão foi arbitrária pois confundiram Tulio Carella com um traficante de armas, e, posteriormente, com a descoberta dos seus diários, podendo ter havido alguma chantagem pelo conteúdo homoerótico contido neles. Isso nos fez perceber que o assumir da obra *Orgia*, com o título direto e sua própria assinatura, foi, com efeito, um ato transgressor por parte do argentino, publicada em 1968, o período maior de fechamento político imposto pela Ditadura Militar, ano do AI-5.

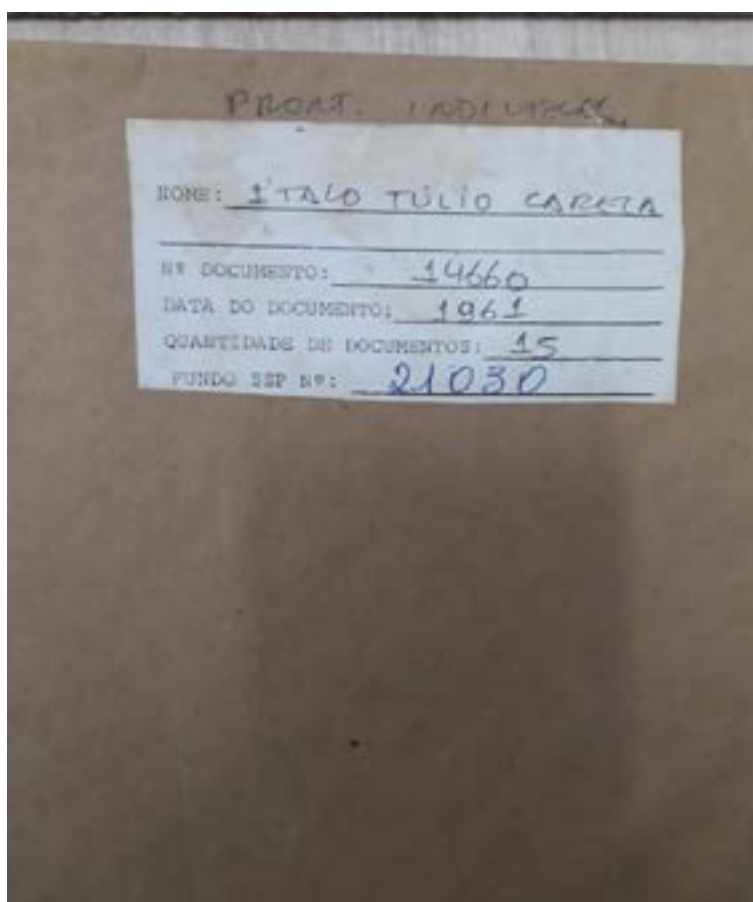


Imagem 1. Pasta com identificação de Italo Tulio Carella.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).



Imagem 2. Notícia a respeito da prisão de Tulio Carella.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).



Imagem 3. Notícia a respeito da prisão de Tulio Carella no jornal *Diário de Pernambuco*.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).



Imagem 4. Notícia no *Jornal do Commercio* sobre o posicionamento do exército brasileiro sobre prisão de Tulio Carella.

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).

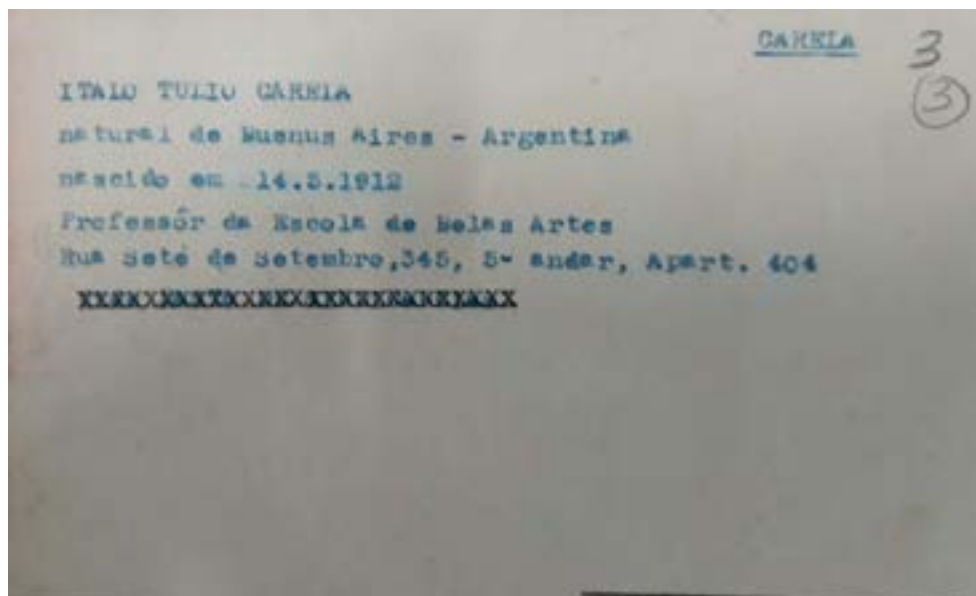


Imagem 5. Endereço de Tulio Carella no Recife em ficha policial.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).



Imagem 6. Fotografia de Italo Tulio Carella.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).

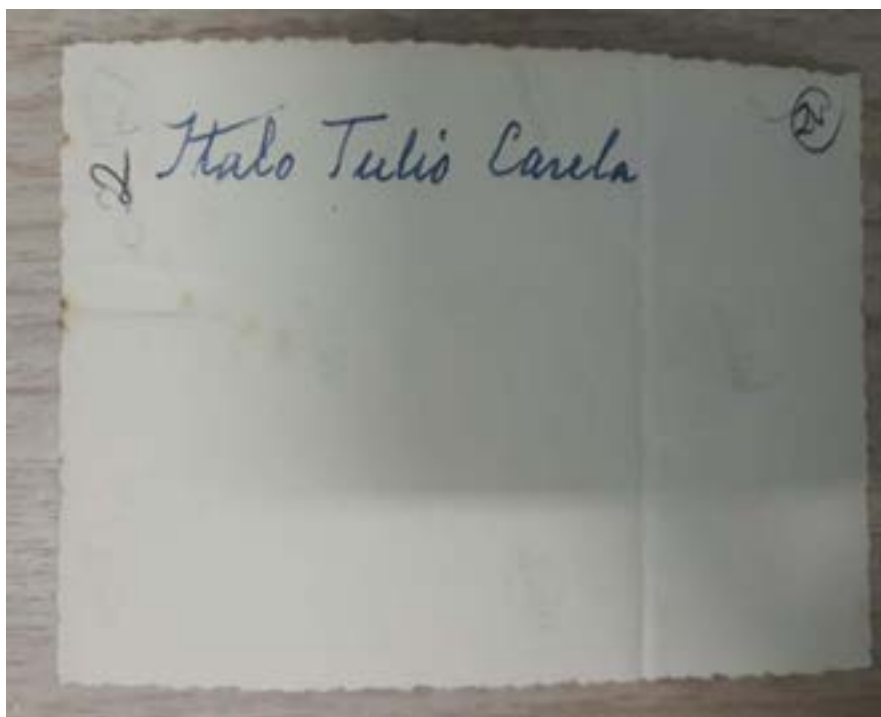


Imagem 7. Verso da fotografia com o nome completo de Tulio Carella
(grafado incorretamente Carela).
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).

A partir desses documentos, houve muitos desdobramentos. Por ter assumido sua homossexualidade explicitamente no texto de *Orgia*, Tulio Carella amargou um ostracismo logo depois de seu livro chegar, por suas próprias mãos, a amigos e intelectuais argentinos (Machado 2018: 264). De 1968 até a sua morte, em 1979, sua produção caiu vertiginosamente, o que não é coincidência: Tulio Carella sofreu um silenciamento/ apagamento pelo que assumia e narrava em *Orgia*, um livro situado no ténue limite entre ficção e confissão. *Roteiro Recifense*, que fora publicado três anos antes, não passou pelo olhar inquisidor destes mesmos censores *ex officio*, provavelmente por a carga homoerótica mostrar-se mais velada nos textos poéticos, com referências menos explícitas do que em *Orgia*.

Outro documento encontrado no Arquivo Público de Pernambuco trouxe uma questão importante: uma campana feita no dia 19 de abril de 1961 (imagens 8 e 9), no centro da cidade, mostra que Tulio Carella foi vigiado por pelo menos um policial, Bernardinho Pereira Xavier, denunciado no projeto “Brasil Nunca Mais” como repressor da Ditadura Civil Militar brasileira⁵. Tal documento mostra que, antes de 1964, já eram realizadas prisões arbitrárias e torturas e revela também que Tulio Carella se encontrara com um número considerável de homens no centro da cidade, em sucessivas buscas, provavelmente, de parceiros sexuais, o que, para alguns leitores de *Orgia* poderia parecer exagero do autor. Confrontando este documento com os fragmentos do livro, percebemos que as forças repressivas tiveram ciência dessas

5 Disponível em: http://bnmdigital.mpf.mp.br/docreader/DocReader.aspx?bib=rel_brasil&pagfis=1035.

experiências do autor nas ruas de Recife. Vale aqui, porém, destacar que a comprovação factual do relato não lhe acrescenta valor literário, mas traz para a discussão uma reflexão acerca da experiência homoerótica não muito comum em textos da época. O documento ao qual é feita alusão também é relevante para entendermos o processo de reelaboração da memória pessoal do escritor, em *Roteiro Recifense* e, principalmente, em *Orgia*:

Augusto, o negro que se masturbou, me disse que esse cara bebeu o dinheiro que lhe dei para a viagem, e além do mais falou mal de mim.

Passo ao largo e sento-me à beira do rio. Otacílio não demora a chegar. Admira minha camisa, que lhe parece fina e elegante, gostaria de ter uma como presente. Insiste em que seu amigo me deseja e devo deitar-me com ele para que não sofra tanto.

Júlio me segue, me persegue, me fala, me mostra o pênis duro, e convida para Olinda, me olha implorando, Júlio em toda a parte.

Ivo, o menino do correio fala-me de sua vida: vive longe, com um irmãozinho, e seu pai indiferente, faz pouco caso deles. Descubro que minha roupa é facilmente identificável como estrangeira e exerce e influência decisiva nas pessoas.

Eis Porfírio, um rapaz sólido, moreno, largo, de feições irregulares, mas agradáveis. Há uma simpatia recíproca que se traduz na manipulação costumeira dos órgãos genitais. Caminhamos para uma rua escura, mas me propõe ir para trás de uma ponte: na zona portuária há lugares propícios e solitários.

Um rapazinho deixa um velho e vem para junto de mim, enquanto um negrinho delicioso suspira e arqueja do outro lado. Um terceiro me olha, me faz sinais com o braço para que o siga e, como não obedeco, volta, insiste. É harmonioso. Numa rua escura finge urinar para mostrar-me seu pênis, que é muito grande... chama-se Maurílio.

No Hotel. Passo por um negrinho que me procurava antes, na televidrino. Entro num vão da escada, ele volta e me acaricia. Chama-se Ciro e mora num bairro distante... Ciro se despede amavelmente; é provável que na terça-feira apareça no centro.

DOMINGO- No Mercado: compro dois cestos de fibra e folhas vegetais de que não preciso, mas que parecem bonitos. Quem os vende é um jovem Chamado Reginaldo [...]. Diz que Humberto, aquele que me convidou para uma macumba, não virá hoje. Reginaldo tem a pele acobreada, fresca e, como o outro, olhos em brasa. Convido-o para tomar um café e ele aceita.

(Carella 2011: 103-105)

O arquivo da passagem de Tulio Carella por Recife, que se descortinava nas reportagens de jornais da época, a ficha policial, o relato da campana e o relato presente no livro de memória de Hermilo Borba Filho, que se tornaria amigo do escritor argen-

tino, formou um importante suporte para a pesquisa, que se estreitaria, em especial, na compreensão da memória em duas escritas assumidamente de si.

Roteiro Recife se inscreve, nesse percurso de circulação e recepção, como uma obra rara: não existe nenhuma edição posterior à de 1965. Encontramos apenas dois exemplares em espaços públicos, no Brasil: um na biblioteca do Centro de Artes de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, e outro na Biblioteca Florestan Fernandes, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tais investigações nos arquivos on-line das bibliotecas foram fundamentais para se perceber a inexistência das duas obras tanto aqui, no Brasil, quanto na Argentina, visto que nas duas principais bibliotecas públicas argentinas, a Biblioteca do Congresso Nacional e a Biblioteca Nacional Argentina, não existia nenhuma cópia de *Orgia* e apenas um exemplar de *Roteiro Recife* nesta última, que nos serviu de material para comparação com a cópia que tínhamos, o que corroborou nossa hipótese de que as obras, principalmente *Orgia*, sofreram o mesmo silenciamento/apagamento que o próprio escritor amargurou depois do seu lançamento em 1968, na Ditadura no Brasil e durante a ditadura argentina (1966-1976 e 1976-1983).

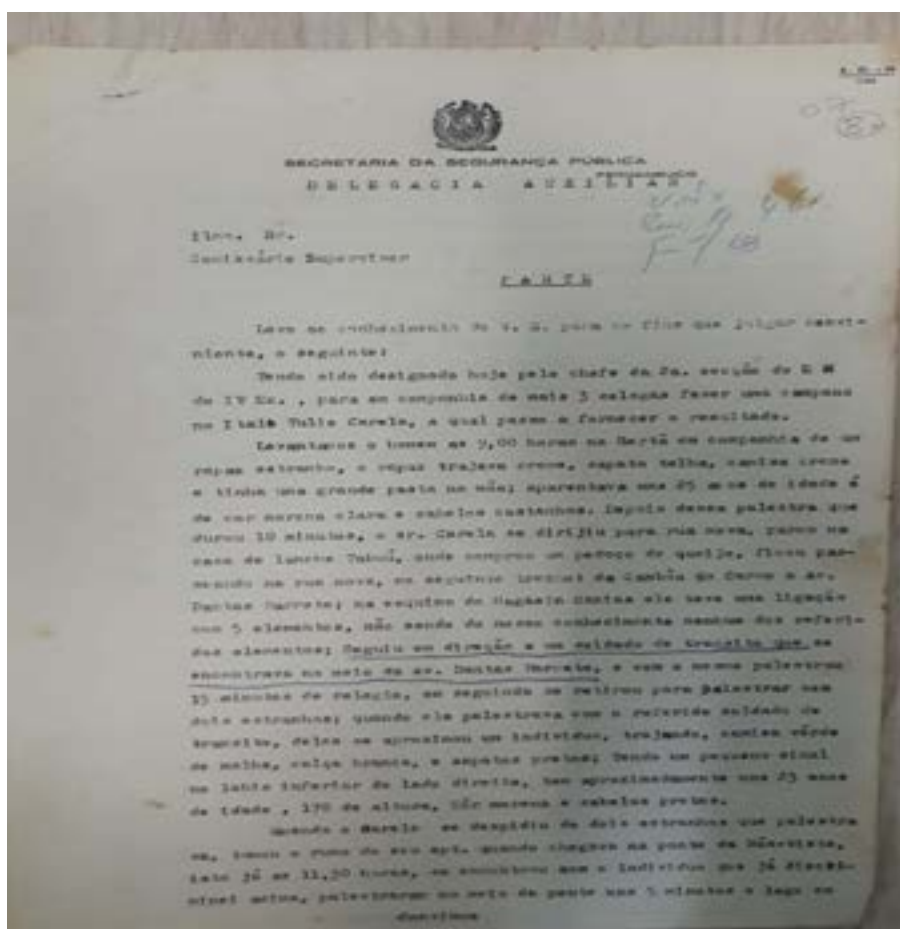


Imagem 8. Documento da campanha.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).

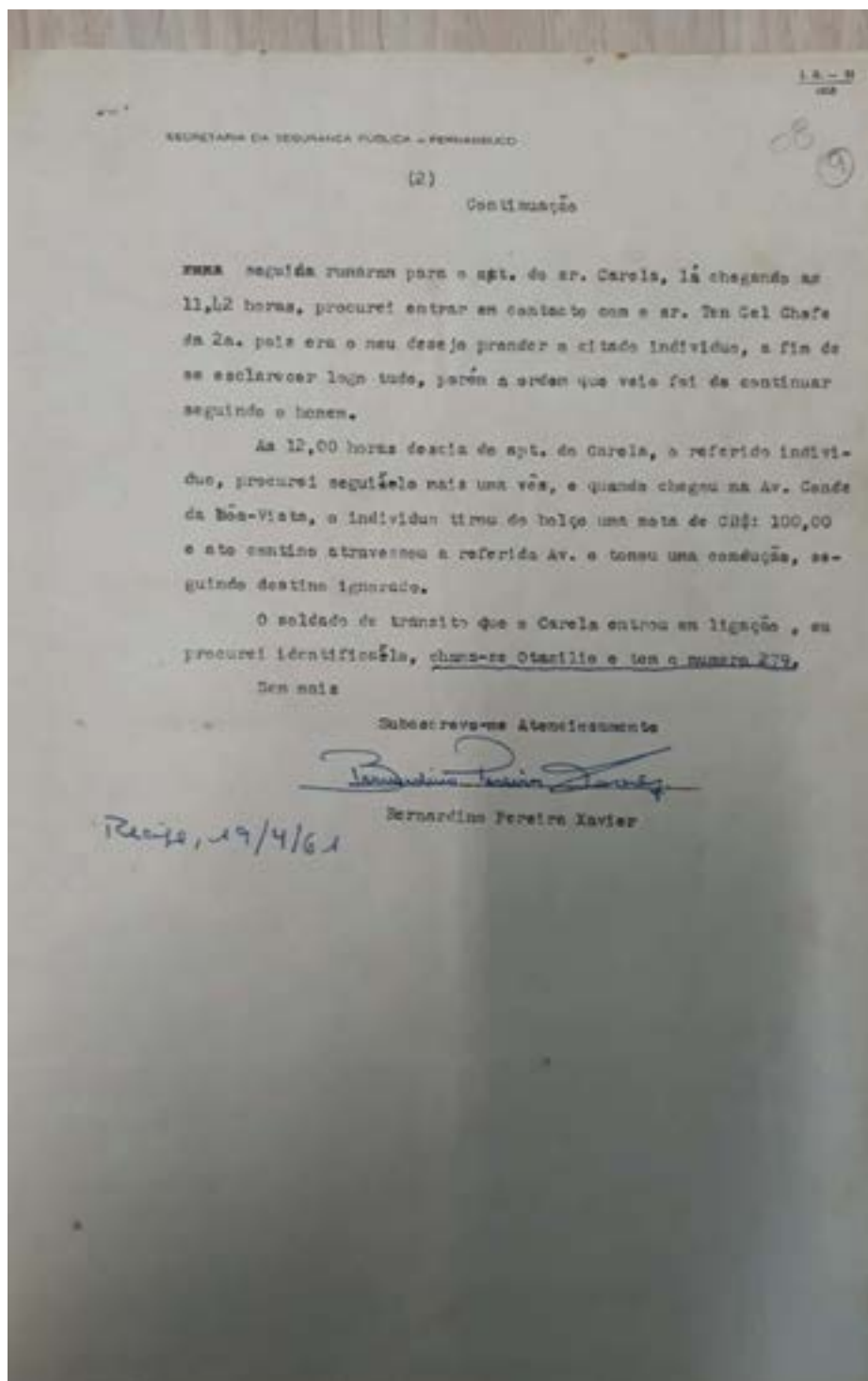


Imagem 9. Continuação do documento da campanha.
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco (2019).

A REDE DA MEMÓRIA DOS OUTROS

Outra rota que se abriu na pesquisa foi a de buscar pessoas que tivessem conhecido ou convivido com Tulio Carella durante sua passagem por Recife, como mencionado. Pensou-se primeiro em Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, que foi atriz do seu grupo teatral e era, em 2020, secretária de Cultura do Recife. Tentamos uma entrevista presencial, nos dias que antecediam o carnaval daquele ano, mas não conseguimos. Logo veio a pandemia do corona vírus, e não foi possível realizar tal entrevista. Passados dois anos, insistimos em um diálogo por e-mail, por intermédio de sua secretária, mas nunca tivemos uma resposta positiva. Infelizmente, Leda Alves faleceu em 04 de novembro de 2023, sem termos conseguido entrevistá-la por e-mail ou pessoalmente.

Outro caminho possível dentro de uma pesquisa literária em arquivo é a busca em sites de genealogia. Eles podem abrir perspectivas e corroborar hipóteses, principalmente quando há escassez de material em arquivos públicos. Em uma rápida busca no *MyHeritage*, encontramos duas fichas de migração de Tulio Carella, ambas solicitadas no Consulado Brasileiro de Buenos Aires, que mostram que Tulio Carella esteve no Brasil antes da década de 60 (Imagem 10).

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso Italo Tulio Carella
Admitido em território nacional em caráter **TEMPORARIO**
Nos termos do art. 7 letra A do Dec. Lei 7007 de 18-9-45
Lugar e data de nascimento-Aires 14.3.1918
Nacionalidade argentina Estado civil casado
Filiação (nome do Pai e da Mãe)Carmelo e Carmen Carella
ProfissãoJornalista
Residência no país de origem Pasco 1870, Norte

Nome	Idade	Sexo

FILHOS MENORES DE 18 ANOS

C. Ident. 1950855 expedido Polícia desta Capital
Passaporte n. na data 4.10.55

visto sob n. 2530

Assinatura do portador: *Tulio Carella*

Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 14 MAR 1960
Pelo Diretor: *H. Viaccesi*

NOTA - Este documento não produz efeitos legais sem a rubrica original, emitida em duas vias em original.

Imagem 10. Ficha de migração de Italo Tulio Carella.
Fonte: *MyHeritage* (2023).

O documento também nos apresenta uma segunda solicitação com uma autorização, agora em caráter “temporário especial”, que está datada de 14 de março de 1960 (imagem 11). No registro, também consta um novo endereço e a data máxima de permanência no Brasil: 01 de abril de 1961, portanto um ano de validade. Considerando que Carella deve ter procurado renovar seu visto no começo de abril de 1961, pode-se inferir que a sua prisão teria acontecido naquele mês, provavelmente ainda na primeira quinzena, noticiada nos jornais, a partir do dia 19 de abril. O relato, por-

tanto, junta-se ao material de jornal e ao arquivo on-line para formar uma linha de tempo desde a campana até a soltura de Tulio Carella.

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL 02004
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO
Mod. 5. C. 139

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso: Italo Tulio Carella
Admitido em território nacional em caráter **TEMPORÁRIO ESPECIAL**
Nos termos do art. 8º letra B do Dec. Lei 7967 de 18-9-45
Lugar e data de nascimento: Capital Federal 14-5-1912
Nacionalidade: Argentina Estado civil: Casado
Filiação (nome do Pai e da Mãe): Garmelo e Carmen
Profissão: Jornalista
Residência no país de origem: H. Irigoyen 1388 nesta.

NOME	IDADE	SEXO
FILHOS MENORES DE 18 ANOS		

Passaporte n. 1950855 expedido Polícia de Buenos Aires
na data 25-9-1959
visado sob. n. 03275 Permanência até 1-4-1961

ASSINATURA DO PORTADOR: Tulio Carella

Consulado Geral do Brasil em Buenos Aires, 14 MAR 1960
PELO CONSUL GERAL JOAQUIM I. A. MAC DOWELL

NOTA - Esta ficha deve ser apresentada à aduana, pela autoridade consular, em duas vias em original.

Imagem 11. Ficha de permanência temporária no Brasil (Tulio Carella).
Fonte: MyHeritage (2023).

A possibilidade de um período de bolsa de doutorado sanduiche de um dos autores deste texto, Moacir Japearson, em Buenos Aires, entre novembro de 2023 e abril de 2024, abriu um importante caminho nos arquivos argentinos, corroborando com algumas hipóteses iniciais, como a de que Tulio Carella foi silenciado em seu país. Não há publicação, na Argentina, de *Orgia* ou *Roteiro Recifense*, e muito pouca ou quase nenhuma fortuna crítica existe sobre ele, dos anos 1950 até a sua morte, em 1979. Verificamos que Tulio Carella é um desconhecido em seu país, com poucos estudos sobre sua obra extensa, importante não somente para a literatura, mas também para os estudos sociais argentinos, com títulos como *Picaresca Porteña* (1966a) e *Tango, Mito y Esencia* (1966b).

OS FIOS DESTE TECIDO E SEU FIM

O arquivo, pensado não só como espaço de guarda de memória, mas também como possibilidade de ampliação de uma pesquisa literária, alicerçada na memória coletiva e pessoal, é fundamental para o entendimento de algumas obras, sobretudo quando o seu autor que, no nosso caso, também é personagem, sofre um processo de silenciamento e apagamento, pensados meticulosamente por um sistema opressor que estava vigorando na sua contemporaneidade. Em um mundo no qual a

materialidade histórica ainda prescindia da digitalização, o mecanismo de apagamento pôde acontecer com a destruição de arquivos que poderiam explicar tudo ou quase tudo, portanto, um caminho possível para isso seria destruir e apagar os rastros da feitura de obras que não deveriam existir aos olhos do sistema censor.

A pesquisa da passagem de Tulio Carella por Recife foi um emaranhado de labirintos e pontas que pareciam não se unir. A princípio, tínhamos algumas pessoas que conviveram com Tulio Carella e que, apesar da insistência em uma entrevista, não nos responderam. O enigma da existência dos tais cadernos de anotações do argentino, que eram seus diários, parecia estar cada vez mais distante, diante da negativa nos arquivos da justiça pernambucana. De sorte, o Arquivo Público de Pernambuco que, enquanto escrevemos esse artigo passa por problemas de conservação, nos foi uma luz literal em um túnel cada vez mais fechado e escuro.

Esse pouco, mas significativo, material, permeou o centro nervoso da nossa pesquisa, mostrou lugares e caminhos possíveis e “desengessou” o entendimento de como a memória deste autor fomentou seu processo de escrita. A colaboração dos arquivos, pensados não somente na nossa pesquisa, mas também em tantas outras que prescindem deles e que apresentam arquivos mais organizados sistematicamente, portanto como outras experiências diferentes da nossa, pode ser algo fundamental no processo investigativo, e que, às vezes, pode não ter uma concretude final, como se dá com nosso estudo. A pergunta “Para que saber aquilo que está externo ao texto” nos gritou um par de vezes, e move pedras teóricas no estudo das escritas de si, porque esse balizamento que os arquivos podem, muitas vezes supreendentemente, lançar sobre o rumo das pesquisas em literatura, e em outras áreas das humanidades, é desejado e foi assim que se deu no nosso processo de pesquisa.

A própria natureza deste nosso processo, duas obras pouco estudadas, calcadas na memória pessoal e podemos dizer também coletiva, de um autor silenciado e apagado no Brasil e no seu país natal, a Argentina, pedia que algo abrisse esses espaços de pensamento e reflexão. E assim se deu com os arquivos, com o material de outras obras que tocavam no assunto e pela materialidade das ruas, os lugares por onde Tulio Carella frequentou, habitou e foi o moinho condutor também de sua percepção da cidade e dos tipos que a habitavam, numa *flânerie* intensa, marcada pela experiência homoerótica, desdobrando-se em múltiplas reflexões.

A possibilidade de pesquisa na cidade na qual Tulio Carella habitou por muitos anos, Buenos Aires, dentro da bolsa da Capes PDSE, também possibilitou novas perspectivas, não somente no que tange o contato com obras do autor que não teríamos contato estando no Brasil, mas também de percorrer locais nos quais Tulio Carella provavelmente habitou e o local onde está sepultado, em uma simplicidade que mostra que o silenciamento/apagamento que sofreu está materializado em sua lápide e no pouco ou nenhum material de pesquisa sobre ele em seu país natal.

O fio que percorremos parte dele até agora, por vezes, serpenteia por áreas que parecem estranhas ao pesquisador em literatura, mas fazem parte de um amplo

território navegável, que, na complexidade de uma pesquisa, pode ser como uma candeia que já clareou bastante, mas que ainda tem muito óleo para queimar.

OBRAS CITADAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BORBA FILHO, Hermilo. *Um cavalheiro da segunda decadência: Deus no pasto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CARELLA, Tulio. *Orgia: diário primeiro*. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1968.

CARELLA, Tulio. *Orgia: os diários de Tulio Carella*, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011.

CARELLA, Tulio. *Picaresca porteña*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1966a.

CARELLA, Tulio. *Roteiro Recifense*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

CARELLA, Tulio. *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966b.

Exército confirma a prisão de Carella e desmente a de Gregório. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 de abril de 1961.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

MACHADO, Alvaro. Introdução. A trajetória de uma confissão. Tulio Carella. *Orgia*. São Paulo: Opera Prima, 2011.

MACHADO, Alvaro. Quando dramaturgos se encontram: Federico García lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, p. 260-279, 2018.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teoria, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PROFESSOR da U.R não desapareceu: foi preso e está incomunicável. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 7-26, 26 de abril de 1961.

IV exército confirma furo do diário e esclarece prisão do prof. Carella. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 7-27, 27 de abril de 1961.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A PROSA ESPONTÂNEA DE KEROUAC COMO PROVOCAÇÃO À CRÍTICA GENÉTICA: DA RASURA INFINITA À PALAVRA QUAL-QUER

Gabriel Pinezi' (UnB)

RESUMO: O objetivo deste artigo é avaliar em que medida o projeto de escrita espontânea de Jack Kerouac impõe alguns problemas metodológicos para a crítica genética. Para este fim, divido a argumentação em duas partes. Na primeira, discutirei algumas das premissas antirromânticas da crítica genética no contexto da crise da representação e da “morte do autor” comentando passagens de Barthes e Derrida. Em seguida, com base na experiência de leitura de seus manuscritos, farei uma breve apresentação da obra e dos métodos de escrita de Kerouac para discutir como se pode entender formalmente a espontaneidade como um campo de investigação da crítica genética. Com isso, concluo chamando a atenção para a importância de se pensar metodologias de análise genética que ampliem a compreensão da enunciabilidade ou da performatividade do manuscrito, considerando o problema paulino da fé como “proximidade entre voz e coração”, tal como discutido por Giorgio Agamben.

PALAVRAS-CHAVE: rasura; texto; enunciação; fé; Jack Kerouac.

KEROUAC'S SPONTANEOUS PROSE AS A CHALLENGE TO GENETIC CRITICISM: FROM THE ENDLESS ERASURE TO ANY-WHISHED-WORD

ABSTRACT: The aim of this paper is to measure the extent to which Jack Kerouac's spontaneous prose poses methodological challenges for genetic criticism. To achieve this goal, I divided the argument in two parts. In the first one, I will discuss some of the anti-romantic premises of genetic criticism considering the context of the crisis of representation and the “death of the author,” commenting on quotes by Barthes and Derrida. After that, based on my experience as reader of his original manuscripts, I will briefly present Jack Kerouac's works and writing methods in order to discuss how we may formally understand spontaneity as a field of investigation for genetic criticism. In conclusion, I draw attention to the importance of thinking about genetic methodologies that broaden the understanding of manuscript's enunciability or performativity considering Saint Paul's problem of faith as the “closeness between voice and heart”, as discussed by Giorgio Agamben.

KEYWORDS: erasure; text; enunciation; faith; Jack Kerouac.

Recebido em 12 de novembro de 2023. Aprovado em 26 de março de 2024.

1 gabrielpinezi@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-5987-9262>



para Claudio Willer
in memoriam

INTRODUÇÃO

Por estranho que pareça, não existe ainda um estudo de crítica genética detalhando as diferenças textuais entre o manuscrito original de *On the Road*, publicado em 2007, e sua versão editada, lançada em 1957. Um tímido início desse trabalho foi realizado por Isaac Gewirtz (2007: 73-107), então curador da *Berg Collection of English and American Literature* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, onde hoje estão arquivadas mais de 90 caixas com diários, rascunhos, cartas, notas, manuscritos, tiposcritos, desenhos, pinturas, fotografias, livros e objetos pessoais de Jack Kerouac — excluindo-se o pergaminho original de *On the Road*, vendido como o manuscrito literário mais caro do mundo em 2001 (*On the Block...: 2001*). Embora pioneira, a análise de Gewirtz é bastante sumária. Daí, um espanto: por que um autor que tornou tão pública e notória a importância dos manuscritos literários acabou sendo esquecido pelo campo que se dedica a estudá-los, mesmo que seu principal romance tenha ao menos 20 protoversões disponíveis da *Berg Collection* e seu manuscrito original esteja disponível ao público?

Embora não queira polemizar sobre quais objetos são ou não dignos de análise, gostaria de ao menos problematizar as dificuldades teóricas impostas pela obra de Kerouac aos métodos geneticistas. Como resumem Pino e Zular (2007: 19), “se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de um trabalho de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, não podem servir de documento do processo de criação”. Ora, a fé e o método da escrita espontânea, em Kerouac, consistem precisamente em não rasurar o texto publicável. Então, em que medida eles entram em contradição com o pressuposto da diferença entre versão publicada e versão não-publicada, pedra de toque do geneticismo? (Pino & Zular 2007: 55)

Seguindo essa reflexão, o artigo tenta responder aos seguintes problemas: em que medida o método de escrita espontânea de Kerouac, cuja premissa central é *não rasurar* os próprios romances, desafia a abordagem textualista da crítica genética? Quais seriam os cuidados especiais necessários a um pesquisador que se dedica a analisar o processo criativo de escritores de linhagem romântica, que escreveram com base nas (tão questionadas) noções de gênio e de originalidade? E como seríamos capazes de rigorosamente estabelecer os limites entre obra e manuscrito no caso de um autor que se esforçou para criar um curto-circuito entre obra publicada e processo de criação (Pinezi 2015)?

CRÍTICA GENÉTICA COMO CRÍTICA DA ORIGINALIDADE

Parece contraditório que uma disciplina interessada na “gênese” da literatura tenha surgido precisamente quando o tema fenomenológico da criação *ex nihilo* foi abalado pela desconfiança estruturalista contra a pretensão de originalidade dos escritores dos séculos XIX e XX. Ora, o adjetivo *genética* compartilha da mesma raiz de *originalidade*, *gênio* e *origem* — termos radicalmente revisados pelo pós-estruturalismo no qual a crítica genética se fundou. Como explicar, portanto, que uma corrente crítica cujo objeto é a gênese do texto tenha se desenvolvido precisamente numa época em que a noção de origem estava sob suspeita?

Para compreender isso, é preciso perceber que as principais teorias pós-estruturalistas não se abstiveram completamente de usar as noções de origem ou de subjetividade. Antes, reconfiguraram seu sentido a partir do ataque sistemático contra os modelos miméticos legados pela metafísica ocidental. É esse ataque que sustenta as revisões do conceito de subjetividade resumidas na famosa tese de Barthes (2004) a respeito da “morte do autor”. Se a crítica genética se baseia, antes de tudo, nesse postulado geral, não é porque negue completamente que uma obra literária tenha uma origem ou seja produto de uma subjetividade, mas é porque submete o problema da gênese ao escrutínio da crítica, cuja função Barthes assim descreveu:

A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o “fundo” da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, é esse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las. (1970a: 226)

Barthes, assim, não nega a existência de um “sujeito” ou de uma “origem”, mas os pensa como “sem fundo”, devido à essência perifrástica e não-representacional da linguagem. Nesse sentido, fazer a *crítica da gênese* pressupõe destacar não tanto que uma obra não tenha qualquer origem, mas que sua origem é, ela mesma, a negatividade: toda obra literária nasce de um apagamento, de uma rasura que a torna no que ela é.

Guardadas as diferenças de tom, a mesma defesa da metáfora como origem e fundamento da linguagem se repete na desconstrução de Derrida, quando o filósofo argelino elabora a noção de rastro como “a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença [*diférrance*] que abre o aparecer e a significação” (2017: 79-80). Para Derrida, portanto, o movimento intermitente de passagem da presença à ausência, de translado infinito de “um” significante a “outro” é a condição de possibilidade de toda e qualquer significação. Por isso, a essência da linguagem é não ter essência, isto é, nunca repousar numa estável presença, una e indivisível. Para Derrida, o nome que designa a essência da linguagem “se desloca sem cessar numa cadeia de substituições diferantes” (1991: 62).

Para Pino e Zular (2007: 10), o paradigma textual comum a Barthes e Derrida surgiu no final da década de 1960 como resultado dos limites das análises estruturalistas, que se baseavam em outro modo de compreender a perífrase: o da poética estrutural de Tzvetan Todorov. Basicamente, texto designa a perífrase (isto é, a origem da significação) como *infinita, temporal e sem modelo último* (isto é: sem origem), ao contrário do conceito de estrutura, que a define como *finita, espacial e paradigmática* (isto é: exemplar). Ora, um texto não é, simplesmente, uma obra limitada no tempo e no espaço, um conjunto definido de significantes, mas um processo temporal sem fim de reenvio de significantes uns aos outros. Daí também que o textualismo tenha conduzido ao que Pino e Zular (2007: 159) chamam de um “culto ao processo” na crítica genética.

Se isto é verdade, a passagem do estruturalismo para o textualismo pressupõe a noção de “processo” como metáfora explicativa do que ocorre tanto numa leitura, quanto numa escritura. Todo o esforço em tomar a noção de texto como fundamento da experiência com a linguagem é não deixar que caiamos na tentação de pensar uma origem indivisível da significação — seja pelo lado da objetividade (linguística), seja pela subjetividade (autoral). A origem da significação não é nem o primado do significante material acessado igualmente por todos os *leitores*, como afirma o estruturalismo, nem o primado do pensamento subjetivo intentado pelos *escritores*, como pensam a hermenêutica e a fenomenologia, mas o próprio processo de significação, entendido como o *jogo* entre leitor e autor.

Por jogo deve-se entender, aqui, não apenas “um conjunto de regras estruturantes” — como quando Saussure (1973: 31-32) fala de um jogo de xadrez — mas também como o espaço livre entre duas unidades que se articulam — como quando falamos de um jogo entre peças de uma máquina. Ora, se toda linguagem humana é articulada, é porque, para que um signo signifique, faz-se necessário uma “folga”, um espaço vazio entre dois significantes que permita sua articulação. Se no *Curso de linguística geral*, Saussure (1973: 81-84) funda o estruturalismo ao dizer que o signo tem um caráter “arbitrário” porque “imotivado”, já que funciona a partir de uma regra convencional, o fundamento do textualismo é o de que, para haver de fato jogo, não é preciso pressupor o arbítrio de regras, mas uma folga que torne todo e qualquer significante negociável dentro do sistema. Essa folga é, precisamente, a perífrase/metáfora/*différance*, esse excesso de significado virtualmente contido em todo significante.

Aceitando-se a validade do conceito de texto, portanto, não caberia mais à crítica literária revelar o sentido de uma obra ao demonstrar o pensamento “original” que seu autor “teve” ao criá-la; antes, seu objetivo é demonstrar que o “pensamento” do autor dá-se precisamente por uma cadeia de deslocamentos virtualmente infinita. Se é apenas no jogo entre leitura e escritura, entre recepção e produção, que algo assim como o sentido de uma obra pode ser dado, torna-se indiferente ao crítico — mas talvez não ao escritor — o que determinado autor “quis dizer” em sua obra. É isso o que Barthes defende em “A morte do autor” quando afirma, a respeito de um enunciado da novela *Sarrasine* de Balzac, que jamais saberemos quem de fato fala “pela

simples razão que a escritura é a destruição de *toda voz, de toda origem*” (2004: 57; grifo meu).

Como fica a crítica genética, cujo objeto é precisamente a gênese da obra literária — isto é, sua origem — se aceitarmos a afirmação barthesiana? Se a escritura destrói a origem, por que então ler manuscritos ou investigar as rasuras dos escritores para compreender melhor a gênese dos textos que eles publicaram? Não seria cair, novamente, no anseio dos filólogos que gostariam de analisar o gênio dos escritores?

Perceba-se que, em Barthes, a tese da “destruição” da origem se desconstrói. Em sua ânsia “totalitária” (*toda origem, toda voz*), percebe-se uma perífrase cortando ao meio esse “todo”: no segmento “destruição de *toda voz, de toda origem*”, pela projeção do paradigma no sintagma, tomamos como equivalentes ou substituíveis os significantes “voz” e “origem”. Que jogo torna “voz” substituível por “origem”? O que significa dizer que a escritura “destrói” a relação com sua própria origem, se origem aqui é “voz”, um “espaço” de enunciação?

No texto de Barthes, a pergunta pela origem — portanto, pela gênese do texto — se traduz, se *translada* na pergunta pela enunciação: “Quem fala?”. Mesmo que o ato de ler não seja capaz de nos mostrar com precisão “quem fala”, a própria pergunta diante do texto demonstra que remetemos a uma origem ao lermos o enunciado. Desse modo, algo assim como a origem-enunciação do texto está sempre pressuposta na tese de que a escritura é a “destruição de *toda origem*”: afinal, para que a origem seja destruída, é preciso que ela exista! Essa origem é inferida a partir da partícula “quem” de “quem fala?”. Afirmar que “jamais será possível saber” (Barthes: 2004: 65) não significa que *ninguém* fala. Com isso, é forçoso concluir que a negação da “identidade” ou da “unicidade” da origem ou da voz não equivale à sua “destruição”.

Talvez, por isso, Barthes tenha tornado mais brando e complexo o seu raciocínio poucos anos depois em *S/Z*, de 1970, quando levanta a mesma pergunta no capítulo “XX. O *fading* da voz”: “Quem fala? [...] É impossível, *aqui*, atribuir *uma* origem, um ponto de vista, à *enunciação* [l’*énonciation*]. Ora, essa impossibilidade é uma das condições que permitem apreciar o plural de um texto. Quanto mais a origem da enunciação é indeterminável, mais o texto é plural” (Barthes 1999: 37-38; grifo meu). Ao contrário do que expõe em “A morte do autor”, em *S/Z* a impossibilidade não é a de subsistência ou não da origem, mas sim a de sua unicidade.

Se em “A morte do autor”, a escritura é definida como lei geral do apagamento de *toda origem* e de *toda identidade*, em *S/Z* este apagamento é reconhecível apenas num “aqui” — isto é, na novela de Balzac — que exemplifica uma espécie de jogo estrutural entre “presença” e “ausência” da origem:

No texto moderno, *as vozes são trabalhadas de modo a negarem a sua origem*: o discurso ou, melhor ainda, a linguagem fala, é tudo. No texto clássico, pelo contrário, *a maior parte dos enunciados têm uma origem*, pode identificar-se o pai e proprietário [la plupart des énoncés sont originés, on peut identifier leur père et propriétaire]: tanto é uma consciência (a do personagem, a do

autor), como uma cultura (o anônimo ainda é *uma origem, uma voz*: a que encontramos no código gnômico, por exemplo); mas acontece, contudo, que nesse texto clássico, sempre sobressaltado pela apropriação da palavra, a voz se perde, como se desaparecesse por uma fenda do discurso. A melhor maneira de imaginar o plural clássico é, talvez, escutar o texto como sendo uma troca cambiante de múltiplas vozes, moduladas em ondas diferentes e apoderadas, por momentos, por um *fading* brusco cuja brecha permite à enunciação migrar de um ponto de vista para outro sem prevenir: a escrita enforma-se através desta instabilidade tonal (no texto moderno atinge a atonalidade), que faz dela um roçar brilhante de origens efêmeras. (Barthes 1999: 38; 1970b: 48; grifos meus)

Pelo esquema de Barthes, o texto moderno define-se como aquele no qual a relação entre a voz e a origem (isto é: a enunciação) é de negação, enquanto no texto clássico, a mesma relação é positiva, dado que pressupõe uma identidade (“pode identificar-se o pai e proprietário”). A relação positiva entre voz e origem é pressuposta, assim, como uma relação de propriedade/identidade — ou seja, tonal, embora instável; assim, por consequência, a relação negativa entre voz e origem, tão comum à literatura moderna, deve ser dita relação imprópria e plural — ou seja, atonal. No texto clássico, a voz “se perde” — constituindo-se assim o *fading* da voz —, enquanto no texto moderno ela jamais teria sido “própria” para poder ser um dia perdida. Ao tratar do “texto moderno”, Barthes não toma, portanto, mais “voz” como sinônimo de “origem”, mas pensa a relação entre voz e origem a partir de uma estrutura que divide o texto em duas possibilidades:



Fig. 1: esquema de “XX. O *fading* da voz” em *S/Z*, de Barthes.

Por que Barthes vacila frente à tese radical da escritura como destruição de toda origem, substituindo-a pela tese da diferença estrutural entre relação “própria” e “imprópria” da voz? Parece-nos que, no primeiro registro, Barthes está fazendo uma crítica ao modelo mentalista da significação, segundo o qual o signo *representa* a voz, isto é, a ideia que estaria presente na mente do enunciador no momento da enunciação; já no segundo caso, Barthes parece perceber que há um decalque, um desnível necessário e estrutural entre enunciação e significação, com o qual todo texto sempre joga. Podemos interpretar essa fratura essencial entre voz e origem como aquela descrita por Benveniste como a diferença entre a significação semântica e significação semiótica: a primeira diz respeito ao sentido finito da frase *tal como é enunciada*; a

segunda, diz respeito ao excesso de sentido infinito dos *signos isolados*: “o semântico toma necessariamente a seu encargo o conjunto dos referentes, enquanto que o semiótico é, por princípio, separado e independente de toda referência” (1989: 65-66).

Em resumo, tanto a tese de Barthes da escritura como “destruição da origem” (2004: 57) como a tese de Derrida de que “não há fora-do-texto” (2007: 194) parecem inflar o conceito de significado semiótico, em detrimento do semântico. Tomando a significação semiótica como exemplar, ambos esquecem da força referencial que intervém na recepção e na interpretação de um texto. Concordamos, portanto, com o comentário de Davis ao tratar da pesada influência das teses de Derrida e Barthes para a crítica genética: “O fato de que a morte do autor foi anunciada com tanto triunfo e tão amplamente reconhecida pode talvez ter funcionado como uma força poderosamente opressora, proibindo violentamente certas linhas de investigação ou modos de apresentá-las”² (2002: 97).

Afinal, por que aceitamos com tanta facilidade a cena sacrificial erigida por Barthes, na qual, para romper com a lógica da representação, “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (2004: 64)? Por que seria preciso “matar” o autor, excluindo de partida qualquer relação entre significação e gênese, em vez de simplesmente reconhecer a descontinuidade estruturante entre autor e o leitor, entre enunciação e signo, entre produção e recepção do texto? Por certo, não se deve negar que a crítica ao modelo representacional, tão importante para a história da teoria literária, tenha legado a importante conclusão de que o sentido do texto independe da intenção do autor. Mas saltar imediatamente dessa premissa para o “nada existir” além das relações de envio e reenvio de um significante para outro, há um salto lógico imenso. E é justamente no reconhecimento desse salto no vazio do texto que a obra de Kerouac, ao explicitar o problema da “voz própria”, pode se colocar como uma provocação à crítica genética.

ORIGINALIDADE COMO BUSCA DA VOZ PRÓPRIA EM KEROUAC

Jack Kerouac tornou-se objeto de destaque na história da literatura estadunidense por ter datilografado freneticamente, em pouco mais de três semanas, o manuscrito original de *On the Road*. Devido ao método da “prosa espontânea” — cuja regra central, inspirada nos improvisos do jazz, é nunca rasurar o pensamento —, Kerouac decidiu utilizar um longo pergaminho para evitar a troca de páginas em sua máquina de escrever. A intenção inicial era publicar o texto, palavra por palavra, tal como ele havia sido digitado. No entanto, uma série de modificações exigidas pelos editores da Viking Press acabaram sendo acatadas para a publicação da primeira edição do romance, em 1957. Dentre as principais alterações entre o manuscrito original e o romance publicado, destacam-se a divisão de parágrafos e de capítulos, a troca de

² the fact that the death of the author had been so triumphantly announced and widely acknowledged can be seen to have functioned as a powerfully oppressive force, forcefully proscribing certain lines of inquiry or modes of presenting them.

nomes reais por fictícios, a supressão de algumas cenas de caráter sexual e a adição de alguns trechos que ressaltavam a coerência da narrativa. Apenas após a estrondosa fama alcançada pelas vendas de *On the Road*, os editores de Kerouac valorizaram sua espontaneidade, publicando seus romances com o mínimo de edições possíveis.

Embora Kerouac tenha publicado em vida pouquíssimos textos de caráter teórico, crítico ou metalinguístico, uma imersão nos seus arquivos revela que, ao longo de boa parte da sua vida, estava habituado a refletir profundamente sobre a gênese do texto literário. Em minha tese (Pinezi: 2015), fiz o possível para detalhar como suas reflexões sobre o romance moderno se baseavam na tradição romântica de Goethe, Nietzsche e Spengler, autores que, cada um ao seu modo, valorizaram a espontaneidade, a genialidade e a originalidade como critérios de valoração da obra de arte. Resumindo os resultados dessa pesquisa, diria que a proposta de uma escrita espontânea, em Kerouac, retoma de forma radical, no século XX, uma série de teses da poética ocidental hoje ostracizadas, como a defesa da oralidade sobre a escritura, de Platão, a retórica cristã calcada na superioridade do espírito sobre letra, de Paulo, o ímpeto autobiográfico de Santo Agostinho, Dante e Rousseau, o vitalismo dionisíaco de Nietzsche e, principalmente, a teoria romântica do gênio orgânico desenvolvida na Alemanha e na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, tal como resumida por M. H. Abrams (2010).

Nesse sentido, não é difícil perceber como sua obra está em dissonância com alguns paradigmas textualistas. Considero, inclusive, que Kerouac é um dos últimos e mais radicais escritores da tradição romântica bem sucedido no cânone da literatura ocidental. Hoje, devido a uma generalizada desconfiança em relação à “nostalgia das origens”, as noções de genialidade e de espontaneidade determinantes para sua escritura seguem sob forte suspeita. No entanto, precisamente por isso, o embate entre Kerouac e a crítica genética pode nos conduzir a uma reflexão interessante sobre os limites textualistas quando abordam a gênese da obra literária. Afinal, se lermos os manuscritos sabendo que aquilo que Kerouac perseguiu insistentemente com sua escrita foi a originalidade, sem tomá-la como mito a ser superado, podemos enfim levantar um legítimo problema de teoria literária: o que constitui formalmente a “originalidade” da obra “original”, a “genialidade” da escrita “genial”?

Em “Are Writer Made or Born?”, retomando o problema clássico do romantismo sobre o talento natural dos poetas, Kerouac demonstra pleno conhecimento da etimologia da palavra “gênio”: “Ela não designa a falta de um parafuso, nem a excentricidade, nem ‘talento’ excessivo. Ela deriva da palavra latina *gignere* (gerar) e um gênio é simplesmente uma pessoa que dá origem a algo nunca antes conhecido”³ (1995: 488). Para explicar a origem singular de cada obra, Kerouac ressalta a importância da experiência de vida dos artistas, seu *éthos*:

Ninguém além de Melville poderia ter escrito *Moby Dick*, nem mesmo Whitman ou Shakespeare. Ninguém além de Whitman poderia ter concebido, originado

³ It doesn't mean screwiness or eccentricity or excessive 'talent'. It is derived from the Latin word *gignere* (to beget) and a genius is simply a person who originates something never known before.

e escrito *Leaves of Grass*; Whitman nasceu para escrever um *Leaves of Grass* e Melville nasceu para escrever um *Moby Dick*. “Não é o que você faz”, disseram Sy Oliver e James Young, “é como você faz”. Cinco mil alunos estudando literatura numa sala de aula podem botar suas mãos na lenda de Fausto, mas apenas um Marlowe nasceu para escrever daquele jeito.⁴ (Kerouac 1995: 488)

Portanto, aqui estão em jogo duas acepções dos termos gênio e originalidade. A primeira é a interpretação de originalidade como singularidade, novidade em relação a um cânone, traço diferencial de cada autor. A segunda, no entanto, é ética, e indica uma conotação positiva: trata-se da proximidade entre a obra de arte e sua origem. Por isso, Kerouac entende que, para ser um escritor original, deve perseguir insistentemente a origem de sua própria obra.

Mas o que seria tal coisa? Gewirtz nos lembra que, enquanto terminava seu primeiro romance, Kerouac deixou registrado o desejo de encontrar a “própria voz” (2007: 73). O que seria uma “voz” própria? E em que medida uma “voz própria” pode ser entendida como a origem de uma obra de arte sem cair necessariamente numa relação de autoridade ou de autoria, tampouco numa afirmação de singularidade ou ineditismo em relação ao cânone?

Voltemos então às reflexões de Barthes sobre a “voz própria” e a “voz imprópria”. A busca da voz “própria” seria, em Kerouac, a tentativa de reestabelecer a proximidade entre voz e origem, enunciação e potência criativa. Trata-se da busca pela palavra absolvida, a palavra inspirada pelo Espírito Santo: é a experiência da enunciação proposta nas cartas de Paulo, que Agamben entende como a “palavra da fé”: “Nem glossolalia desprovida de significado, nem palavra simplesmente referencial, a palavra da fé efetua o seu sentido através do seu ser proferida. Devemos pensar, aqui, em algo como uma eficácia performativa da palavra da fé, que se realiza com a sua própria pronúncia na proximidade entre boca e coração” (2016: 150).

No que consiste essa proximidade? E o que essa experiência da palavra da fé pode nos ensinar sobre a gênese de um texto literário, para além da tese da escritura como destruição da origem? A “voz própria” é aquela que não hesita, que não é atravessada pela angústia das infinitas possibilidades de reescrita. É, portanto, a palavra *inocente*, livre da força de suas infinitas perfrases possíveis; ela surge quando o escritor se depara com a *palavra justa*, com o *ponto de não-rasura* do enunciar. Não se trata da palavra única, insubstituível, mas da palavra *qualquer*. Pelo étimo: *quodlibet*, qual-quer, ditada pelo querer: “*quodlibet ens* não é ‘o ser, não importa qual’, mas ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (*libet*), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejo” (Agamben 2013: 10). O escritor encontra a “voz própria” quando está diante da palavra *que vem*, da palavra que se *ajusta ao desejo*. Claro que, para o leitor, toda palavra ganha seu sentido a partir de

4 Nobody but Melville could have written *Moby Dick*, not even Whitman or Shakespeare. Nobody but Whitman could have conceived, originated and written *Leaves of Grass*; Whitman was born to write a *Leaves of Grass* and Melville was born to write a *Moby Dick*. “It ain’t whatcha do”, Sy Oliver and James Young said, “it’s the way atcha do it”. Five thousand writing-class students who study “required reading” can put their hand to the legend of Faustus but only one Marlowe was born to do it the way he did.

perífrases que a reconduzem infinitamente num processo de significação. Mas, do ponto de vista invertido do escritor, o que se busca é a finitude do texto, a palavra específica, dentre todas as possíveis, que põe fim à infinitude de possibilidades: a voz *própria* é aquela que torna inoperante a cisão entre *origem* e *voz* para existir *tal qual foi gerada*.

Há de fato toda uma reflexão na tradição ocidental sobre a palavra poética como atravessada por uma cisão fundamental entre “voz” e “origem”. Trata-se do antiqüíssimo problema das Musas, deusas da memória que concedem ao poeta uma miríade de palavras possíveis com as quais o poema é construído — isto é, o conjunto de possibilidades formais infinitas que deverão, a partir da seleção, tornar-se em uma composição finita. A teoria literária contemporânea tem tanta convicção de que a originalidade é um “mito” a ser superado e eliminado que deixou de se perguntar qual é o problema teórico que, de fato, subsiste na representação das Musas. Jacyntho Lins Brandão resume o problema ao tratar da estranheza fundante da experiência da palavra poética que “também nós continuamos a experimentar”: por mais que tenha sido transmitida por vias mitológicas, a representação das Musas “não visa a transmitir ensinamentos religiosos, mas é propriamente poética” (2015: 33). Formalmente, a experiência das Musas é a da cisão entre *langue* e *parole*, entre *a abertura para as infinitas possibilidades de dizer* em oposição ao *fechamento necessário de escolher uma palavra justa*:

Musa é o nome que os Gregos davam à experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética. Platão, no *Íon*, apresenta como caráter essencial da palavra poética o de ser um εὔρημα Μοισῶν (534d), uma “invenção das Musas”, e de escapar, portanto, necessariamente, àquele que a profere. Proferir a palavra poética significa “ser possuído pela Musa” (536b): ou seja, fora da imagem mítica, ter experiência da alienação do lugar originário da palavra que está implícito em todo falar humano. Por isso, Platão pode apresentar a palavra poética e a sua transmissão como uma cadeia magnética que pende das Musas e mantém juntos, suspensos num êxtase comum, poetas, rapsodos e ouvintes: e este, ele diz, é o significado do canto mais belo (τὸ καλλιστόν μέλος): mostrar que as palavras poéticas não pertencem originalmente ao homem nem são obra humana (οὐκ ἀνθρώπινα... οὐδὲ ἀνθρώπων). (Agamben 2006: 107)

Compare-se essa descrição de Agamben com a famosa passagem metapoética de *On the Road* em que Sal Paradise e Dean Moriarty descrevem o solo improvisado de um saxofonista de jazz:

Cara, o saxofonista de ontem à noite tinha AQUILO [IT] — e depois que conseguiu, soube manter. Nunca vi ninguém que conseguisse manter durante tanto tempo”. Quis saber o que era “AQUILO”. “Ah, bem” — Dean riu — “você está me perguntando impon-de-rabilidades — hum! Bem, ali está um músico e aqui está a plateia, certo? A função dele é deixar rolar o que estão todos esperando.

Ele começa com os primeiros acordes, então ele se ilumina e tem que tocar com energia à altura daquilo que se espera dele. De repente, no meio do refrão, ele consegue aquilo — todo mundo olha e percebe, todos escutam; ele segura e vai em frente. O tempo para. Ele preenche o espaço vazio com a substância de nossas vidas; são confissões vindas do âmago de seu umbigo, lembranças de ideias, reinterpretações de velhos sopros. Ele tem que tocar cruzando todas as pontes, ida e volta, e tem que fazê-lo com infinito sentimento, explorando as profundezas da alma, porque o que conta não é a melodia daquele momento, que todos conhecem, mas AQUILO. (Kerouac 2009: 254)

Não resta dúvidas de que, nessa passagem, ao tratar do IT como “aquilo que conta”, em oposição à “melodia daquele momento, que todos conhecem”, Kerouac está tentando descrever aquela “experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”. Não é à toa que o termo IT é aquilo que Agamben (2006: 40), seguindo Benveniste, chamaria de *shifter*: uma partícula da linguagem que, embora não represente a realidade de forma denotativa, ainda assim estabelece a mínima referência em relação ao lugar do discurso, abrindo para a possível enunciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendida desse modo, a tentativa de Kerouac de encontrar a “própria voz” a partir do improviso deve ser explicada não tanto segundo o limitado paradigma derridiano da iterabilidade ou da força ilocucionária do performativo, como cópia e repetição de um modelo que nunca encontra o seu termo original, mas antes como aquilo que Agamben descreve como um *performativum fidei*, uma performance da fé, na qual a voz se revela *como tal*, como *mais próxima de sua origem*. A palavra da fé é, para Paulo, assim, a palavra que se apropria de suas próprias possibilidades livremente, absolvendo a tensão constitutiva entre repetição do modelo (cópia) e acontecimento único (evento):

Toda revelação é, antes de tudo, revelação da própria linguagem, experiência de um puro evento de palavra que excede toda significação e é, todavia, animado por duas tensões opostas: a primeira — que Paulo chama de *nomos* [lei] — procura preencher a excedência articulando-a em preceitos e conteúdos semânticos; a segunda — que coincide com a *pistis* [fé] — é direcionada, ao contrário, a mantê-la aberta para além de todo significado determinado. Correspondentemente, há dois modos de remontar para além da relação denotativa em direção à experiência do evento de linguagem: o primeiro, seguindo o paradigma do juramento, procura fundar nessa experiência o vínculo e a obrigação; para o segundo, ao contrário, a experiência da pura palavra abre o espaço da gratuidade e do uso; este exprime a liberdade do sujeito [...], o primeiro manifesta a sua sujeição a um sistema codificado de normas e de artigos de fé. (Agamben 2016: 153)

Em Kerouac, o desejo de originalidade como experiência da liberdade tende a se realizar por meio da experiência da fé. Espontânea é a palavra *qual-quer*, a palavra que, apropriando-se de si mesma, quer-se. Assim, quando Kerouac leva às últimas consequências o ideal romântico de obra de arte genial, pautado nas reflexões cristãs sobre a diferença entre *espírito* e *letra*, *enunciação* e *enunciado*, acaba por colocar em suspenso o paradigma da *rasura* e da *escritura* como “origem sem fundo”. Do ponto de vista do leitor, de uma teoria do texto e de uma ciência semiótica, a “origem” pode bem ser a *perífrase/différance* inerente à significação; mas, do ponto de vista do enunciador, do criador, de uma ciência da poética, a origem deve ser entendida como a *potência criativa* que, em toda enunciação, põe o sujeito em jogo a cada novo dizer.

A perseguição da origem, do IT, da voz própria não cai necessariamente na lógica da representação, mas segue a estrutura formal do gesto reflexivo que *quer a si próprio, que se quer tal qual é*. Qualquer palavra pode tornar-se a palavra qual-quer: a palavra justa, a palavra espontânea, a palavra original. É esta palavra que a crítica genética, presa ao fetiche das rasuras dos manuscritos, jamais pode alcançar. Não tanto porque é *genética*, mas precisamente porque é *crítica*. Como concluí em meu estudo mais detalhado do processo de criação de Kerouac (Pinezi: 2015), somente ao abandonar uma pretensão judicativa (*crítica*, segundo o étimo: *krisis*, julgar, decidir) em favor de uma contemplação do livre-enunciar musical (segundo o étimo: que têm origem nas musas), poderemos, enquanto pesquisadores, enfim entender o que é a gênese de um texto sem sacrificar seu autor nos sagrados altares da leitura.

OBRAS CITADAS

ABRAMS, M. H. *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BARTHES, Roland. *A morte do autor. O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004. 57-64.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970a.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970b.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BENVENISTE, Émile. *Semiologia da língua. Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989. 43-67.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

DAVIS, Oliver. The Author at Work in Genetic Criticism. *Paragraph*, Edinburgh, n. 25, v.1, p. 92–106, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

GEWIRTZ, Isaac. *Beatific Soul: Jack Kerouac on the road*. New York: The New York Public Library, 2007.

KEROUAC, Jack. *On The Road* (Pé na Estrada). Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2009.

KEROUAC, Jack. *On The Road: o manuscrito original*. Trad. Eduardo Bueno e Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. *The Portable Jack Kerouac*. New York: Viking, 1995.

On the Block, \$2.4 Million for 'On the Road'. The New York Times, Seção B, p. 4, 23 de maio de 2001. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/05/23/nyregion/on-the-block-2.4-million-for-on-the-road.html>.

PINEZI, Gabriel. *A Experiência Literária de Jack Kerouac: a criação da liberdade, a liberdade da criação*. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/22291160/A_Experi%C3%Aancia_Liter%C3%A1ria_de_Jack_Kerouac_a_cria%C3%A7%C3%A3o_da_liberdade_a_liberdade_da_cria%C3%A7%C3%A3o

PINO, Claudia Amigo & Roberto Zular. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ANTÍDOTO PARA O PRESENTE, UTOPIA PARA O FUTURO: A CONCEPÇÃO DE CULTURA DO JORNAL POLO CULTURAL

Camila Hespanhol Peruchi¹ (CNPq/UFG)

RESUMO: Este artigo explora o jornal curitibano *Polo Cultural*, idealizado pelo poeta e jornalista Reynaldo Jardim, em circulação entre março e dezembro de 1978 e, atualmente, disponível no acervo da Biblioteca Pública do Paraná. Selecionamos um suplemento produzido fora dos grandes centros, menos amplamente conhecido e investigado, privilegiando, porém, que comportasse debates teóricos sobre a visão de cultura e de literatura então emergentes. A hipótese defendida é a de que a configuração do *Polo Cultural*, caracterizado por uma concepção ampla de cultura nacional e pela tentativa de defini-la por meio do estreitamento de laços com a comunidade leitora, é fruto de um contexto histórico específico: se, por um lado, a iminência da redemocratização possibilitava a formação de um horizonte utópico que permitia imaginar um novo tipo de sociedade; por outro, ela também impunha uma luta contra a massificação e contra a institucionalização da arte. Simultaneamente, examinamos também como a poesia publicada no *Polo Cultural* respondeu aos ideais do jornal e, conseqüentemente, aos desafios de seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Polo Cultural*; concepção de cultura; poesia brasileira; ditadura.

ANTIDOTE FOR THE PRESENT, UTOPIA FOR THE FUTURE: THE CULTURAL CONCEPTION OF THE NEWSPAPER POLO CULTURAL

ABSTRACT: This article examines *Polo Cultural*, a publication originating in Curitiba and conceived by the poet and journalist Reynaldo Jardim. Active from March to December 1978, *Polo Cultural* is currently accessible within the collection of the Public Library of Paraná. Our focus lies on a periodical emerging from a less prominent locale, yet one that delved into theoretical discussions concerning evolving perspectives on culture and literature. Our hypothesis posits that the structure of *Polo Cultural*, characterized by its comprehensive understanding of national culture and its efforts to foster stronger connections with the reading community, is a product of its distinct historical context. As the impending redemocratization provided a utopian horizon for the emergence of a new societal paradigm, it also necessitated resistance against the massification and institutionalization of art. Furthermore, we investigate how the poetry featured in *Polo Cultural* aligns with the newspaper's ideals and addresses the challenges of its time. By analyzing the thematic and stylistic elements of the poetry

¹ camila.peruchi@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-5374-6381>



within the publication, we gain insight into its role in reflecting and responding to the socio-political milieu of the period.

KEYWORDS: *Polo Cultural*; conception of culture; Brazilian poetry; dictatorship

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

I.

Em janeiro de 1977, o suplemento cultural *Anexo*, do *Diário do Paraná*, apresentava, em linhas assimétricas e levemente circulares, uma abertura-provocação, a seguir transcrita e disponível na Figura 1:

Se Curitiba já fosse um
POLO CULTURAL
seria um desespero
este Anexo
não ser especial
como foi anunciado.
Mas como Curitiba
ainda não é um
POLO CULTURAL
o Anexo sobre
como fazer de Curitiba

um POLO CULTURAL
ficou para domingo
próximo.
Assim todo mundo
que disse “se fosse
para a próxima semana
daria tempo de preparar
texto, desenho ou anún-
cio”
vai ter que
arranjar outra desculpa.



Figura 1: Capa do *Anexo*, suplemento cultural do *Diário do Paraná*, 30 de janeiro de 1977. (Jardim: 1977: 1)

Desafiando a forma-poema – seja em sua diagramação côncava, seja em seu conteúdo-recado – e ironizando a própria tentativa (por ora frustrada) da cidade se tornar um polo cultural, o Anexo enfatizava a falta de compromisso dos convidados. Com tom cômico e provocativo, recusava-se também a criar qualquer expectativa de que ele ocorreria no futuro, mas o pessimismo, assim anunciado, convertia-se por si só em um reforço do convite. Com esse gesto peculiar, porém, o Anexo fazia algo mais: chamava a atenção para o esforço que demandava uma produção coletiva que, fora dos grandes centros e sob a égide da ditadura e da industrialização, tentava se valer da liberdade de expressão e extrair a sua utilidade simbólica de sua inutilidade material. O propósito, ao ser reiteradamente afirmado em caixa alta, o que aproxima a abertura de um anúncio, tornava-se claro: transformar a capital paranaense em um centro aglutinador de cultura, “reinventando” mais uma vez a “província” (Sanches Neto 1998: 87-105). A provocação é mais consequente do que aparenta, de modo que não seria exagero extrapolá-la: ela parece sugerir que a dificuldade de reunir um grupo de pessoas dispostas a criar e a divulgar arte era análoga ao empenho exigido, naquele momento, para se articular interesses coletivos mais amplos. O Anexo indica, assim, ainda que lateralmente, um dos desejos dos jornais culturais e das revistas literárias: oferecer uma imagem de um novo tipo de sociedade. A despeito da audácia e da dificuldade que esse gesto implicava, os periódicos e revistas existiram. Trabalhando sob o signo da imediatez, almejando uma intervenção na esfera pública e a própria criação de um público ao se insurgirem contra o *status quo* das formas e do pensamento dominantes, eles funcionaram também como uma espécie de “termômetro” literário e social, capaz de indicar o estado ou andamento dessas esferas.

Do ponto de vista literário, as revistas forneceram diretrizes para uma nova criação artística e, com isso, frequentemente se tornaram *loci* privilegiados para a publicação inédita de textos radicais, fomentando debates e embates sobre cultura, tradição e inovação. O objetivo, não poucas vezes, consistia também em abrir espaço para novos escritores e textos experimentais, lançando mão da autonomia para divulgar produções que dificilmente seriam acolhidas no mercado editorial ou nos veículos então disponíveis. É esse precisamente o sentido da frase de Paul Valéry em sua conferência “Primeira lição do curso de poética” ministrada no Collège de France: há “obras que são como que criadas por seu público (cuja expectativa atendem, sendo assim quase determinadas pelo conhecimento desta) e [há] obras que, pelo contrário, *tendem a criar seu público*” (2018: 17). Esse papel de abrigar uma criação artística que não se conforma imediatamente aos padrões de circulação, tão estranho aos tempos atuais, coube às revistas. Já do ponto de vista social, elas, com frequência, incorporaram textos sólidos capazes de apresentar um diagnóstico de seu tempo, constatando um estado da crítica e da arte. Com isso, caracterizaram também a própria sociedade na qual desejavam intervir.

Talvez tenha sido justamente para exercer ambas as funções (literária e social) de maneira mais enfática, que o próprio criador do Anexo, o jornalista e também poeta experimental Reynaldo Jardim, tenha feito com que sua publicação transitasse da condição de anexo, mero adendo ligado ao jornal *Diário do Paraná*, para o protagonismo de um “polo”. Data de 15 de março de 1978, a primeira publicação do *Polo Cultural*,

sob responsabilidade do Escritório de Promoção da Cultura Paranaense e editoração de Marilú Silveira. Aproveitando o momento de relativa efervescência e expansão pelo qual passava o jornalismo literário no estado (que recentemente vivenciara não só a criação do suplemento *Anexo*, mas também do *Almanaque*, do jornal *Estado do Paraná*). criava-se, enfim, um jornal exclusivamente voltado para a área da cultura.

O *Polo Cultural* caracterizava-se, portanto, pelo seu enfoque não exclusivamente literário. Interessava-se, assim, por apresentar uma concepção ampla de cultura nacional e para isso contribuía o seu aspecto gráfico que, ao tornar inseparáveis gravuras/ilustrações e textos, fazia do seu próprio material um trabalho de arte em si mesmo. Os dois primeiros números (de 15 de março e 30 de março de 1978) nos interessarão mais de perto por seu caráter inaugural. Ambos lançam as bases do empreendimento e dão a ver como a filosofia, a arquitetura, as artes plásticas, o teatro, a música e a literatura eram objetos de divulgação e discussão a partir de uma perspectiva a um só tempo problematizadora e propositiva, possível e fomentada por um contexto histórico específico. Tal a força desse ímpeto abrangente que, mais tarde, o *Polo Cultural* lançaria, alternadamente, volumes temáticos especializados: “Artes” (espetáculos), “Grafia” (fotojornalismo), “Espaço” (arquitetura, urbanismo e ecologia) e “Inventiva” (textos, experimentos e vanguarda).

Resta saber a que “espírito do tempo” essa concepção de cultura – simultaneamente totalizante, crítica, definidora e propositiva – respondia. A palavra “polo”, parte do título do periódico, sintetiza o anseio por constituir um lugar comum de interação entre diferentes áreas. Não por acaso, trata-se de um vocabulário técnico, emprestado do mais comumente empregado “polo industrial”, o que revela que a postura aglutinadora respondia também a um impulso de modernidade e de construção da cidade. A título de exemplificação dessa postura, vale mencionar que esses dois primeiros volumes apresentavam os trabalhos do cartazista, escultor e ilustrador Newton Cavalcanti e de Franklin Cascaes (ceramista, antropólogo, desenhista, pesquisador da cultura açoriana e folclorista cujas ilustrações representam em chave surrealista as narrativas orais de Florianópolis, condensando a tradição mítica de uma região cujo isolamento implicava a existência de um mundo mágico) (Araújo 1978: 2). Trabalhos de cartunistas como Solda, apresentações teatrais (como “Árvore de mamulengos”, do grupo Ribalta), lançamentos de livros (como *Teatro Moderno*, de Anatol Rosenfeld), crítica de cinema (como a de Almir Feijó Junior sobre “Jesus de Nazaré”, de Franco Zeffirelli) e shows (como o de bandas que não tiveram a sorte de integrar o circuito fonográfico que se consolidou após os festivais e são hoje praticamente desconhecidas, como “Recordando o Vale das maçãs” e “Zona Franca”), discos recém-lançados (como “Espelho Cristalino” de Alceu Valença e “Secos & Molhados”) são outros exemplos dessa ânsia totalizante do suplemento. Abaixo, seguem-se as capas do primeiro e do segundo volume do *Polo Cultural* nas Figuras 2 e 3. O aspecto gráfico, os trechos do livro do filósofo Roberto Gomes dispostos em forma de poema e a ilustração-poema de Solda sugerem (embora não explicitem) o desejo do jornal de romper os limites entre arte e informação. De certo modo, as capas já são uma antecipação do conteúdo diverso e tão pouco estratificado que inauguram:



Figura 2: Polo Cultural, nº 1, 15 de março de 1978.



Figura 3: Polo Cultural, nº 2, 30 de março de 1978.

Só à primeira vista, no entanto, que a diversidade de artistas e de áreas de atuação pode parecer falta de coerência ou resultado de uma escolha realizada mais ou menos ao acaso. Os textos teóricos (mas também poéticos, como veremos adiante), possuem um denominador comum: 1) constataam um estado de coisas – e, conseqüentemente, contra ele se insurgem e 2) ensaiam uma tentativa de se aproximar do público, seja por meio de argumentos que reivindicam uma nova perspectiva de abordagem, seja por meio de novas formalizações estéticas.

O caso paradigmático do ato de *constatar para contestar* é o texto de abertura de Roberto Gomes, extraído do seu então recém-lançado livro *Crítica da Razão Tupiniquim* (1977), cujo excerto está presente na capa do volume 1. A obra fornece um panorama filosófico brasileiro, tributando a sua especificidade à posição histórica que o país ocupou enquanto colônia no processo da colonização. Embora portador de um desenvolvimento histórico e social diferente dos países europeus, o país foi receptor do caldo filosófico produzido pelo velho mundo. A situação – hoje já uma velha conhecida do pensamento social brasileiro – fez, segundo Gomes, com que nossos intelectuais tomassem por objeto de reflexão problemáticas não originais, sem relação direta com o seu tempo-espço. O excerto do livro publicado no *Polo Cultural* se centra, não coincidentemente, num dos sintomas dessa condição fundadora para a arte: o predomínio da seriedade justamente quando um traço constitutivo do humor brasileiro é sua capacidade de “desestruturar a pomposidade”, desarmando as “tentativas de empostação” (Gomes 1978: 3). Por um lado, o texto convocava a nossa capacidade de transformar a aparente desvantagem em vantagem, isto é, a posição “deslocada” e diversa em ponto de vista privilegiado para investigar e levar às últimas conseqüências o que, no centro do sistema, não se desvela com a particularida-

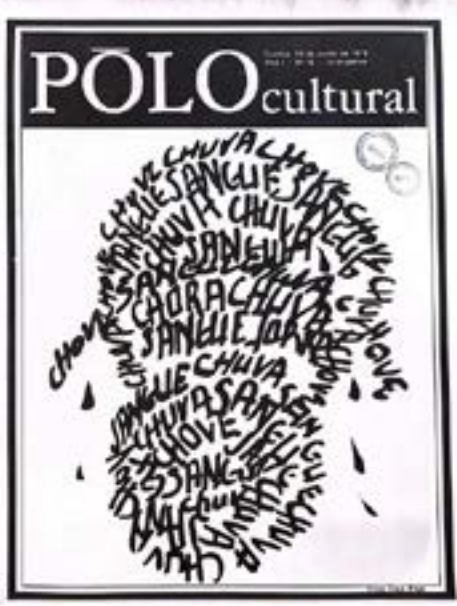

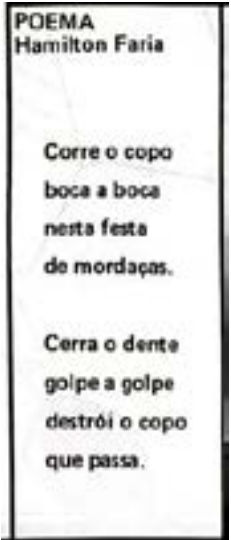

de que o faz em sua periferia; daí a afirmação que figura logo na capa do primeiro volume: “o que constrói uma verdade é a sua perspectiva” (Cf. Figura 2). Por outro lado, o texto também apostava nessa postura como uma possibilidade de aproximação com o público.

Questionando as condições de um juízo filosófico brasileiro em um país tropical cujo epítome da intelectualidade se condensa paradoxalmente no terno – “a filosofia, de terno e gravata, pensa”? –, Gomes não só reivindica o avesso da seriedade, mas, mais do que isso, a vê também como a inimiga da arte. Segundo ele, há duas formas por meio das quais o homem sério mina o artista: “censurando-o ou promovendo-o a uma espécie de ornamento social [...] é assim que o homem sério exorciza aquilo que teme”. Dois tempos históricos estão condensados nessa afirmação: a “censura” é uma clara referência à ditadura, que ainda dificultava a organização política e condições de vida verdadeiramente coletivas. Nesse contexto, “a agremiação em pequenos círculos representou o sucedâneo da participação pública” (Bosi 2021: 364) e, assim, também a antecipou. A efemeridade, a pequena circulação, a independência em relação à grande imprensa e o relativo afastamento dos grandes centros contribuíram para que o *Polo Cultural* fosse também lugar de resistência, evidenciando laços estreitos entre preocupações políticas e estéticas. O último volume, 32 (de 14 de dezembro de 1978), na edição temática *Inventiva*, editada por Paulo Leminski, continha no cabeçalho de uma das páginas um desenho da partitura da “Marcha Fúnebre”, de Chopin (com cifrões substituindo as notas), posicionado logo acima de um gráfico contendo a quantidade de mortos e desaparecidos entre 1966 e 1975, como se percebe na Figura 4.



Figura 4: Marcha fúnebre (da sonata op. 35) de Chopin – artista: Diko Kremer; A escalada, mortes e desaparecimentos, retirado da edição de 4/10/78 da *Isto É*; “onde past 1. pastm 2”, de Sebastião Nunes; Hacia Ikônico, de José Hilário Rettamozo; “Atitude”, de Petrauskas. *Polo Cultural / Inventiva*, n.32, 14 de dezembro de 1978.

Outras edições apresentaram ainda os seguintes poemas:

A – “Chuva”, de Edgar Braga	B – “Fragmento de um canto ritual” – Duda Machado
	
C – “Poema”, de Hamilton Faria.	D – “exílio”, de Duda Machado
	
<p>Figura 5:</p> <p>(A) <i>Polo Cultural</i>, nº 13, 15 de junho de 1978.</p> <p>(C) <i>Polo Cultural / Inventiva</i>, nº17, 13 de julho de 1978.</p>	<p>(B) <i>Polo Cultural / Arte</i>, nº 14, 22 de junho de 1978.</p> <p>(D) <i>Polo Cultural / Inventiva</i>, nº21, 10 de julho de 1978.</p>

Como se percebe na Figura 5, tanto “Chuva”, de Edgar Braga (Figura 5.A), quanto “fragmento de um canto ritual”, de Duda Machado (Figura 5.B), têm em comum o

fato de serem poemas visuais, mas guardam diferenças entre si. O primeiro reforça – pela imagem que cria – o conteúdo que vincula: a gota, formada pela disposição das palavras e pela tipografia, remete explicitamente ao sangue, à lágrima (há também um “chora” levemente camuflado no centro do poema) e à chuva, tematizados; nesse caso, portanto, a imagem se identifica com o objeto designado. Ao recusar uma presença tantas vezes estruturante da poesia, a primeira pessoa do eu-lírico, Braga também apaga a noção de sujeito, fazendo sobressair a força do próprio material. Já o texto de Duda Machado (Figura 5.B) acrescenta mais um sentido as duas ideias textualmente expressas: ao formar a imagem de uma ampulheta, o texto parece sugerir que dormir e acordar são uma questão de tempo (isso, claro, se o “adormeço” for tomado em sentido literal e se as palavras – tanto “adormeço” quanto “acordarei” – apesar de graficamente separadas, forem unidas). Se tomadas separadamente, a expressão se torna “A dor meço” (i.e. medir a dor) e o verbo “acordar”, conjugado, no futuro, ganha sentido figurado e passa a se referir também ao gesto de despertar, não do sono, mas para uma situação real, o que gera uma espécie de lucidez que incide sobre a vida concreta. Nesse caso, “Acorda rei” subitamente se torna um verbo imperativo junto ao vocativo de autoridade. O poema não recusa nenhuma dessas possibilidades, antes as aciona de forma simultânea, dando ao leitor o ensejo de se tornar poeta também, escolhendo o sentido. Ao invocarem relações diversas entre texto e imagem, os poemas chegam a um mesmo resultado: libertam o significado da restrição contextual “para aplainá-lo na superfície movente da página”, como constata Bosi (2021: 22) a respeito da poesia concretista, sugerindo que, nesses casos, a melhor solução seria “olhar-ler” (Bosi 2021: 23). O impulso se adequa à forma mental contemporânea, que engloba cartazes, slogans e manchetes e, ao fazê-lo, busca uma reintegração da poesia e da vida. Essa adequação também está presente em “Atitude”, de Petrauskas (Cf. Figura 4). Ao unir imagem e palavra, a peça flerta com um discurso típico da propaganda (ao empregar o vocativo e o modo verbal imperativo), mas o subverte através da ambiguidade e da consequente bem-humorada crítica social, possível pelo tensionamento entre texto e imagem: “Meu amigo, se você está se sentindo deprimido, comprimido, reprimido ou suprimido: tome uma atitude [pura ou com gelo, atende a seu apelo]”. É significativo, também, que o faça ao lado de uma ilustração de um homem sendo massacrado pelo peso de uma televisão. O procedimento estrutural é em tudo afim à proposta de Leminski (1978: 6) feita no segundo volume do *Polo Cultural*, cuja capa, não por acaso, traz os versos que tematizam a morte em vida (Cf. Figura 3): a linguagem literária deve se abrir para os novos códigos, libertando-se da concepção jornalística que a faz morrer no dia seguinte, como o jornal. Opondo-se ao ainda dominante aspecto documental da literatura, e, portanto, à mesmice, seria possível criar margens maiores de interpretação e de dúvidas.

Os poemas de Edgar Braga (Figura 5.A) e Duda Machado (Figura 5.B) apresentam, ainda, outra semelhança: lidos fora do contexto ditatorial, supondo-se, por exemplo, o desconhecimento da data de publicação, nada indicaria, a princípio, que se trata de poemas *sobre a ditadura*. No entanto, uma vez nesse contexto, eles subitamente parecem tematizá-la, referindo-se e criticando a sociedade na qual se inserem. Com isso, se tornam representativos de uma tendência geral da poesia desse período que,

muitas vezes, precisa recorrer à ambiguidade ou “cravar uma fresta na linguagem”, como diz o poema presente na Figura 5.D: a ditadura, não raras vezes, atua como uma força gravitacional, que puxa as palavras para si; eis como “sangue”, “choro”, a expressão derivada “medir a dor” e “acordar”, vistas por esse ângulo, parecem uma referência inequívoca ao regime. Esse curioso fato dá a ver como a ditadura é um elemento extrínseco ao objeto literário, mas que, repentinamente, pode se tornar intrínseco a ele. Situação diferente ocorre no “Poema” (Figura 5.C), de Hamilton Faria, e “Exílio” (Figura 5.D), também de Duda Machado. Esses textos, ao contrário dos anteriores, parecem se referir mais explicitamente ao contexto ditatorial e, nessa condição, são reveladores de um novo estágio que permitia, inclusive, esse grau de referência explícita e crítica. Justamente por isso, porém, essa nova fase passava a exigir um novo tipo de cuidado e, com isso, voltamos para o argumento de Roberto Gomes sobre os modos de exorcizar o artista: não só censurando-o, mas também alçando-o à condição de “ornamento social”. Nessa expressão reside o segundo tempo histórico que afirmamos estar contido na sua asserção: ela aponta para o futuro, sinalizando o risco de institucionalização da arte no momento mesmo da redemocratização, que se desenhava no horizonte. A ditadura, afinal, passava também por um relativo afrouxamento, que o próprio Geisel empreendeu e denominou como um “programa de distensão política, lenta e gradual”. Era essa nova conjuntura que permitia o tipo de denúncia que vimos acima, impensável dez anos atrás. A eleição de Jimmy Carter nos Estados Unidos, em 1977, e sua política de afastamento das ditaduras e de defesa dos direitos humanos arrefeciam a relação entre os países (Gaspari 2004: 364), o que inibia a força econômica do regime ditatorial. Em junho de 78, a censura prévia aos jornais “Movimento”, “O São Paulo” e “Tribuna da Imprensa” seria revogada e, em agosto, uma emenda constitucional revogaria também o AI-5, substituindo-o por salvaguardas constitucionais. A Lei de Segurança Nacional foi abrandada e as penas de morte e de prisão perpétua foram abolidas. Esse momento específico de, digamos, finalização ainda não finalizada ou “começo do fim”, convidava ao exercício utópico, à imaginação do futuro. Era esse contexto que estimulava a elaboração de um plano para a cultura, que o *Polo Cultural* efetivamente leva a cabo. Se, aos poucos, se tornava permitido voltar a decidir os rumos do país e, mais especificamente, os da cultura, era preciso que a decisão fosse acertada e coletiva, daí a recusa da institucionalização, que bem poderia ser um efeito da democracia que se aproximava: afinal, se a atividade cultural passa de “perigosa” a “importante”, é natural que adquira uma regulamentação jurídica formal que sempre corre o risco de permitir que ela exista e que seja fomentada, mas cuidadosamente impedida de se relacionar organicamente com a vida da população.

Não é coincidência, portanto, que, já no primeiro volume do *Polo Cultural*, haja uma divulgação (Karam 1978) da exposição “Artshow”, realizada entre 23 de setembro e 1 de outubro, na Galeria Júlio Moreira, no Teatro Universitário de Curitiba. A Mostra reunia fotografia, painel interior e projeção cultural. Seu slogan era enfático: “a arte deve sair do zoológico cultural em que está estabelecida. Deve literalmente descer as ruas”. Apresentava, com isso, uma concepção actancial de arte – afinada com o posicionamento ideológico do jornal – segundo a qual ela deveria confundir-se

com a ação e misturar-se às pessoas, sob pena de permanecer fadada à excentricidade, ao isolamento e à passividade dos espectadores, como deixa clara a imagem do “zoológico cultural”. É também contra a institucionalização – que não raras vezes se converte em sinônimo de neutralização – que fala Leminski quando descreve as revistas como “alternativas Quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conformado e autossatisfeito” (2011: 202).

Mas o momento histórico não se caracterizava apenas pela euforia diante da imanência da liberdade de expressão e da abertura democrática, que permitia a formação de um horizonte utópico convidativo à veiculação de uma ideia e de um projeto de cultura para a sociedade. O final dos anos 70 significou também o início da penetração da indústria cultural no Brasil. Após o golpe militar de 1964, as ações governamentais no âmbito da cultura passaram a se relacionar intimamente com a implementação de um projeto político-ideológico de caráter autoritário, nacionalista, desenvolvimentista e anticomunista. Assim, elas se voltaram não apenas para a censura de obras e artistas considerados opositores ao regime militar e/ou nocivos para a consolidação de uma cultura “verdadeiramente” nacional, mas também para a construção de uma política cultural própria, tanto por meio da criação de órgãos governamentais destinados para esse fim – como o Conselho Federal de Cultura (1966) e a Fundação Nacional da Arte (1975) –, quanto através do investimento em infraestrutura em telecomunicações. Essas ações, ao se coadunarem com o plano de modernização e com as políticas de integração e segurança nacional, favoreceram a consolidação da indústria cultural no Brasil. Somava-se a isso a popularização da televisão e sua inevitável imposição da forma-propaganda. De certo modo, todos esses fatores preparavam o caminho para o processo que se consolidaria mais tarde: a transição do Estado como agente modernizador para o mercado (Coelho 2005: 44).

Não é estranho, portanto, que justamente nessa conjuntura, as revistas também tenham sentido a necessidade de delimitar o que era cultura em sentido forte. Em “Amassa a massa”, publicado no segundo número do *Polo Cultural*, Antonio Strano Vieira diferencia arte de mercadoria: “a autenticidade seria aquela que, apesar de tudo, consegue subsistir além das limitações impostas pela massificação” (1978: 7). A citação sugere que não basta existir ao lado da massificação, mas também resistir a um conjunto de valores dela advindos com a intenção de interferir diretamente na cultura e na existência, impondo-lhes limites e deformando-as. Nesse contexto, é preciso também não sucumbir aos seus desígnios, evitando ser por ela incorporada. Interessado nessa questão, o texto se volta em seguida para a propaganda e sua pretensão de criar falsos desejos para vender. É precisamente porque é uma promessa, que a propaganda permite que o sistema de produção de mercadorias extraia lucro da discrepância entre a vida real e a imaginária. A crença no que ela pode oferecer, por mais ingênua que seja, contém em si a aspiração por algo melhor do que a mera existência tal como se apresenta. No entanto, como essa promessa é falsa, ela inevitavelmente cria vazios. Vieira concebe assim a grande encruzilhada da modernidade, que ainda é a nossa: a impossibilidade de realizar os novos desejos e aparentes necessidades cria frustrações, gerando um “vácuo emocional”, mas “artificial” como a própria necessidade que o criou: porém, “as emoções sempre são verdadeiras, mes-

mo se suas causas são mentirosas”. O mal, no entanto, é ainda maior quando existe a satisfação dos novos desejos: “nesse caso, a satisfação será artificial, e o vazio será verdadeiro”. Vieira ainda estava longe de vivenciar o grau que esse mecanismo que ele identifica e contra o qual advoga atingiria em meados do século XXI, mas já existe em seu pensamento um prenúncio bem formulado do atual estado de coisas. No centro de sua argumentação reside, portanto, análise de conjuntura, uma concepção de sujeito moderno como um ser com vontades (agora numerosas e artificiais), e o desejo de interferência nesse quadro via conscientização, alinhado com a postura mais ampla da revista.

Assim, ao mesmo tempo em que o *Polo Cultural* divulgava novas tendências da expressão, também denunciava modos de viver, convertendo-se em um veículo de formação integral, revelador do desejo de criação de uma nova consciência. Evidentemente, os textos apresentados não esgotam a diversidade de pensamentos que o jornal congregou ao longo de seus trinta e dois volumes, nem sempre passíveis de unificação ou convergência em suas especificidades. Isso não impede, porém, que eles sejam tomados como representativos de argumentos e motivações que se repetirão nos próximos números, dando conta, portanto, de representar o posicionamento ideológico do jornal. O caráter inaugural, além disso, faz deles pano de fundo para textos futuros que ainda que não enunciem explicitamente esses mesmos pressupostos, deles não obstante lançam mão. Nesse sentido, o percurso aqui traçado permite chegar à seguinte conclusão: a especificidade do *Polo Cultural* consiste tanto 1) na apresentação de uma concepção ampla de cultura nacional, que inclui a sua delimitação e 2) na resistência à institucionalização e à massificação, ambos justificando o gesto de aproximar a cultura das massas, tarefa urgente em um momento em que a censura e a repressão haviam reduzido ainda mais o público que se interessava pelas artes no Brasil (Santiago 1982: 55). Essa configuração própria é fruto desse contexto específico que, por um lado, possibilitava a formação de um horizonte utópico e, por outro, impunha uma luta contra os “efeitos colaterais” da iminente redemocratização. Ao primeiro, o *Polo Cultural* respondeu com um plano para a cultura, ao segundo, com a delimitação do que era, de fato, cultura brasileira.

II.

Tendo delimitado o contexto mais amplo de surgimento do *Polo Cultural*, a que respondia o seu impulso totalizante e definidor de cultura, e tendo demonstrado como a poesia nele publicada afinava-se com o projeto do jornal de *constatar e contestar* a sociedade de seu tempo, cabe, agora, nos deter em como a poesia atendeu formalmente ao anseio de se aproximar do público, despindo-se de uma faceta mais sisuda. Vejamos, então, como ela respondia ao avesso da “seriedade” – para retomar o termo de Gomes (1978) – por meio da primeira poesia publicada no volume 1 do *Polo Cultural*, de autoria de Alice Ruiz, como se vê na Figura 6.



Figura 6: *Polo Cultural*, nº 1, 15 de março de 1978.

A essência do poema é a brincadeira metalinguística: seu núcleo irradiador de significação é o duplo-sentido da maior parte das palavras que reúne. O seu centro é, portanto, a polissemia de “polida”, “lascada”, “grilo” e “sacada”, cujos sentidos transitam ora da materialidade concreta, ora para a subjetividade do eu-lírico que as anuncia. No primeiro caso, as palavras podem ser tomadas em seu sentido literal; uma interpretação, aliás, estimulada pela ilustração que acompanha o poema: “polido” é sinônimo de “alisado”, “lustroso” e remete à superfície material de algum objeto; “lascado” torna-se o seu oposto, isto é, “rachado”, “fendido”, “trincado”; “grilo” é um inseto da família dos gafanhotos conhecido pelo “canto” estridente; e “sacada” é a parte da construção que avança em relação ao nível das paredes de um edifício. Todavia, no segundo contexto, – que é propriamente o do poema, dada a marca textual da primeira pessoa do singular – as palavras ganham sentido figurado. “Polida” e “lascada” tornam-se, respectivamente, adjetivos qualificadores do sujeito e de sua vida, remetendo para a postura “correta”, “esmerada” e para uma vida “atrilhada”, “difícil”, caracterizada por uma série de problemas. Como é próprio do verso limar as conjunções com vistas a criar conexões imprevistas, o elemento adversativo não está posto, mas a associação é criada: *apesar da* educação, a vida não tem sido fácil; como se não estivesse retribuindo a polidez. É justamente porque essas palavras são antônimas quando tomadas no sentido literal, que essa relação de adversidade no sentido figurado pode ser estabelecida. Agora, “grilo” se torna “preocupação” e “sacada”, um momento inesperado de entendimento ou de extrema clareza, lampejo. Essas palavras se tornam, assim, manifestações da linguagem informal (ainda mais enfática com o “pinta” no sentido de “surgir”), da gíria urbana e jovem, no interior mesmo do poema, apontando para certo despojamento até então inaudito da linguagem.

O procedimento adquire ressonância de ordens mais gerais no que concerne à história do desenvolvimento das formas poéticas: por muito tempo, a poesia, enquanto *locus* privilegiado da expressão subjetiva, esteve ligada a manifestações dos sentimentos sublimes; a sua configuração versificada, oposta ao prosaísmo e à objetividade da prosa, reservava à especificidade da sua linguagem uma relação imediata com a beleza e também com a erudição. Ao centrar-se na função poética do discurso, preocupando-se mais com a forma da mensagem do que com o seu conteúdo, a poesia valorizava o texto em sua elaboração, não raro complexa. Aos poucos e em dife-

rentes momentos, porém, a poesia absorveu aquilo que, antes, não era considerado “digno” de fazer parte dela: a poesia marginal, por exemplo, não só retomou aspectos conquistados pelo modernismo, mas postos relativamente entre parênteses pela poesia imediatamente posterior – como a formulação potencialmente prosaica, a linguagem cotidiana, o poema-piada e o agressivo –, mas também exacerbou a incorporação do abjeto ou de uma materialidade irreduzível ao simbolismo. Com esse poema de Alice Ruiz, portanto, estamos diante de uma manifestação desse movimento mais amplo que envolve a retomada de traços do movimento modernista (conferindo-lhes evidentemente matizes próprios) e que culmina na expansão do horizonte de representação e na modificação formal da poesia. Contudo, o gesto fundamental do poema – que denominamos de “brincadeira metalinguística” – faz, ainda, algo mais: retira o poema da inscrição exclusivamente pessoalizada e incide sobre o conteúdo, fazendo com que ele não seja tanto sobre o sujeito, mas sobre a linguagem mesma. Apesar de uma primeira pessoa gramatical evidentemente marcada, a polissemia e o acionamento de uma linguagem capaz de abalar a “pomposidade” típica da poesia incidem sobre o conteúdo e sobre o tom: o leitor não consegue levar tão a sério o lamento do eu-lírico; o efeito não é uma profunda identificação, posto que não é a lamúria que prevalece, mas o despojamento ao se lamentar, o que gera um riso (não predominantemente cômico, mas, sem dúvidas, levemente insinuado).

Essa reconfiguração da forma poética ao mesmo tempo em que indicava o desejo de que a poesia ocupasse cada vez mais espaços, espalhando-se, sinalizava também a necessidade de criar uma recepção especializada e progressista, disposta a incorporar as novas manifestações como dignas de crítica séria. É esse também um dos sentidos do texto de Leminski (1978: 6), publicado no segundo volume: depois de fornecer um retrato da arte local, o poeta sinalizava a ausência de debates e a prevalência de uma crítica reacionária e conservadora, em tudo oposta à militância e à profundidade das críticas de Haroldo de Campos e Mário Faustino, exceções na área. Nas palavras de Leminski, tudo isso “impedia tanto o novo discurso, quanto o discurso novo sobre o novo discurso”. O panorama aqui traçado pelo autor dá mostras do propósito da revista de preencher ambas as lacunas, convertendo-se não só em centro irradiador da arte, mas também em um lugar de debate sobre a arte.

Visto retrospectivamente, isto é, a partir da perspectiva do presente, o *Polo Cultural* torna-se revelador de um tempo histórico cuja especificidade consiste não apenas nos fatos que elencamos: trata-se também de uma época em que a cultura ainda era concebida como instrumento capaz de estabelecer laços fortes e explícitos com a comunidade, proporcionando o que podemos chamar de uma educação da sensibilidade e da consciência. O impulso é em tudo avesso aos tempos que correm, em que o debate sobre cultura parece ter desertado o espaço público. Sem a mediação que, durante o século XX, os suplementos exerceram entre literatura e público, a discussão tende a permanecer restrita ao espaço institucional da universidade. Primeiramente, os poucos periódicos que restaram se especializaram: política, sociologia e literatura ocupam espaços separados e os campos raramente interagem entre si, como um sintoma tanto da formação super especializada, quanto da ideia de nicho de leitores. Jornais regulares incluem uma ou outra página de resenhas que tendem a

permanecer pouco desenvolvidas diante das limitações de formato, mas a publicação de poemas nesses veículos ainda permanece rara quando não completamente inexistente. Se a poesia, por sua própria especificidade formal, resistiu à incorporação da necessidade de circular como princípio constitutivo (Durão 2017: 53-60) – como fizeram as sagas em prosa, por exemplo – a sua circulação via leitura permaneceu dependente do livro. Mas a desapareição dos suplementos corresponde, hoje, à dificuldade das editoras – impossibilitadas de conciliar preço de produção e interesse do público (o que torna as tiragens cada vez menores e os livros cada vez mais caros) – e ao fechamento das pequenas livrarias, que não conseguem acompanhar a velocidade de publicações e lidar com a concorrência dos *e-commerce* (Lanza 2004: 91-2). Em contraste com esse estado de coisas, o impulso libertário e coletivo, a existência de um horizonte utópico, o desejo de ocupar espaços (que não se confunde com o desejo de vender) e a vontade de intervir na esfera pública por meio de uma concepção ampla de cultura podem ser imensamente comoventes de se observar. O entusiasmo otimista de encontrar materiais que refletem um tempo tão ostensivamente distinto do presente não pode dissipar o *pathos* específico, mas generalizado, que inevitavelmente paira quando se termina de consultá-los. Nesse caso, a literalidade se converte também em metáfora: trata-se de uma época cuja vivacidade parece estar, de fato, enterrada em caixas empoeiradas.

OBRAS CITADAS

ARAÚJO, Adalice. O mito vivo da ilha. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 2, 30 mar 1978.

BOSI, Viviane. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

BRAGA, Edgar. Chuva. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 13, p. 1, 15 jun 1978.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. Antônio Risério et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2005. 39-46.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Circulação e princípio constitutivo. José Luís Jobim, org. *A circulação literária e cultural*. Frankfurt: Peter Lang, 2017. 53-70.

FARIA, Hamilton. Poema. *Polo Cultural / Inventiva*, Curitiba, ano 1, n. 17, p. 6, 13 jul 1978.

GASPARI, Elio. O sacerdote e o feiticeiro: a ditadura encurralada. *Coleção Ditadura*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2004. 363-394.

GOMES, Roberto. Tupiniquim. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 3, 15 mar 1978.

JARDIM, Reynaldo. Capa. Ilustração de Solda. *Diário do Paraná: Anexo*, Curitiba, ano XXII, n. 6.503, p. 1, 30 jan 1977.

KARAM, Elizabeth. Art show: companya expiral. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 4, 15 mar 1978.

LANZA, Furio. Roteiro básico para uma vida sem livros. *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*, Cotia, ano 4, n. 7, p. 90-93, 2004.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. A inteligência provinciana. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 6, 30 mar 1978.

LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MACHADO, Duda. Fragmento de um canto ritual. *Polo Cultural / Arte*, Curitiba, ano 1, n. 14, p. 8, 22 jun 1978.

MACHADO, Duda. exílio. *Polo Cultural / Inventiva*, Curitiba, ano 1, n. 21, p. 4, 10 jul 1978.

SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

VALERY, Paul. *Lições de Poética*. Trad. Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2012.

VIEIRA, Antonio Strano. Amassa a massa. *Polo Cultural*, Curitiba, ano 1, n. 2, p. 7, 30 mar 1978.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

AS FONTES PRIMÁRIAS E A PRODUÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS: A CORRESPONDÊNCIA DAS COLUNAS “DA CAPITAL” E “DO CEARÁ” PARA A PROVÍNCIA DO PARÁ

Germana Araujo Sales¹ (UFPA/CNPq)
e Sara Vasconcelos Ferreira² (SEDUC-PA)

RESUMO: O estudo em fontes primárias tem desvelado importantes informações a respeito da circulação e recepção de obras literárias nas províncias, além do intenso fluxo existente entre as capitais, a fim de debater e divulgar tais produções. Nessa perspectiva, retoma-se a análise das correspondências oriundas do Estado do Ceará, especialmente dos integrantes da agremiação literária Padaria Espiritual, para o jornal *A Província do Pará* durante os anos finais do século XIX. Sob os títulos “Da Capital” e “Do Ceará”, escritores como Antônio Sales e Sabino Batista discorreram a respeito de romances, contos e obras de poesia saídas à luz no Ceará e no Rio de Janeiro. O esforço entre os editores dos jornais de cidades distantes da capital do Brasil revela a existência de uma vida cultural e intelectual intensa; no entanto, ainda que tenha havido empenho, muitas dessas produções foram apagadas ou silenciadas ao longo dos anos e não são abrangidas pelo cânone literário. Diante disso, ao reaver as páginas do periódico *A Província do Pará*, reforça-se a influência e a importância dessas fontes na recuperação dessas informações e na recepção de tais obras literárias.

PALAVRAS-CHAVE: fontes primárias; recepção; *A Província do Pará*.

PRIMARY SOURCES AND THE PRODUCTION OF LITERARY WORKS: THE CORRESPONDENCE OF THE COLUMNS “DA CAPITAL” AND “DO CEARÁ” TO A PROVÍNCIA DO PARÁ

ABSTRACT: The examination of primary sources has unveiled significant insights concerning the dissemination and reception of literary works in regional areas, alongside the robust exchange among the urban centers of Fortaleza, Belém, and Rio de Janeiro, aimed at discussing and promoting these literary endeavors. Within this framework, we scrutinize correspondence originating from the State of Ceará, particularly from members of the literary association Padaria Espiritual, addressed to the newspaper *A Província do Pará* during the late 19th century. Through sections entitled “Da Capital” and “Do Ceará,” writers like Antônio Sales and Sabino Batista engaged in discussions concerning novels, short

1 gmaa.sales@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-2120-7364>

2 saravasc28@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-9149-4434>



stories, and poetry works published in Fortaleza and Rio de Janeiro. The collaborative effort among newspaper editors in cities distant from the Brazilian capital unveils the presence of a vibrant cultural and intellectual milieu. However, despite these endeavors, many of these literary productions have been relegated to obscurity or suppressed over time, absent from the literary canon. In light of this, the retrieval of *A Província do Pará's* pages underscores the influence and significance of these sources in reclaiming such historical information and understanding the reception of these literary works.

KEYWORDS: primary sources; reception; *A Província do Pará*.

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

1. O JORNAL COMO FONTE PRIMÁRIA

Todos os dias pela manhã, enquanto tomo café e disponho-me a transpor uma distância enorme, da travessa da Glória à travessa de São Matheus, passa-me pela porta um menino, de barretins cor de telha e bolsa a tiracolo, apregoando um jornal – o Diário de Notícias.
(*A Pacotilha*, São Luís, 1881)

O estudo em fontes primárias é fundamental para a recuperação de elementos a respeito da circulação, produção e divulgação de literatura. A leitura e exame dessas fontes trazem as informações negligenciadas pela história oficial, principalmente quando analisamos as histórias literárias e constatamos que as obras canonizadas não abrangem o processo de produção e de formação literária e cultural de uma sociedade.

Dessa forma, ao estudar em fontes dessa natureza é preciso levar em conta as questões sociais, o contexto de produção e a história social na qual elas estão inscritas, pois “em um trabalho de pesquisa literária, as fontes primárias, além de sua primeiridade, devem ser levadas em conta como uma corrente de dados, de elos associativos, dispersando-se não apenas linearmente, mas como constelações que se movem no tempo-espaço” (Bordini 2004: 203).

Outro destaque é a necessidade de observação mais ampla de uma produção em um jornal, por exemplo, a compreensão das relações sociais do objeto, o fluxo das ideias com outros periódicos, as ideologias a que ele se filiava e as posturas de defesas de princípios que permitem ter uma visão mais abrangente dos dados analisados. Por esta razão, conhecer o jornal em sua completude, conhecer seu posicionamento político, social e cultural é o primeiro passo para compreendermos o contexto da produção ali exposta, pois são essas ideologias defendidas pelo suporte que irão pautar a produção literária ali divulgada, uma vez que “o jornal era instrumento de controle social e por isso se desconfiava da sua isenção, instrumento das classes dominantes e por isso dependente, e de veracidade duvidosa tanto em relação ao seu conteúdo quanto a sua objetividade (Barbosa 2007: 24).

Neste ensaio temos como objetivo apresentar a correspondência recebida pelo periódico *A Província do Pará* enviada por dois jornais que circularam distantes do

movimento intelectual da Corte, mas que demonstram um intenso movimento intelectual existente entre as províncias brasileiras.

Aqui, abordaremos *A Província do Pará*, cuja trajetória editorial iniciou em 25 de março de 1876, com o empreendimento do Dr. Joaquim José de Assis, encetada no momento em que a imprensa no Pará estava consolidada e no auge da circulação de literatura em jornais. De acordo com o historiador de *A Província do Pará*, Carlos Rocque (1976), quando o jornal começou a circular ainda estávamos no período imperial e a data escolhida para a estreia não foi por acaso, o dia 25 de março, quando “comemorava-se o 52º aniversário do juramento da Constituição Política do Império” (Rocque 1976: 18-19) e em Belém havia muitos festejos alusivos a essa data. Além disso, no dia seguinte, a princesa Isabel assumia o trono pela segunda vez em lugar do seu pai, o Imperador D. Pedro II. Esses fatos foram relevantes para a seleção da data inaugural, uma vez que o jornal fora erguido sob a égide do Partido Liberal e o editorial de estreia afirmava que “tinha sido escolhido aquele dia para encetar a publicação da folha para vê-la ligada a uma recordação patriótica” e também política (Rocque 1976: 19).

Nesse período, a literatura brasileira estava consolidada e obras de autores conhecidos até à atualidade circulavam, como *Helena* (1876), de Machado de Assis; *A Baronesa do amor* (1876), de Joaquim Manuel de Macedo e *Padre Belchior Pontes* (1876), de Júlio Ribeiro. Na vertente da crítica literária, a década de 1870 foi um momento importante para a literatura brasileira. Havia debates a respeito da necessidade de um posicionamento mais abalizado e o modelo elogioso, baseado em apreciações sem a análise técnica das produções, começou a perder espaço, ainda que algumas características persistissem, sobretudo pela quantidade de críticas *tout a court* (Souza 2013: 15) divulgadas nos jornais. Roberto Acízelo de Souza considera que a metacrítica, isto é, a crítica moderna, de tom mais sóbrio e analítico, não foi uma reconfiguração radical, mas que “a ideia de crítica forjada pela geração de 1870 alcançou o século XX” (Souza 2013: 23). Com os trabalhos de Silvio Romero, Medeiros e Albuquerque, Araripe Junior, Tobias Barreto e José Veríssimo – a Geração de 70 – a crítica literária brasileira alcança seu engrandecimento. Luciana Stegagno-Picchio considera que a grande tríade da crítica é composta por Silvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, que, embebidos da cultura europeia “positivista e evolucionista, curiosa de sociedade e de folclore”, buscava estabelecer as relações da vida intelectual com a política, social e econômica do país (2004: 261). Tais nomes da crítica literária brasileira se tornaram recorrentes nas leituras diárias da província, em meio ao desenvolvimento cultural e intelectual pelo qual Belém passava.

No Pará, vieram as transformações na cidade, com a fundação da Biblioteca do Grêmio Literário Português, em 1867, e a construção do Teatro da Paz, em 1878, símbolos de uma efervescência cultural, juntamente com o progresso da imprensa, conforme Aldrin de Figueiredo: “o desenvolvimento e a ampliação do mercado da imprensa modificaram inteiramente o processo de circulação dos jornais no Pará, especialmente a partir da década de 1870”. A leitura de jornais não estava restrita a pequenos círculos e “os redatores e tipógrafos viram o consumo das gazetas se estenderem a

novas camadas sociais no âmbito dos pequenos comerciantes e, logo em seguida, a uma apreciável parcela do povo das cidades – fosse na capital Belém ou em cidades do interior” (Figueiredo 2005: 248).

Na ocasião, *A Província* tinha correspondentes em outros locais do Brasil como: *O Apóstolo* (1866-1901), *Diário de Pernambuco* (1825-), *Diário de Notícias* (1885-1895), *O País* (1884-1934) e jornais nordestinos, além de publicar no sumário a apresentação dessas folhas, como também reproduzia publicações do *Jornal do Comércio* (1827-).

Nas relações entre *A Província* e demais órgãos da imprensa, identificamos artigos enviados exclusivamente para o jornal paraense, confirmando uma integração a partir da última década do século XIX, favorecendo a literatura produzida na região do Extremo Norte. Entre 1876 e 1900, foi possível identificar um intenso fluxo de ideias entre os Estados do Pará com o Ceará, Amazonas, Maranhão, São Paulo e a Capital Federal – Rio de Janeiro. No entanto, foi na década final do século XIX que se verificou uma relação de proximidade entre os Estados, especialmente do Ceará, e a Capital Federal, em que *A Província do Pará* mantinha contato direto com os colaboradores e reproduziu diversos artigos em suas páginas; entretanto, os que se destacam são os chamados “Originais”, produzidos especificamente para publicação no diário paraense, cujos colaboradores escreviam constantemente de diversos Estados, como Amazonas e Ceará, e, também, da Capital Federal. Sendo assim, nomes como os de Araripe Júnior (1848-1911), Antônio Sales (1868-1940), Arthur Teófilo (1871-1899) e Sabino Batista (1869-1899) são recorrentes na folha paraense e corroboram com a afirmativa da existência de um intenso movimento cultural no final do Oitocentos.

Na coluna “Da Capital” eram recebidas as produções oriundas do Rio de Janeiro e, mais especificamente, escritos subscritos por Antônio Sales, ou seu pseudônimo Saltônio. “Do Ceará” vieram artigos do Ceará, assinados por Sabino Batista, ou seu pseudônimo Sabas. A parceria durou dois anos e nesse cenário se intensificaram os diálogos a respeito da produção literária nas regiões Nordeste e o Norte, importantes para ilustrar o debate em torno da historiografia literária brasileira consolidada a partir de posições mais conservadoras, atentas somente a uma vertente de produção e pouco afeitas à inclusão de outros centros que não fossem a capital do Império e, logo mais, da República.

2. DA CAPITAL: AS CARTAS DE ANTÔNIO SALES

Se alguma coisa pode haver, atualmente, que estabeleça a nossa diferenciação literária e desenhe tanto ou quanto o nosso cunho nacional, é o gênero sertanejo, veio copioso, campo vasto, onde há muito a respingar, e que pouco explorado foi por Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Araripe Junior, etc.
(Urbano Duarte, *Gazeta Literária*, 1884)

Nos anos de 1897 a 1898 Antônio Sales era correspondente da *Província do Pará* no Rio de Janeiro, no entanto, em virtude do fervor na imprensa periódica devido à

guerra em Canudos (1896-1897), os artigos se voltavam mais especificamente para as questões do conflito ou para os temas políticos em voga. Sob o título de “Original para *A Província do Pará*” apareceram os artigos tematizando as novidades literárias, as artes visuais e o teatro. Quanto à literatura, Antônio Sales manifestou sua insatisfação diante à inércia dos leitores:

Já passou à categoria de chavão a afirmativa de que não há vida literária em nosso país; os sintomas de que podem apresentar como desmedido a essa triste e cediça verdade são todos aparentes, puramente fictícios.

Aquela fase de copiosa publicidade em que figuraram Afonso Celso, Valentim Magalhães, Figueiredo Pimentel, Carlos de Laet, Adolfo Caminha, Araripe Junior, Coelho Netto e muitos outros, inclusive o almirante Custódio, não passou de uma espécie de encilhamento literário, que em nada concorreu para a consolidação da intelectualidade nacional e, como o *encilhamento* financeiro, deu lugar a muitas ruínas pecuniárias. (Sales 16 abr. 1897: 1)

A queixa do escritor era quanto ao mercado editorial e, para ele, o mercantilismo e a política tomavam a atenção da sociedade, levando em conta a dedicação dos leitores ao jornal, sobretudo porque se esquivavam a comprar livros por considerá-lo uma despesa fluida. Antônio Sales referre-se a uma crise e elenca nomes importantes da nossa história literária, entre os mais conservadores aos naturalistas, para lamentar acerca da complexa relação entre o escritor, o mercado e o leitor, uma vez que o trabalho intelectual estava restrito a pequenos círculos e à vida literária reclusa em ambientes cingidos, como a imprensa:

O que predomina no povo é o gosto pelas coisas vistosas e sarapintadas, com desregramento de traços e empastamento de tintas, o que dá em resultado a nossa quase nenhuma aptidão para as artes plásticas. As galerias da Escola Nacional de Belas Artes dão atestado da pobreza do Brasil em pintores quanto a escultores, pois na seção de escultura daquele estabelecimento só se encontram trabalhos de um único artista Rodolfo Bernardelli, e esse mesmo desce de imediato de italianos. A música, como arte mais simples e mais emotiva, vai tendo um cultivo mais animador e já conta vultos de primeira grandeza em sua história de um passado relativamente remoto.

Nas artes do pensamento, na literatura em suas várias manifestações, gozamos felizmente de uma abundância que nos devemos envaidecer com justa razão. Diz Silvio Romero que o trabalho intelectual no Brasil é um martírio, por isto produzimos pouco; cansamos [...] e morremos cedo. A despeito da [...] veracidade destas exceções forma a nova literatura um conjunto que chega a assumir aspectos monumentais nos pontos em que se eleva a obra de Basílio da Gama, Gonçalves Dias, Alencar e tantos outros escritores de primeira ordem. (Sales 16 abr. 1897: 1)

Antônio Sales aponta para o trabalho árduo dos escritores que lutaram contra a apatia do público e para a inserção nos grupos de intelectuais, num esforço contí-

nuo para produzir uma literatura de valor e reconhecimento, a partir da fundação das Academias, tanto a Academia Brasileira de Letras quanto as Academias de Letras do Pará e do Ceará. Para ele, a literatura, em detrimento das demais manifestações culturais e artísticas, assumia situação grandiosa diante de nomes que a distinguiam, Como Gonçalves Dias, José de Alencar e Basílio da Gama. E o autor demonstra que a literatura do Extremo Norte era a que estava menos contaminada da politicagem arraigada no Rio de Janeiro: “Essa transcendente floração do pensamento humano talvez logre medrar no solo ubérrimo da Amazônia, que não na safara charneca fluminense invadida pela politicagem e pelo mercantilismo – as ervas daninhas da seara do Ideal”; enquanto os poucos cultivos no Rio de Janeiro eram de “cogumelos da pornografia”, exibidos inclusive nos teatros.

No momento finissecular, o romance naturalista tomava espaço e autores como Figueiredo Pimentel (1869-1914), com os romances *O aborto* (1893); *O terror dos maridos* (1897); *Suicida* (1895) e *Um canalha* (1895); abalaram a sociedade tradicional e até algumas camadas do mundo literário.

É o que recuperamos na correspondência “Da Capital”, quando Antônio Sales, sob o pseudônimo Saltônio, se posiciona a respeito do romance de Figueiredo Pimentel, *O terror dos maridos* (1896), e informa ao leitor que não poderia falar bem do livro, anunciado escandalosamente como “leitura para homens” e, conforme a crítica, o grande problema da obra era o prefácio:

Entretanto, o livro em si não é um trabalho de fancaria pornográfica como dava a entender o tal preconício. O que ele tem de mais até é mesmo sujo é um infeliz prefácio onde intencionalmente o autor se serve de palavras torpes com uma desfaçatez impudente e imperdoável. Conquanto não seja nenhum primor de concepção e de estilo, o livro poderia ser lido sem enfado se não fossem as encenações latrinárias do tal prefácio e as cruozas propositais e inúteis que nele se encontram de quando em quando. (Sales 14 mai. 1897: 1)

O texto do prefácio causava náuseas às pessoas sensíveis, segundo Saltônio; além disso, reiterava que somente o dever de crítico o fez ler o livro “porque ele foi anunciado e o malcheiroso prefácio preveniram-se a tal ponto contra ele que eu o teria atirado à cesta de papéis sujos se não tivesse obrigação de lê-lo até o fim”. Diante de tal apreciação, Antônio Sales se arriscou a ser considerado antiquado, mas para ele, retrocesso maior era levar a cabo uma obra que continha o pior do *zolismo* e foi enfático ao assinalar que “o naturalismo como fez Zola nos seus primeiros tempos está morto, irremediavelmente morto” e “o próprio autor do *Germinal* já arriou bandeiras, escrevendo *La réve*, *Lourdes* e *Rome*. Fosse ele escrever hoje a *Nana* e a crítica o esmagaria sem piedade”.

Contudo, embora Antônio Sales considerasse *O terror dos maridos* resultado dos “lamaçais” do naturalismo zoliano, com rapazes libertinos, velhos frascários e mulheres equívocas, o livro teve boa venda, malgrado a apreciação de ser “Leitura para homens”.

3. DO RIO: A PUBLICAÇÃO DE SERTÃO, DE COELHO NETTO

Como tudo o que nos dá Coelho Netto, o presente livro é escrito num estilo sonoro com todas as exigências da forma e a ação, se bem que não seja vibrante e forte, traduzindo uma emoção poderosa, prende encantadoramente a atenção do leitor que passa da primeira página até a última, com sofreguidão.
(*Jornal do Recife*, 1898)

Em 1897, Coelho Netto (1864-1934) publica o *Sertão*, objeto da correspondência de Manoel Lobato, para *A Província do Pará*. Na missiva, o articulista apresentou o volume e apreciou não ser um romance, mas uma coletânea de contos “admiravelmente emoldurados numa prosa maleável e sonora, vibrante e correta”. O livro *Sertão* era o primeiro volume da Coleção Alva e, de acordo com Manoel Lobato, embora reunisse contos, tratava-se de uma leitura sensível na qual manifestava a vida com assombrosa realidade, o que distinguiu Coelho Netto, quando tratou dos costumes sertanejos, sem esquecer as explosões de raiva:

Trata-se, portanto, de um livro dramático, embora nem tanto ódio o ocupe, como parece se puder depreender do que ficou dito acima.

Mas as dramatizações nascem espontâneas; ora de um remorso a que levou uma ambição desgraçada; ora de um amor conspurcado atizando a vingança, exasperando os sentidos, embriagando-os mesmo; do desespero de uma pobre mãe cega, viúva que não pode ajudar a filha nas dores de criminosa maternidade; e ainda do cumprimento fiel de uma promessa que traz o sacrifício da própria vida à esposa desditosa e dedicada. Não nasce da descrição baixa e vil da união sexual que explora os instintos libidinosos de cada um, fazendo gastos de deboches crus, cheirando a estúpida sensualidade do homem tornado besta e nada mais...

O livro do Coelho Netto é imensamente verdadeiro, por isso é imensamente belo (*rien n'est beau que le vrai*, Boileau) e sendo imensamente belo, seguindo o pensar do insigne Flaubert no prefácio do livro *Des vers*, de Maupassant, é imensamente moral: “– Tudo que é belo é moral”. (Lobato 7 de mar. 1897: 1)

Manoel Lobato acentua a moralidade na obra para diferenciá-lo dos “escritores de fancaria”, aqueles não interessados numa obra proveitosa, e deste modo, pondera se os resultados desse tipo de literatura [de fancaria] eram positivos; inclusive, poderia dizer que o conto, “A Praga” era uma página “crua” e talvez “indecente”, mas faria isso com “nojo infundado, se não abominável”. De certa maneira, ao analisar cada prosa, desejava mostrar o diferencial de Coelho Netto, na inclusão de cenas em pontos fundamentais da história narrada e não de forma gratuita.

Assim como nos contos “A Praga” e “Tapéra” também havia uma cena de adultério, considerada importante para o estudo da psicologia do homem, fato cuja manifestação mostrou “Coelho Netto um realista como devem ser os realistas, sem as

formas desavergonhadas de algumas páginas de Zola”, aproximando-se de “Maupassant na sua elegância da ideia, dos Goncourts, no fulgor da frase artística, e de Zola, do *forgerm*, nas sinceridades das descrições, no dramático da encenação vigorosa e impressionadora”. No entanto, reconhecia em Coelho Netto um escritor vibrante e correto.

Poucos dias depois do ensaio de Lobato, *A Província do Pará* informou que recebeu do Dr. Enéas Martins, o livro *Sertão* oferecido por Coelho Netto. Segundo os editores, um “livro como o *Sertão*, destinado a ficar onde pompeia a alta competência do escritor que o pensou, não necessita de reclame, não carece preconício para ser recomendado à leitura do público: o nome de Coelho Netto é uma garantia segura de sua excelência e beleza”.

No ano de 1899, entre julho e agosto, Coelho Netto esteve em Belém, o que foi assunto nos jornais, sobre a importância do escritor para as letras, os detalhes da recepção, os saraus, os discursos literários, a conferência pública no Teatro da Paz a respeito do nacionalismo da arte, bem como as homenagens. A presença do escritor no Pará aqueceu os ânimos dos literatos paraenses, que o reconheciam como uma celebridade.

4. CORRESPONDÊNCIAS “DO CEARÁ”

Fica organizada, nesta cidade de Fortaleza, capital da Terra da Luz, antigo Siará Grande, uma sociedade de rapazes de Letras e Artes denominada — Padaria Espiritual, cujo fim é fornecer pão de espírito aos sócios em particular e aos povos em geral.
(*O Pão*, jornal da Padaria Espiritual, 1892)

Na coluna “Do Ceará” veio a pena exclusiva de Sabino Batista, defensor da produção lírica, considerando-a área esquecida nas letras brasileiras e ao tratar da prosa, voltava-se para o escritor Rodolfo Teófilo (1853-1932), sem poupar os louvores. Sua atenção, sobretudo, foi aos poetas brasileiros e aos livros recém lançados no período, especialmente às obras discutidas nas reuniões da *Padaria Espiritual*.

Sabino Batista, era membro da *Padaria Espiritual* (1892-1898) e, assim como Antônio Sales, correspondia-se com *A Província do Pará* com o pseudônimo Sabas e seus ensaios tratavam principalmente da literatura produzida no Ceará, entre os anos de 1897 e 1898. Foi ele quem compartilhou com os leitores paraenses os escritos sobre os mais variados assuntos, principalmente aqueles que remetia à vida literária do Norte e Nordeste no final do século, com reflexões sobre a produção de importantes nomes das letras brasileiras; como Rodolfo Teófilo, Temístocles Machado, Raimundo Correa (1859-1911), Luiz Guimarães (1845-1898), Olavo Bilac (1865-1918) e Coelho Netto.

Diante dessas produções, constata-se sua preocupação com a importância dada à lírica, quando a considera em plano secundário, obscuro e os poetas mudos,

submergidos pela política e pelas lutas cotidianas, fatos desencadeadores de desânimo à inspiração e ao estímulo dos escritores. Para o crítico, os novos poetas que ousavam divulgar suas composições não ultrapassavam a “meta da vulgaridade comum”. A fim de ilustrar sua afirmação, cita a obra de Temístocles Machado, *Mirtos* (1897) – prefaciada por Valentim de Magalhães (1859-1903). A expectativa de Sabino Batista ao receber a obra era encontrar um livro “feito com mais talento e arte”, resistente à crítica imparcial e severa; no entanto, diante do conteúdo, avaliou quão devastadora seria uma análise mais profunda:

Admira mesmo como o sr. Th. Machado manejando o verso com facilidade, com desembaraço espontâneo, fazendo trocadilhos bem-feitos, dedilhando a lira com suavidade e harmonia, produz um livro tão monótono e medíocre, digno somente de um principiante bisonho que ensaia os primeiros passos na Poesia. *Mirtos* é um amontoado de velharias, de coisas passadas e já decantadas por quanto verzejador sentimental, por quanto trovador piegas. E é o próprio sr. Valentim de Magalhães que afirma tudo isto na sua carta-prefácio. (Batista 20 dez. 1897: 1)

A dura crítica de Sabino Batista reiterou a impressão de efemeridade deixada no espírito do leitor e observa as qualificações interpostas por Valentim Magalhães ao prefaciá-la e considerar o poeta ainda incompleto, tímido, com imperfeição na forma e vocabulário; características com as quais o crítico concordava, aferindo não encontrar na obra uma originalidade, pois a feição dada à poesia era uma leitura de outros poetas e não um trabalho próprio do autor cearense. Com a finalidade de apontar tais aspectos externos, Sabino compara a obra com as composições de Cruz e Souza (1861-1898), Fagundes Varela (1841-1875) e Adolfo Araújo (1872-1915), como espelhos na forma e na ideia.

Além de Temístocles Machado, Hermeto Lima (1875-1947) e sua obra *Estalagmites* (1898), também renderam assunto para Sabino Batista, sempre rigoroso acerca da qualidade da obra, composta de trinta sonetos e com edição luxuosa:

Como a obra de arte é, porém, as *Estalagmites*, um livro defeituoso e fraco, predicados quase sempre comuns à maioria das estreias. No sr. Hermeto Lima, a quem faltam idade e reflexão, não estão ainda acentuadas as verdadeiras tendências artísticas, o particular modo de expressão, concorrendo isto poderosamente para que os seus passos sejam vacilantes e incertos, sem a firmeza e o *savoir faire* do profissional perito. Não obstante a espontaneidade de seu verso, ressentem-se ele de frequentes senões, embora desculpáveis por se tratar de um estreante.

Não suponha, porém, o leitor que o livro do sr. Hermeto Lima seja destituído de valor e de atrativos.

Há nele o germe de um poeta, e através da leitura sente-se a pulsação de uma alma entusiástica, para quem há um largo futuro a descortinar.

A originalidade própria, a clareza das imagens, a largueza do estilo e a sobriedade da forma, predicados que nele não estão ainda bem acentuados, hão de ser adquiridos mais tarde, com um pouco de estudo e a convivência dos bons autores. (Sabas 5 jun. 1898: 1)

Outros poetas foram alvo da avaliação austera de Sabino Batista, como: Afonso Celso (1860-1938) e Padre Correa de Almeida (1820-1905), autores de *Da Imitação de Cristo* (1903) e *Puerilidades de um macróbio* (1898), respectivamente. A obra *Da Imitação de Cristo* foi reputada como primoroso trabalho de tradução, mesmo considerando-a intraduzível e no tocante ao Padre Correa de Almeida, com seu 15º livro, conhecido pelas composições satíricas de pena galhofeira, ponderou: “É um livro que tem a graça e chiste e que, apesar da sua mordacidade e da sua ironia ferina, não contém um ataque pessoal, uma alusão agressiva contra quem quer que seja” (Batista, 23 set. 1898, p. 1), mas sua preferência se dá por temáticas voltadas para os vícios e costumes da sociedade da época e críticas aos defeitos e erros frequentes.

No que tange à prosa, Sabino Batista é afeito à obra de Rodolfo Teófilo e em artigo de maio de 1898 discorre a respeito de uma produção cujo objetivo foi criticar o governo cearense frente à falta de consideração com os escritores daquele estado. Mas é referente a um romance ainda em elaboração, *O seringueiro* (primeiro título do romance *O Paroara*), que fez a assertiva:

É um romance de largo fôlego, modelado nos opulentos moldes dos *Brilhantes*, da *Fome* e da *Maria Rita*, escrito com a mesma sobriedade de imaginação nos menores detalhes, com a mesma tendência nativista em todos os seus cenários – sendo para notar a forma muito mais cuidada e o estilo muito mais correto. Intitula-se *O seringueiro* e é a história mais autêntica de um sertanejo cearense, aventureiro e audaz, que, à semelhança de tantos outros seus irmãos, foi tentar fortuna nesse fabuloso *El dourado*, nesse fantástico Velocino de Ouro chamado Amazonas. João das Neves é o nome do herói, cuja existência começa a ser fotografada no romance de Rodolfo Teófilo desde os primeiros alvares de sua acidentada juventude na grande seca de 1877. (Sabas 13 mai. 1898: 1)

O romance teve seus primeiros capítulos lidos numa reunião da *Padaria Espiritual* e de acordo com o crítico, o trabalho de Rodolfo Teófilo, definido como romance de costumes indígenas, trazia o renome do autor advindo das obras publicadas, e “produto de um talento vigoroso e forte, de uma imaginação ardente e poderosa, vai ele ser incontestavelmente mais um padrão de glória para a simpática individualidade do operoso romancista cearense, hoje lido e aplaudido pelo Brasil inteiro” (Sabas 13 mai. 1898: 1).

Sabino Batista considerava Rodolfo Teófilo um autor considerável, pois além da produção do romance, produziu dois livros de versos, outro de crítica e uma coletânea de contos à espera da publicação, na época: “Como veem os leitores d’ *A Província*, Rodolfo Teófilo sabe empregar perfeitamente o seu tempo, confraternizando as obrigações de preceptor e farmacêutico perito às de um escritor fecundo” e “sabe

apanhar com fidelidade rara os assuntos e costumes nativos para reproduzi-los nas páginas imorredouras de seus livros” (Sabas 13 mai. 1898: 1).

A *Província* foi o primeiro jornal a publicar trechos do conto inédito de Rodolfo Teófilo e, após o trecho divulgado, o crítico assinalou a disponibilidade da narrativa em poucos dias para venda com grande consignação às livrarias do Pará, com preço a 3 mil réis:

Os leitores paraenses que, como sem dúvida, têm acompanhado a brilhante carreira literária do incansável escritor cearense, que com interesse lhe têm lido os romances sempre cheios de cor local e de costumes indígenas, como sejam *A fome*, *Os brilhantes* e *Maria Rita*, de certo ficarão curiosos por conhecer *Violação*, a sua mais bem trabalhada produção no conceito de alguns competentes. Aguardem-se, portanto, para saboreá-la nesses breves dias, convicto de que não perderão os cobres e nem o tempo aqueles que comprá-la e lê-la com interesse e atenção. (Sabas 18 ago. 1898: 1)

Sabino Batista foi o responsável pelo destaque de Rodolfo Teófilo entre os leitores paraenses e, dessa forma, a relação entre os Estados brasileiros revela o trânsito das obras e as relações entre os proprietários de jornais, como facilitadores para o insulamento de ideias. A correspondência de crítica literária de Sabino Batista para *A Província do Pará* foi relevante para o movimento de ideias na discussão da literatura brasileira e no fortalecimento e resistência da literatura regional – tanto do Norte como do Nordeste.

5. AINDA RODOLFO TEÓFILO...

A vida no norte do Brasil tem cunho diverso da do Sul. Tradições, hábitos, índole, meios de subsistência constituíram uma sociedade com feições diferentes.
(Franklin Távora. *O Globo*, 1876)

Entre os anos de 1895 e 1899, Rodolfo Teófilo esteve nas páginas do jornal paraense constantemente, quer fosse em notas literárias ou artigos críticos e em meio às correspondências advindas do Ceará, recuperamos o artigo “O nacionalismo da arte”, de Arthur Teófilo, escrito com exclusividade para o jornal paraense e toma como análise *Maria Rita* (1897); e a correspondência de Ulysses Bezerra sobre *O Pa-roara* (1899).

Arthur Teófilo, irmão de Rodolfo Teófilo, iniciou a produção com atenção aos “maus frutos” produzidos pela escola decadentista no Brasil, para a qual, a despeito dos muitos discípulos, não conseguiu destruir o alicerce do naturalismo realista presente. Ele relembra as obras de Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Figueiredo Pimentel para destacar a ausência do elemento nativista, e a predominância à imitação fotográfica dos processos naturalistas; assim, “a mesquinhez da imitação matava a

inspiração dos artistas latinos da América, tão propensos às divagações metafísicas e tão desajeitadas para lucubrações de análise positiva”:

Hoje, felizmente, alguns dos nossos romancistas compreendendo melhor o que seja, sob o ponto de vista da Arte, a transplantação de uma dada escola literária para diverso meio, especialmente de uma escola cujo campo de atividade se limita ao próprio meio, como a do naturalismo. E o sr. Rodolfo Teófilo, com a publicação do seu recente romance *Maria Rita*, pôs-se, por uma admirável previsão estética, na vanguarda do movimento de nacionalização que se vai manifestando – e se avigorará de certo – no seio das letras indígenas. (Teófilo 25 mar. 1898: 1)

Para o crítico, o romancista deve ser fiel à estética, saber adaptá-la ao meio e, diante disso, observa as afirmações sobre não haver no Brasil uma “literatura original”, que só viria a ser desenvolvida quando os três elementos formadores da nação – o indígena, o negro e o português – tivessem assimilados em um sentimento próprio uma literatura característica. Conquanto concordasse com tais afirmações, Arthur Teófilo foi enfático ao confirmar a existência desse indivíduo homogêneo, ainda não concebido, pois aferia que os intelectuais brasileiros deveriam transportar para o romance o caráter, a afetividade e as tendências do indivíduo pátrio, sem artificialidades nocivas.

O nacionalismo da arte era demonstrado pelo romance, drama ou verso, exatamente como fez o Rodolfo Teófilo no romance *Maria Rita*, considerado pelo crítico como a obra que propagandeava o nacionalismo:

O romance do sr. Rodolfo Teófilo, como disse, inicia com brilhantismo a propaganda do nacionalismo. Há no livro cenas que são nossas, do nosso povo, como a farinhada, o pombal, a corrida dos vaqueiros, e até mesmo a do defumador...

No conjunto o romance tem vida, bulício, movimentação coordenada e forte, e, durante a narração, descobrem-se criaturas que estamos acostumados a ver diariamente, vivendo, agindo, movendo-se, enfim, no engenhoso enredo do livro, numa feliz e natural disposição.

O estilo do autor mesmo – descurado sob o ponto de vista do purismo clássico – é um belo espécime da nossa linguagem, do nosso *argot*, que o autor não estudou por certo, mas que sabe transportar para o papel com habilidade de mestre, sem *parti pris*, naturalmente.

Nesse romance do escritor cearense não há artifício, a narração corre espontaneamente, cheia de intensa inspiração, cortado de peripécias locais, sugestivo e atraente ao ponto de arrastar até a última página, irresistivelmente, a curiosidade do leitor. (Teófilo 25 mar. 1898: 1)

No entanto, se como divulgação nacional *Maria Rita* era brilhante, na análise formal, o crítico identificava problemas com a forma, por vezes descuidada, mas perdoá-

vel; sendo uma vítima da escrita impulsiva sem a perfeição da Arte. Rodolfo Teófilo de inspiração alucinada “matou a gravidade e a calma necessária ao bom escritor”, não era um defeito, pois conseguiu explorar os assuntos nacionais numa “bela crônica colonial”, sem imitar ou dar apreço às produções estrangeiras.

Quando da publicação de *O Paroara*, Ulysses Bezerra escreveu na coluna “Do Ceará”, uma correspondência sobre o romance, concluído em junho de 1899. A análise aponta o sofrimento de Rodolfo Teófilo diante da indiferença do público:

Rodolfo, pertinaz trabalhador que não se abate ante o indiferentismo desse público que pouco lê e que dá pouco apreço às obras literárias, vai levando de vencida tudo o que lhe estorva o passo na carreira para a qual se sente atraído por uma vocação pronunciada.

São bem raros os homens que trabalham pelo levantamento do nível moral e intelectual dessa terra, onde os melhores talentos são absorvidos pela política. (Bezerra 15 jun. 1899: 1)

Por essa razão, Ulysses Bezerra considerava as associações de grande importância para os jovens, pois funcionavam como estímulo aos moços interessados nas letras. As palavras do correspondente da *Província* estiveram de acordo com os demais críticos sobre a obra de Rodolfo Teófilo, pois o identificavam fora do centro intelectual do país, com romances ambientados no meio em que ele estava inserido, na busca por afirmação.

Somado a Sabino Batista, Arthur Teófilo e Antônio Sales, está Araripe Junior, participante dessas trocas na imprensa periódica entre as regiões, resultado de um fator de colaboração para a materialização dos grêmios e academias literárias e fortes estimulantes para a produção literária nas localidades afastadas do Rio de Janeiro.

6. ARREIMATE DOS MALES

[P]ara o futuro, quando a Literatura do Norte for uma verdade incontestável, a unanimidade aclamará o nome do seu iniciador. (Revista da *Fraternidade Literária*, São Paulo, 1878)

A História Literária foi consagrada por estudiosos que a descreveram à luz do modelo europeu, cristalizado em torno do conceito de Literatura ocidental. Uma história de homens brancos, dominadores e elitizados, na maioria das vezes. Essa mesma história se construiu em nichos de intelectuais, geralmente estabelecidos às rodas dos cafés na capital Rio de Janeiro.

Nas demais províncias, estabeleceu-se o diálogo entre nomes que pouco são referidos na atualidade, mas que foram agentes na composição da cena literária do século XIX, ao redor da qual se formaram as associações, palco de discussões e promoções futuras de nomes, para a posteridade.

A despeito desses círculos, ficaram de fora as escritoras femininas e os que residiam distante do centro protagonista do comércio livreiro. Nos dias atuais, podemos cogitar que nomes como Antônio Sales, Rodolfo Teófilo, Valentim Magalhães e até Coelho Neto sejam referidos nas aulas de Literatura.

Contudo, não obstante a desatenção e indiferença da crítica, cabe aos estudiosos recuperar parte da historiografia negligenciada, o que só é possível, graças à imersão nas fontes primárias e no reconhecimento desses fatos como contribuintes para uma releitura da História literária.

Só o retorno aos jornais e revistas da época permite a revisão dos conceitos asentados por séculos a fio e é na releitura das fontes que está a possibilidade de reconsiderar o cânone estabelecido, para revisar as lacunas na história da literatura e assim contribuir para a “consolidação da intelectualidade nacional”, nas palavras de Antônio Sales e reconhecer os talentos em seu devido merecimento.

OBRAS CITADAS

- BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- BATISTA, Sabino. Mirtos, de Temístocles Machado. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 20 de dezembro de 1897.
- BATISTA, Sabino (Sabas). Do Ceará: sobre Rodolfo Teófilo. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 13 de maio de 1898.
- BATISTA, Sabino (Sabas). Sobre Estalagmites. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 05 de junho de 1898.
- BATISTA, Sabino (Sabas). Do Ceará: nota sobre o conto Violação. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 18 de agosto de 1898.
- BEZERRA, Ulysses. Do Ceará: Rodolfo Teófilo. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 15 de junho de 1899.
- BORDINI, Maria da Glória. A metarrealidade do sentido e o estatuto da obra literária em O senhor embaixador de Érico Veríssimo. Regina Zilberman et al. *As pedras e o arco – fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Humanitas e Editora UFMG, 2004. 199-175.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Páginas antigas: uma introdução à leitura dos jornais paraenses, 1822-1922. *Margens*, Belém, v. 2, n. 3, p. 245-266, mai. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v2i3.3040>.
- LOBATO, Manoel. Sertão: contos de Coelho Netto. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará 7 de março 1897.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ROCQUE, Carlos. *História de A Província do Pará*. Belém: Mitograph, 1976.
- SALES, Antonio. A vida literária. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 16 de abril de 1897.
- SALES, Antonio. Da Capital: O terror dos maridos. *A Província do Pará*. Belém:

Tipografia da Província do Pará, 14 de maio de 1897.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *A Crítica Literária no Brasil Oitocentista: um panorama*. Rogério Cordeiro et al., orgs. *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia: Ateliê, 2013. 13-27.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TEÓFILO, Arthur. O nacionalismo da arte. *A Província do Pará*. Belém: Tipografia da Província do Pará, 25 de março de 1898.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O DIABO VISITA A TRADUÇÃO – DIÁLOGOS DE GUIMARÃES ROSA E SEU TRADUTOR EM TORNO DA AUTORIA

Mônica Gama¹ (UFOP)

RESUMO: A correspondência trocada por Guimarães Rosa e seus tradutores revela a construção de uma parceria em busca das melhores estratégias de transposição da ficção rosiana para outras línguas. A carta nesses casos configurou-se como um espaço discursivo habitado apenas pela literatura, apostando-se no diálogo para explicar e encorajar o tradutor. Elabora-se uma dinâmica em que a obra é retomada, observada novamente pelo autor a fim de encontrar redes de enunciação entre línguas e linguagens, experiência que resulta inclusive em novas estratégias ficcionais das narrativas rosianas da década de 1960. É o que vemos na proliferação de paratextos em *Tutaméia – Terceiras Estórias*, tais como o glossário. A parceria entre autor e tradutor ocorre em função não da repetição, mas da liberdade criativa que deveria guiar o trabalho de recriação da tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; cartas; tradução; paratextos.

THE DEVIL VISITS TRANSLATION – DIALOGUES OF GUIMARÃES ROSA AND HIS TRANSLATOR SURROUNDING AUTHORSHIP

ABSTRACT: The exchange of correspondence between Guimarães Rosa and his translators illuminates the collaborative effort aimed at devising optimal strategies for transposing Rosian fiction into other languages. Within these letters, literature becomes the sole inhabitant of a discursive space, wherein dialogue serves as the primary tool for elucidating and motivating the translator. This dynamic engenders a process wherein the work is revisited and reexamined by the author, facilitating the identification of points of articulation between languages and modes of expression. Such an experience yields novel fictional strategies within Rosian narratives of the 1960s, exemplified by the proliferation of paratexts in **Tutaméia – Terceiras Estórias**, including the inclusion of a glossary. The partnership between author and translator does not aim for mere replication, but rather seeks to foster creative liberty, which should underpin the translator's interpretative and recreative efforts. This collaborative endeavor thus becomes a platform for innovation and adaptation, enriching the translated texts with new layers of meaning and resonance.

KEYWORDS: Guimarães Rosa; letters; translation; paratexts.

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

¹ monica.gama@ufop.edu.br - <https://orcid.org/0000-0002-4328-9890>



Apenas uma pequena parte da correspondência do escritor mineiro João Guimarães Rosa foi publicada. Temos mais de mil cartas presentes no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e muitas outras distribuídas no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e do Museu Casa Guimarães Rosa. Além de pequenos conjuntos com alguns correspondentes, foram as publicações das cartas trocadas com os tradutores para a língua italiana, Edoardo Bizzarri (Rosa 2003 [1981]), e para a língua alemã, Curt Meyer-Clason (Rosa 2003a) que criaram um fato editorial incomum em nosso campo literário. Ainda que essa comunicação esteja em um tipo de escrita de si sugestiva quanto ao que o leitor possa conhecer da intimidade do autor ou ter acesso a algum tipo de discurso confessional, esses conjuntos focalizam os procedimentos de criação.

O desafio diante da carta é não tomar o discurso epistolar (ou outras enunciações tipicamente tomadas como confessionais, como a entrevista) como índice de verdade e confissão autoral. O ato epistolar, diálogo com um ausente para aproximá-lo ou distanciá-lo (Kaufmann 1990), participa de um jogo de temporalidades (presente da escrita, espera, antecipação do retorno, futuro da leitura) que permite ao sujeito criar mecanismos de representação singulares. Adaptada ao destinatário e ao assunto, a correspondência de um escritor, “ao se tornar o espaço de exposição da experiência literária, abre-se para a colaboração de um interlocutor, alçado, muitas vezes, ao lugar de *alter ego*” (Moraes 2007: 73).

Assim, há na carta uma perspectiva autorreflexiva que se configura por meio de um protocolo de comunicação orientado para o outro. É o que aponta Brigitte Diaz ao sintetizar que “a carta opera uma epifania de si que se realiza pela mediação do outro”, pois o destinatário não é apenas o que desencadeia a escrita, é o “olhar revelador que dá profundidade de campo à imagem que o epistológrafo desenha dele mesmo” e é usado, por vezes, como “um álibi para falar de si e para si” (Diaz 2008).

Em carta para Curt Meyer-Clason, seu tradutor alemão, Guimarães Rosa recomendava que era preferível o obscuro ao óbvio para que a tradução ao pé da letra não resultasse em expressões sem a pluralidade de sentidos que procurava. Para convencer Curt Meyer-Clason, o escritor aproxima o trabalho do tradutor ao seu de autor: “Sei que o Amigo, agora, vai reler tudo, frase por frase, como eu faço. Comparar com o original; comparar com o Bizzarri. Meditar cada frase. Cortar todo lugar comum, impiedosamente. [...] A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia” (Rosa 2003b: 237). Depois de exemplificar um modo de traduzir uma frase, o autor mineiro conclui que uma das formas seria inadequada: “É anti-Guimarães Rosa, contra a ‘maneira’ e ‘essência’ do autor”; e, ao dar outra opção, conclui: “aqui, restituídos, está Guimarães Rosa, está Soropita também, seu filho” (Rosa 2003b: 237-38).

Essa carta é de 1965, ano em que o escritor pode chamar-se tranquilamente de autor: sucesso de vendas, amplamente reconhecido pela crítica, por outros escritores e em processo de tradução para diversas línguas. Guimarães Rosa se expõe como um tipo singular de escritor, com uma autopercepção de criação que pode ser compartilhada com o tradutor e cuja assinatura deve ser zelada.

No entanto, se Guimarães Rosa narrou seu modo de composição a fim de partilhar a autoria (a capacidade de criação) com o tradutor, o que seria essa unidade identificável chamada Guimarães Rosa? Refere-se apenas ao estilo? Essa assinatura refere-se, simultaneamente, a um modo de produzir e a um modo de ler – o que nos leva a apreender a complexidade em torno da definição, do funcionamento e da figuração do autor na obra.

PARCERIA EPISTOLAR

Guimarães Rosa guardou cópias das cartas que escreveu para os tradutores. Como sabemos, a carta é um tipo de escrita que se oferece como um presente ao outro: a mensagem incita uma resposta e demanda um tempo de espera. Guardar a cópia de uma carta é não entregar totalmente o presente. É preciso analisar, contudo, o que estava em jogo nessa correspondência: aproveitando-se do espírito colaborativo do escritor, os tradutores passam a lhe enviar listas de dúvidas que eram preenchidas por ele e, caso a carta se perdesse, seria imenso o esforço do autor para o novo preenchimento desses questionários. É uma dinâmica de trabalho em torno da organização de uma série de informações para guiar o tradutor em suas escolhas.

Assim, ainda que encontremos textos marcados por afetividade notável, nessas cartas aos tradutores o autor assume um compromisso de comentário e explicação que parece, por vezes, extenuante. A cópia rompe, então, com uma das “ideologias epistolares” (ser espontâneo, não fazer rascunho, ser sincero, entre outras), mas, no interior dessa dinâmica de labor, capricho e dedicação, vemos a construção de uma relação de cooperação e afeto entre autor e tradutores. Guimarães Rosa reitera, nessas cartas, os comentários sobre sua obra, explicando e indicando leituras de textos de críticos, além do elogio do tradutor, na tentativa de convencê-lo de sua capacidade de trabalho.

Essa relação de afeto na correspondência com os tradutores está fundada nesse diálogo entre leitores tomados por uma paixão de leitura e engajados em encontrar a melhor forma de divulgação do texto rosiano. Bizzarri, por exemplo, tem uma relação quase que unicamente epistolar com Guimarães Rosa, pois se viram apenas uma vez durante uma premiação em 1957. Dois anos depois, traduz um conto de *Sagarana* (1946), “Duelo”, e é muito elogiado em carta pelo autor. Satisfeito com os trabalhos com autores célebres que fez e diante das dificuldades que vinha enfrentando, o tradutor pretendia se aposentar. Em carta de 1962, : “Traduzir é praticar um exercício de estilo, uma pesquisa de interpretação; é, afinal, um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade”; ao fim da carta, porém, aceita o pedido de Guimarães Rosa para que continue a traduzi-lo.

Guimarães Rosa evidencia para Bizzarri que não quer a responsabilidade da leitura total da tradução, avisando-o que como tradutor acerta mais quando é criativo e quando não tenta transpor. O autor exerce, porém, o controle. Vemos nessa correspondência a construção da relação de trabalho e de criação em parceria, urdida em

parte pelos elogios do escritor em processo de convencimento sobre capacidade do italiano para a tradução. Trata-se de um verdadeiro arquivo da criação, com a explicitação do processo criativo e a explicitação sobre suas referências, suas leituras, e sua percepção sobre usos e costumes:

Aqui vem a segunda, com prazer. O retardo foi porque andei não passando muito bem, na semana passada; a hipertensão arterial, lábil, faz destas coisas. Vá mandando, sem cerimônia, certo de que toda dúvida é fecunda. E de que, nós dois, juntos, seremos fortíssimos, invencíveis. Você não é apenas um tradutor. Somos “sócios”, isto sim, e a invenção e a criação devem ser constantes. Com Você, não tenho medo de nada!

Também, sempre que tiver um rol de perguntas, pode mandar, sem precisar de esperar minha resposta ao anterior. Porque, às vezes, no meio de minha falta-de-tempo, ocorrem benfazejos hiatos, ou mesmo momentos em que cresce o apetite de responder, prurido didático, e consigo enfrentar então, de uma vez, qualquer “monte de mato”. Estou, mesmo, gostando, deste jogo. (É benéfico, contribuindo para um pouco de humildade. Pois, agora é que vejo como certos leitores têm razão de irritar-se contra mim e inventivar-me...). Mande, pilhas, cartapacci. Obrigado. (Rosa 2003a: 52-53)

O escritor valoriza a dúvida e a invenção, praticando nessa troca de cartas um exercício de humildade e um divertido jogo. Nas cartas seguintes, percebe-se que os correspondentes usam a escrita epistolar para a criação de um espaço discursivo habitado apenas pela literatura. Nesse jogo, assuntos cotidianos ou sensíveis, como o golpe civil-militar de 1964 no Brasil, não têm espaço no diálogo entre escritor e tradutor. O que faz a ponte entre o mundo exterior e o universo autônomo da literatura é seu corpo doente (e não apenas cansado), fazendo ainda menção à falta de tempo e aos papéis que se acumulam em sua mesa. São apenas esses indícios que permitem saber que quem assina a carta é também um corpo, é alguém que vive para além da literatura.

Vemos na relação epistolar como o autor confere ao tradutor o papel de parceiro na autoria ao pedir invenção e criação constantes. Há na dinâmica um saldo para o escritor – revisitar sua obra, em exercício de humildade, percebendo o motivo da avaliação de que se trata de um autor difícil. Não se trata, com isso, de um escritor que facilitará as narrativas no livro que escreve a seguir.

Veja-se, por exemplo, o comentário que Guimarães Rosa faz sobre o aspecto tipográfico e a abundância de sinais gráficos da obra. Se *Grande Sertão: Veredas* inicia-se com um travessão e é finalizado com uma *leminiscata* (uma fala sem fim, portanto), *Primeiras Estórias* tem seu índice ilustrado como grande traço visual diferenciado e *Tutameia – Terceiras Estórias* multiplica o uso de sinais gráficos, variação de fontes e ilustrações. Essa variação gráfica aparece na carta para o tradutor. O autor evidencia o prazer pelo ornato gráfico no processo de criação e indica ao tradutor a incorporação de forma inventiva:

talvez Você passasse a apreciar mais sua tradução se lhe aplicasse alguns “ornatos” gráficos. Por exemplo: pôr CANZONE DI FESTA assim em versais ou versaletes; pôr, alternadamente, as alcunhas em grifo e em normal (entrariam em grifo *Ciccio Strazia-Violino... Ciccio del Nord ...Ciccio della Rita*) e idem para as designações de lugar; ...*frazione del-l’Alzaia... Valle dell’Alzaia*). (Rosa 2003a: 139)

O texto e sua forma de apresentação gráfica são pensados não só na relação com o leitor, mas com o próprio autor-tradutor, que pode intervir, criando junto com o autor. Mas nem só de orientação e respostas sustenta-se a troca epistolar de Guimarães Rosa e Bizzarri, pois o autor admite não saber o significado de alguns elementos que usou. É o que ocorre com a palavra “Xexe”, sobre a qual pode apenas dizer que acredita ser onomatopáica, relativa a algo “afetivo e carinhoso” (Rosa 2003a: 53), mas não tem certeza, porém, já que apenas a ouviu no sertão. Ainda assim, o autor explica o que acredita significar tal expressão, sugerindo inclusive uma palavra em italiano, *snelleto* (magro), ao tradutor.

Em pesquisa sobre o processo de criação de Guimarães Rosa (Autor 2008), mostramos como o autor compunha suas narrativas a partir da busca, em seus manuscritos, de elementos literários que ele recolhia ou elaborava anteriormente e que ficavam em estado de espera para que fossem acolhidos em algum enredo. Nas cartas aos tradutores, o escritor reestabelece essa estética das listas, mas agora retirando os elementos das narrativas para explicá-los.

Essa releitura da obra com a interlocução dos tradutores impacta no modo de produção do autor? Empenhar-se nesse diálogo voltado à compreensão da obra deixa marcas no autor tais como a diminuição das narrativas em *Primeiras Estórias* (Rosa 1962) e *Tutameia* (Rosa 1967), mas vemos outros impactos importantes.

Nesse sentido, nota-se que a reconfiguração da edição de *Corpo de Baile* em três volumes nasce também da experiência da tradução e de edições no exterior. Avaliando que mesmo no Brasil as edições sofreram com o gigantismo em dois volumes e com a edição pouco convidativa graficamente em um volume, vendeu a ideia de tripartição para as editoras francesa e portuguesa, mantendo o livro em sua unidade ao sustentar o título *Corpo de Baile* na capa, abaixo dos novos títulos – o que resultou em “três livros distintos e um só verdadeiro” (Rosa 2003a: 120). Após noticiar essa decisão para as edições a serem feitas partir de então, o autor questiona-se sobre a preferência do leitor italiano acerca do tamanho do livro “não tenho ideia de como eles vão preferir lançar o livro, etc. nem sei se na Itália preferem editorialmente livros grossos (Alemanha) ou finos (França); e, mesmo isso, varia com a época ou fase, e, naturalmente com o conteúdo e o apreço do livro” (Rosa 2003a: 140). No Brasil, as edições que sofriam de gigantismo concorriam ainda com a leitura de *Grande Sertão: Veredas* (1956), lançado poucos meses depois do conjunto de novelas; por isso, facilitar a circulação ao dividir a obra em três volumes também foi a solução para a edição brasileira.

Bizzarri decide manter a obra em volume único para ser fiel ao contrato com a editora italiana e é notável a carta que envia a Guimarães Rosa cerca de um mês antes do lançamento de sua tradução com a desconfiança quanto à decisão de dividir *Corpo de Baile*:

Miguilim e Manuelzão chegaram aqui, de braço dado, bem apertados no encaixe miúdo, franzino. Me deixaram perplexo. Quase que não os reconhecia, em tamanho tão pouco sertão, tão pouco Guimarães Rosa. Deus queira que o editor esteja certo e a saída era enorme. Afinal, como dizia Maquiavel, “*l’effetto scusa il fato*”. Para a quarta edição, porém, vou sugerir um volume único, bem grande: tipos grandes, grandes margens brancas, preço grande. Pois o livro é grande, o sertão é grande, Guimarães Rosa é grande.

Assim – grande e caro –, em único volume, me escrevem que vai sair, ainda neste mês, *Corpo de Baile* na Itália. (Rosa 2003a: 162)

Se o “efeito esconde o fato”, cada decisão editorial precisa ser pensada para revelar a magnitude do projeto, equalizando livro, sertão e autor. Notável como aqui é o tradutor a identificar algo que não revela o autor – “tão pouco Guimarães Rosa” – e o faz em mensagem para o próprio autor.

Outro debate travado é o da necessidade ou não de um glossário. Esse paratexto foi assunto recorrente nas traduções da obra rosiana e é importante dizer que até mesmo no Brasil o recurso fora muito usado para os romances do regionalismo de 1930. Bizzarri questiona-se sobre a necessidade de inclusão de um glossário, mas admite que a tarefa seria hercúlea, já que só de palavras intraduzíveis (muitas de ordem botânica), recolheu mais de 350 fichas. O próprio tradutor avalia que um glossário “tão graúdo, numa obra de ficção” seria “pouco viável, talvez até inconveniente”; propõe, então, uma listagem reduzida “a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação” (Rosa 2003a: 137). Em resposta, Guimarães Rosa concorda que uma listagem enorme “sufocaria tudo” e aceita a versão reduzida.

A troca epistolar vai se organizando em torno das listagens de dúvidas do tradutor.

Coragem! Quarto e quinto rol de “dúvidas” (e as outras? as despercebidas, as desinterpretadas, os enganos? Deus nos acuda, nem quero pensar) vão de uma vez, num arranco, confiando no seu entusiasmo e embalo didático. Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que lexical.

[...] O glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? Estou soropitando. Diabos dos problemas. Vou deixar tudo para depois de terminada a tradução bruta, na hora da revisão final e limpeza.

Até breve: os vaqueiros do Urubúquaquá estão me esperando, gente brava e complicada. Um abraço, E. B. (Rosa 2003a: 58-59)

A reflexão sobre o glossário, assim como a própria dinâmica de respostas aos tradutores em forma de questionários, tem espaço no último livro do escritor, *Tutaméia*

– *Terceiras Estórias* (1967), quando o autor inclui um glossário em um conto-prefácio, inclusive com algumas palavras que nem foram utilizadas no texto. Algumas dessas palavras elencadas parecem-nos tão banais que não imagináramos vê-las numa lista de explicações, afinal, por que listar aí “omoplata”? Encontramos também palavras conhecidas com significado diferente do real (“discrição: liberdade ampla de uso; talento”); significados verdadeiros para palavras grafadas diferentemente da língua padrão (sossobrar, em vez de soçobrar); e, por fim, palavras inexistentes com significados inventados (“Yayarts: autor inidentificado, talvez corruptela de oitiva. Não é anagrama. (Pron. *íaiarts.*) Decerto não existe”); o nome do livro está nessa listagem: “Tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (Rosa 1967: 165).

O glossário, assim, define sem definir, sendo paradoxal em sua presença – mesmo o título da coletânea de contos é “ossos de borboleta” e “tudo o que é meu” (*mea omnia*). Quem é o leitor do glossário? O que desconhece palavras comuns ao português cotidianamente falado? O que é afeito aos jogos de palavras e mistérios de composição? O que precisa de explicação sobre usos específicos e sutis da língua portuguesa? Os leitores de *Tutaméia* de repente são os leitores-tradutores, que recebem explicações e orientações poéticas para usos e desusos da língua.

Ao conviver com as dúvidas dos tradutores, Guimarães Rosa depara-se com as dificuldades dos leitores:

vejo que coisa terrível deve ser traduzir o livro! Tanto sertão, tanta diabrura, tanto engurgitamento. Tinha-me esquecido do texto. O que deve aumentar a dor de cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vaguezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. Deus te defenda. (Rosa 2003a: 37-38)

Entre o exótico e a metafísica ou o poético, o escritor aposta em um trabalho livre e criativo – “espero que o que V. vai fazer seja mais uma colaboração que uma simples tradução” (Rosa 2003a: 38). Muito desse espírito de colaboração é explicado quando o autor afirma que ele mesmo é uma espécie de tradutor, pois recebe, “de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das ideias’, dos arquétipos”, sem saber se acerta ou erra nessa tradução – assim, o tradutor poderia acertar, “restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara” (Rosa 2003a: 99).

No âmbito privado, o escritor se debatia com a demanda documental, o que se revela em sua correspondência antes do lançamento de *Sagarana* (1946). Em carta enviada ao pai em novembro de 1945, Guimarães Rosa expõe sua busca de documentação:

Agora, o mais importante: penso poder ir aí, em começo de dezembro próximo. [...] preciso de aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior

nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo.

Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (Vilma Rosa 1983: 186-87)

A imagem do autor munido de cadernetas e lápis no lombo dos cavalos é confirmada pela carta. Em 1964, em carta ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, a postura epistolar de Guimarães Rosa é diferente: “o acento para o aspecto ‘documentário’ do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um ‘mal necessário’, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica” (Rosa 2003a: 123). Na mesma carta, chama o pitoresco sertanejo de camuflagem e proteção para o transcendente. Esse procedimento é o que permite a conclusão de que “a realidade sertaneja é transfigurada pela imaginação apaixonada de Guimarães Rosa, mas nunca deturpada por ela” (Leonel 1985: 122).

Esse é um redirecionamento constante que o autor faz – ao ver-se lido pelo prisma da dificuldade léxico-documental, reorienta o tradutor para o abstrato (“andemos antes para o reino do transcendente, do poético, do vago” (Rosa 2003a: 113)). Uma das decisões difíceis para o tradutor é o *Coco de festa* de Chico Barbós, usado como epígrafe. Bizzarri, diante da dificuldade, sugere até retirar o texto, sem perceber o quanto as escolhas de epígrafes são importantes para Guimarães Rosa. O autor insiste

Quanto ao famoso *Coco*, acho que V. tem todo direito de xingar-me. [...] decidi voltar a colocar o *Coco* como epígrafe geral do livro. E sabe por quê? (Xingue de novo) Para equilibrar um pouco, com a colorida intuição popular, Plotino e Ruysbroeck, que, deixados sozinhos, lá na frente, como égua madrinha, ameaçam dar ao leitor desprevenido e palpiteiro (a maioria dos leitores pertence à imensa legião de palpiteiros) e a quase totalidade dos críticos literários uma ideia totalmente errada da natureza poética das estórias. (Rosa 2003a: 126-27)

O conjunto de paratextos é defendido pelo autor – ainda que a decisão sobre a divisão ou não de *Corpo de Baile* não estivesse de todo tranquila para ele – como forma de garantia de proteção e orientação de leitura, mantendo, assim, o equilíbrio entre o saber popular e filosófico.

A ELEIÇÃO DE UM AUTOR: A PASSAGEM DE REMETENTE A AUTOR CITADO

O gosto pelas epígrafes na literatura rosiana é algo notável, sendo um paratexto presente de forma abundante desde seu primeiro livro. Fruto da seleção de uma passagem significativa de outro texto, a construção de sentido de uma epígrafe funda-se

no reconhecimento do texto de onde foi retirada, do estilo do autor que a assina, na identificação de uma síntese ou comentário de algum aspecto lido depois.

Trata-se, evidentemente, de uma citação, o que, enquanto procedimento, produz-se pelo ato seletivo, sendo, portanto, uma operação de leitura e de cópia, que também repercute no autor: “trabalho a citação como uma matéria que me habita. E, me ocupando, ela me trabalha”; por isso conclui que as citações provocam e colocam em jogo uma energia: “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (Compagnon 1979: 36-37). Esse trabalho mútuo provém do desejo de reprodução de uma paixão de leitura para “encontrar a instantânea fulgurância da solicitação, pois é a leitura, solicitante e excitada, que produz a citação. A citação repete, ela faz permanecer a leitura na escritura” (Compagnon 1979: 27).

A função primeira da epígrafe é a de induzir a representação discursiva, mas o uso rosiano acaba por desestabilizá-la por não assegurar a autoria quando faz citações assinadas por autores reconhecíveis ou inventados, por exemplo, Sêneca, Quiabos, O domador de baleias, este último retirado de uma das listas de títulos colecionada pelo autor. Diante dessa prática, o leitor é levado a refletir sobre o modo de seleção e as implicações sobre a citação de outras vozes nas narrativas.

As assinaturas de tais citações, colocadas em um lugar discursivo privilegiado (em diálogo com os textos que as abrigam), inscrevem Guimarães Rosa como um autor que se posiciona ao lado dessas outras vozes. Seu nome passa a significar também aquele que manipula uma tradição literária e filosófica que abarca Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós, Schopenhauer, Quiabos, Sêneca, textos da tradição oral, entre outros. Ao citar, o autor traz para seu livro outras assinaturas e nomes (inventados ou não) que demarcam o espaço discursivo de um autor e divulgam uma paixão de leitura que deve ser dividida com outros leitores.

O gosto de Guimarães Rosa por citar e epigrafar recebe uma feição especial em uma carta ao tradutor italiano e mostra outro aspecto do modo como ele se relacionava com a autoria alheia mesmo na discursividade íntima.

Em certa ocasião, ele mostra-se muito apreensivo com as dificuldades de tradução de “Buriti” (que “derrotou” todos os seus “brios de tradutor”), e encerra uma de suas cartas pedindo ajuda para a transposição do texto para “transmiti-la aos degenerados descendentes do pai Dante” (Rosa 2003a: 97).

Se o encerramento da carta de Bizzarri tem sua comicidade, a resposta de Guimarães Rosa parece a de alguém que foi desafiado a fazer algo mais intenso que seu interlocutor. É o que acontece em dezembro de 1963, quando elabora um texto singular, pois a carta inicia-se com três epígrafes, duas de Dante e uma do próprio tradutor:

Rio, 10.XII.63

Meu caro Bizzarri,

“Io non posso ritrar di tutti a pieno,
peró che sí mi coccia il lungo tema,

che molte volte al fatto il dir vien meno.” (Inf. IV, 145-147)²

“Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato, (com todas as espontâneas implicações do simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão lírica fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). (Bizzarri, Carta de 30.IX.63)

“Papè Satàn, papè Satàn aleppe!” (Inf. VII, 1)³

Bizzarri pede ajuda na transposição de seu texto para os descendentes de Dante e seu interlocutor vai buscar nesse autor uma forma de resposta lúdica a sua demanda. As citações do florentino são significativas à medida que apontam para a incapacidade de Guimarães Rosa de falar sobre tudo o que o tradutor pede: ele não poderia relatar plenamente as motivações de tudo o que escreveu (“Io non posso ritrar di tutti a pieno”) e indica que talvez muita coisa nem tenha mesmo explicação (“Papè Satàn, papè Satàn aleppe!”, frase sem sentido, mas muito discutida pela crítica).

O trecho da carta anterior de Bizzarri é citado como epígrafe entre as duas passagens de Dante. A carta é alçada à condição de obra: mais que uma apreciação epistolar, trata-se do reconhecimento de que ali está acontecendo algo, há uma obra à parte sendo gestada por eles.

A localização das citações também foi pensada por Guimarães Rosa, já que existe um manuscrito que mostra o rascunho dessa carta com as epígrafes de Dante antes da citação do tradutor. Bizzarri percebe o sentido da ordenação: “gostei [...] de ver o diabo do Bizzarri crucificado e achatado entre os versos de Dante. Bem feito” (Rosa 2003a: 110).

Enquanto na correspondência com os tradutores o leitor espera ver um discurso sobre a literatura, Guimarães Rosa vive a literatura não apenas pelo que pode dela informar ou traduzir a seu interlocutor; a literatura aparece nessas cartas pelo tipo de cuidado com a linguagem, pela abertura que o escritor tem para continuar criando enquanto comenta. É o que ele mesmo admite nessa carta em que preparou três epígrafes: “(Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e ‘estou com a cachorra’, a invenção é um demônio sempre presente...)” (Rosa 2003a: 104).

Ao alçar Bizzarri à condição de um autor que pode ser citado ao lado de Dante, Guimarães Rosa atenta para a dupla criação que está em jogo: o trabalho do tradutor deve ser criativo na transposição do texto, mas também o é ao elaborar formulações como a que foi citada, ainda que restrita à prática epistolar.

2 “Não posso retratar todos em pleno; / assim, quando me impele o tema ingente, / vezes o fato eu do relato alieno” (Alighieri 1998: 48).

3 Trata-se de uma fala de Pluto para a qual não há tradução, conforme nota o tradutor Italo Eugenio Mauro. (Alighieri 1998: 65)

Citar o tradutor foi um recurso lúdico e uma forma de o escritor valorizar a autoria que estava sendo criada em parceria com a sua própria autoria. Seu nome, João Guimarães Rosa, o nome de Dante e o de Bizzarri passam a dividir o mesmo espaço criativo instituído pela carta e, com a tradução efetivada, dividiriam também espaço com Plotino, Ruysbroeck, Chico Barbós, João Barandão, entre outros.

Essa permanência da leitura no processo de escrita carrega em si os efeitos de interpretação, já que nessa seleção focaliza-se para o leitor do texto que efetua citações a *paixão de leitura* de seu autor. A citação é “uma enunciação singular: uma enunciação de repetição ou a repetição de uma enunciação” (Compagnon 1979: 42). Na seleção que focaliza a citação ocorre um movimento de produção de diferenças no encontro em que um texto abarca o texto do outro em uma ação combinatória e de acolhimento. O texto que recebe a enunciação alheia tem seu sentido germinado por essa outra voz que fala simultaneamente a ele.

OBRAS CITADAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main*. Paris: Seuil, 1979.

DIAZ, Brigitte. Usages autobiographiques de la lettre au XIX^e siècle. L’Autobiographique hors l’autobiographie. *Elseneur*, Caen, n. 22, 2008. Tradução Lucia Ribeiro (inédita).

KAUFMANN, Vincent. *L’Équivoque Épistolaire*. Paris: Minuit, 1990.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

MORAES, Marco Antonio de. Ligações perigosas. Claudia Amigo Pino, org. *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007. 65-76.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003a.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003b.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“CARTA ABERTA AOS CALOTEIROS”: RELAÇÕES ENTRE CORRESPONDÊNCIA E IMPRENSA

Telma Maciel da Silva¹ (UEL)

RESUMO: Entre os anos de 1963 e 1995, o contista paulistano João Antônio (1937-1996) se correspondeu com o amigo, também escritor, jornalista e historiador itapireense, Jácomo Mandatto (1933-2009). Os documentos produzidos por essa troca epistolar foram, em sua maioria, doados ao Fundo João Antônio, localizado no CEDAP – Unesp/Assis, no início dos anos dois mil, tendo sido organizados no que se convencionou chamar de “Coleção Jácomo Mandatto”. Dentre as centenas de cartas enviadas pelos correspondentes, este artigo analisa um conjunto no qual o escritor denuncia o que chama de “calote” por parte de grupos com quem estabeleceu parcerias de natureza comercial. Em um tempo em que não existiam as redes sociais ligadas à internet, era preciso muita criatividade para que tais denúncias chegassem ao grande público. Nesse sentido, as cartas tinham papel estratégico, pois permitiam a articulação em rede de escritores e jornalistas Brasil a fora. Analisaremos neste artigo algumas cartas de natureza híbrida, visto que ao mesmo tempo em que são documentos pessoais, também são destinadas ao público. Trata-se das chamadas cartas ostensivas/circulares, cuja função era sair da esfera íntima e alcançar a imprensa. Para tanto, elas eram enviadas para o maior número de correspondentes possível e publicadas em jornais e revistas.

PALAVRAS-CHAVE: correspondência; imprensa; mercado editorial.

“OPEN LETTER TO DEADBEATS”: RELATIONS BETWEEN CORRESPONDENCE AND THE PRESS

ABSTRACT: Between 1963 and 1995, São Paulo short story writer João Antônio (1937-1996) engaged in a prolific correspondence with his friend, Jácomo Mandatto (1933-2009), also a writer, journalist, and historian from Itapira. The documents resulting from this epistolary exchange were largely donated to the João Antônio Fund, housed at CEDAP – Unesp/Assis, in the early 2000s, and were organized into what came to be known as the ‘Jácomo Mandatto Collection’. Within this extensive collection, spanning hundreds of letters, a subset has been identified for analysis in this article. These letters shed light on João Antônio’s critique of what he termed ‘default’ among groups with whom he had established commercial partnerships. Notably, in an era predating the advent of social media and internet-linked networks, conveying such grievances to a wider audience demanded considerable ingenuity. Herein lies the strategic role of these letters, which facilitated the formation of networks among writers and journalists both within Brazil and abroad. This article examines a selection of letters characterized by

¹ telmaciel@uel.br - <https://orcid.org/0000-0001-7054-0035>



their hybrid nature. While inherently intimate in their content, they were also crafted with the intent of reaching a broader readership. These overt/circular letters were disseminated to numerous correspondents and subsequently published in newspapers and magazines, transcending the confines of the private sphere to engage with the public realm.

KEYWORDS: correspondence; press; editorial market.

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

“Suvandia (quem vive à custa dos outros) –
é uma grande expressão que eu desconhecia. É aplicável aos editores.
(in *Paixão de João Antônio*)

JOÃO ANTÔNIO EM REDE

Desde os anos sessenta, época que marca o início da correspondência de João Antônio e Jácomo Mandatto, pode-se observar uma relação tensa entre o escritor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e os vários órgãos com os quais colaborou. Para se defender de práticas que considerava abusivas, não raro o escritor lançava mão de missivas que enviava aos amigos, muitos deles escritores e jornalistas, com o fim de pedir ajuda na divulgação dos desmandos sofridos. Essa prática de denúncia como forma de sensibilização da opinião pública, que no tempo atual foi facilitada pelas redes sociais e ampliada até o paroxismo, até o início dos anos 2000 (dois mil) demandava muito trabalho, visto que as conexões entre os indivíduos se davam majoritariamente por meio da correspondência física.

No início da carreira, João Antônio escrevia aos amigos com muitas reclamações sobre o andamento de sua vida profissional e, principalmente, do tratamento que recebia dos patrões. Um episódio bastante conhecido a esse respeito é o da ação que moveu contra a agência Pettinati, na qual trabalhou como publicitário:

Profissionalmente, Jácomo, vou numa merda de fazer gosto. Imagine que eu me prostituo cá na Agência Pettinati de Publicidade Ltda., há três maus anos. Nunca tirei minhas férias (a que tenho direito) nem tampouco as recebi em dinheiro. Bem, eu queria aproveitar o mês de maio para usufruir minhas férias que empregaria na cobertura publicitária (televisão, visitas à televisão, procura de amigos, etc) do meu livro de estreia. Pedi, então, ao ilustre senhor comendador Francisco Pettinati minhas férias. Deu? Não deu. Conversou-me o desgraçado. Aliás, o desgraçado sou eu, Jácomo. Sabe o que fiz, então? Fui ao Ministério do Trabalho e dei entrada a uma reclamação que vai virar processo trabalhista. É. Se os Pettinati gostarão ou não – é problema deles. Quero férias. E o troço vai feder. Se quiserem me mandar embora, tanto melhor. Pego um dinheirinho de indenização e me largo por aí, cato outro emprego. (Antônio 1963: caixa n. 22)

A contenda com a agência de publicidade terá vários capítulos nos meses que se seguem e as cartas funcionam não apenas como meio para o escritor dar vazão ao seu lamento, desabafando com o amigo, mas – muitos anos depois – também como espécie de arquivo do processo, como vemos nos trechos a seguir: “Preciso favor teu. Um bom amigo quer – e merece – se aposentar. Trabalhou comigo na Pettinati* e não tem nenhuma documentação. Assim, preciso descobrir o ano em que processei aqueles senhores. Você deve, pelas cartas que lhe enviei, descobrir isso” (Antônio 1982: caixa n. 22).

Dos anos sessenta, há ainda muitos outros momentos em que o contista reclama do tratamento que recebe enquanto trabalhador das letras:

A revista Sr. que ficou de me publicar “Malagueta, Perus e Bacanaço” no mês de janeiro, deu-me um fora dos capetas também no mês de fevereiro. O *Jornal do Comércio* publicou-me um artigo: nada de pagamento até agora. O *Estado de São Paulo* está com trabalho meu e não publica. A *Tribuna da Imprensa* que em 15 de dezembro de 1962 premiou meu “Meninão do Caixote” no Concurso de Contos, até agora não se manifestou com os Cr\$10 mil. Escritor: morrer de fome alegre e contente. Alegre, contente e silvestre. (Antônio 1963: caixa n. 22)

Se por um lado, estes relatos são importantes para se contextualizar a situação específica do jovem João Antônio, àquele momento ainda estreante, por outro lado, eles dão conta, também, da precariedade de toda uma classe. No livro *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras* (2001), as pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman fazem um longo percurso, buscando historicizar as relações tantas vezes desiguais no mercado editorial brasileiro. Nesse sentido, nos capítulos IV e V, Zilberman e Lajolo analisam cartas e contratos de diversos escritores para mostrar como os documentos – de natureza comercial e íntima – evidenciam relações “leônicas” entre autores e patronato. E disso não escaparam nem os mais importantes nomes de suas épocas, como é o caso de Euclides da Cunha, que segundo carta reproduzida na obra, teria sido obrigado a dividir em meio a meio os lucros da venda de *Os sertões* com o seu editor.

No caso de João Antônio, pouco mais de dez anos depois daquela carta enviada a Mandatto, o contista escreve a Fábio Lucas. Agora, já com o nome consolidado no jornalismo profissional e relativamente conhecido no mercado livreiro, o escritor expressa sua desconfiança diante dos editores: “não confio um só momento nos editores nacionais. Só quem não os conhece acredita neles. Em todo o caso, como não tenho opções...” (Antônio 2004: 96). As reticências denotam a sensação de impotência de quem não tem o que fazer a não ser se resignar. No entanto, essa resignação, principalmente na segunda fase da carreira, é sempre parcial. Se nos primeiros anos, ou seja, início da década de sessenta, o escritor usa a correspondência com amigos e colaboradores para se lamentar e denunciar esses desmandos na esfera íntima, num segundo momento, a partir de meados dos anos setenta, ele passa a, de certo modo, profissionalizar as queixas, usando seu prestígio e sua rede de contatos para que as reclamações ganhem o grande público.

Dessa forma, o diálogo epistolar com os amigos continuará a trazer as queixas, mas em dados momentos ele rompe a esfera íntima e ganha a esfera pública. Para isso, João Antônio tinha algumas estratégias, entre elas, as chamadas cartas circulares e/ou ostensivas, que muitas vezes mantinham a aparência de cartas pessoais, mas eram enviadas para diversos correspondentes. A crítica francesa Geneviève Haroche-Bouzinac, no livro *Escritas epistolares* (2016), estabelece algumas relações entre as cartas ostensivas e as circulares, sendo as primeiras aquelas que “podem ser mostradas (*ostendere*) sem inconveniência para os correspondentes” (Haroche-Bouzinac 2016: 53), enquanto estas últimas são destinadas a um grupo específico, na medida em que distribuem “instruções ou informações úteis à coesão do grupo”. Há, portanto, nos dois casos o aspecto de expansão do diálogo, visto que o interlocutor é multiplicado, o que retira a carta do âmbito particular e indevassável e a coloca no âmbito da publicidade.

No conjunto geral da correspondência João Antônio & Jácomo Mandatto, alguns documentos chamam a atenção a esse respeito. A “Carta aberta aos caloteiros” é talvez o exemplar mais significativo, pois obteve uma larga divulgação dos pares. Entre os meses de julho e agosto de 1978, o escritor paulistano escreve duas vezes a Mandatto com o pedido de que ajude a divulgar a sua contenda contra as editoras que andam publicando seus contos, sem pagar os devidos direitos autorais:

Agora mesmo fui a São Paulo para enfiar uma ação na justiça do trabalho contra a Editora Três. A coisa anda de tal modo ruça que, escrevi e estou distribuindo aos amigos esta ‘Carta aberta aos caloteiros’ para que os que possam, publicarem no maior número possível de jornais. Não é uma pouca vergonha? A safadagem dessa gente é uma arte. (Antônio 1978: caixa 22)

Nesse caso, a carta circular aparece como anexo e assunto da carta pessoal. Ela é documento que deve se tornar público, pois só assim outras pessoas saberão dos “calotes” sofridos pelo autor. Por isso, há uma grande movimentação por parte dele para que não só os amigos tomem conhecimento desses fatos. A sensibilização da opinião pública deveria passar pelo escândalo em torno dos nomes dos envolvidos que, expostos, seriam obrigados a se posicionarem. Note-se que a prática é a mesma do que se vê nos tempos atuais, em que as redes de relacionamento na internet têm papel fundamental na criação de polêmicas e divulgação de causas sociais e individuais. A única diferença aqui é o suporte e, talvez, o alcance, pois a manipulação – e uso aqui o termo não no sentido pejorativo – dos pares para fazer um assunto ganhar a atenção de uma larga faixa de leitores é a mesma.

Assim João Antônio começa a carta: “Salomão, rei sábio e mulhereengo, diria que tudo que este sol cobre é aflição de espírito e impunidade” (Antônio 1978: caixa 22). O tema central, ou seja, os calotes, contudo, demora a aparecer. Os dois primeiros parágrafos da carta versam sobre futebol. Era tempo de Copa do mundo e “nossa seleção pererecava”, o que se torna metáfora para a condição geral do país. E “na faixa da literatura, o jogo prossegue duro” (Antônio 1978: caixa 22), sem que haja mínimo

respeito pelo trabalho de autor, solapado “pela ocupação maciça do livro estrangeiro mal traduzido” e pelos calotes que recebe. Mais adiante, ele continua:

Aqui na Terra, continuam lançando mão do texto alheio sem a menor contemplação. Ou dignidade. Até hoje, dez anos após o lançamento, não recebi um centavo sequer pela inclusão do meu conto ‘Afinação da arte de chutar tampinhas’ na antologia ‘Literatura brasileira em curso’, da Bloch editores. O livro, no entanto, vai bem. Está em sétima edição. [...]

Em que país estamos? A situação nos lembra palavras ouvidas, certa vez, no Norte do Paraná, da boca de um colonizador feroz e determinado: mulher e terra é de quem está em cima delas. No território das letras nacionais, texto parece não ter dono, é de quem pega primeiro. (Antônio 1978: caixa 22)

Quando, em 21 de julho de 1978, João Antônio envia a Mandatto a “Carta aberta aos caloteiros”, com o pedido de que a divulgasse, ela já estava circulando há algum tempo: o texto anexado tem data de um mês antes. Em 29 de junho do mesmo ano, por exemplo, o caderno Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo* publica o artigo “João Antônio contra os caloteiros”, que traz vários trechos citados da carta-denúncia, entremeados por outros apenas parafraseados.

Nas duas laudas que tem a “carta”, o autor aponta uma série de calotes dos quais teria sido vítima, alguns deles, inclusive, tinham se tornado demandas judiciais: Rio Gráfica Editora, Ministério da Educação, Editora Três, Editora Sudamericana, além de Maurício Capovilla, a quem João Antônio, um ano antes, tinha acusado de tentar enganá-lo com relação aos direitos autorais da adaptação do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” para o cinema. A este assunto voltaremos mais tarde, pois ele foi motivo de outra carta circular.

Retomando a circulação da carta-denúncia, outro exemplo de seu alcance é que o documento consta arrolado no “Registro do acervo de Wander Piroli”, escritor mineiro. A anotação do catálogo é bastante sumária – “Pedido de divulgação de ‘Carta Aberta aos Caloteiros’” – o que não nos permite saber a extensão da missiva ou se ela trazia outros assuntos para além da solicitação, mas é certamente um índice da alta circulação do documento. Outro elemento curioso é que ele traz a mesma data da matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, 29 de junho de 1978.

Cássia Alves Ferreira (2003), em sua dissertação de mestrado intitulada *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*, registra a publicação do texto também em outro jornal paulista, o *Diário de São Paulo*, agora sob o título de “Uso indevido de textos literários”, no dia 02 de julho de 1978. Aparentemente, este foi reproduzido na coluna de algum colega do escritor, mas não há indicação de seu nome. A autora anota apenas que “o autor reproduz a carta do escritor, na íntegra” e que “este fala das injustiças sofridas com o mercado editorial” (Ferreira 2003: 100).

Outro trabalho que faz referência à presença da “carta” na imprensa brasileira é a dissertação de mestrado de Jane Christina Pereira, cujo *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963 - 1976)* inaugura o esforço de sistematização da hemeroteca

do escritor. Nesse caso, como se trata de textos posteriores ao período estudado pela autora, a referência é ainda mais vaga, visto que ela organiza os documentos para uma segunda fase de estudos, que seria concretizada com a pesquisa de Ferreira. O curioso é que ela aponta a presença de dois textos que aparentemente se perderam, pois não aparecem mais em nenhuma nova relação de artigos dessa época.

O primeiro é “Carta aberta aos caloteiros, de João Antônio. 13/06/78” (Pereira 2001: 186). Não há qualquer outra informação, por isso, ficamos sem saber em que órgão foi publicado, mas a data é importante porque pode indicar que talvez tenha sido essa a primeira publicação do texto na imprensa. O segundo, cuja anotação é quase idêntica, tem alteração apenas na data: “‘Carta aberta aos caloteiros’, texto de João Antônio. 18/11/78” (Pereira 2001: 242). Mais uma vez, a data é importante porque mostra uma certa perenidade da polêmica lançada pelo contista. Obviamente, sem a indicação do colunista e do periódico em que foi publicada, a análise resta prejudicada, mas as anotações das pesquisadoras indicam, mais uma vez, o alcance das denúncias empreendidas por João Antônio.

No que diz respeito à correspondência com Mandatto, no dia 22 de agosto de 1978, o contista volta ao assunto dos calotes sofridos e novamente pede que divulgue sua carta:

Jácomo Mandatto. Prezado.

CUIDADO COM OS URUBUS, ATENÇÃO COM AS HIENAS!

Calotes não me faltam, nem pinimbas e rixas. Além de calotes e canos cataclismáticos, ainda arrumo inimigos ferozes que desandam a falar mal de mim. Escritor vive que nem puta: apanha na rua e em casa. Toma porrada do cafetão (empresário) e da polícia (censura). Raça infeliz! Enquanto isso, os escritores oficiais, agarrados ao saco do sistema, faturam alto de um tudo: empregões, sinecuras, prêmios, viagens, bolsas e o caralho a quatorze. País que Lima Barreto já chamou de Bruzundangas. Uma deslavada pouca-vergonha. Faça artigo contra os calotes e publique em algum lugar a minha “CARTA ABERTA AOS CALOTEIROS”. É necessário meter a boca no trombone. Enquanto temos boca... Porque se merda desse grana neste País, pobre nascia sem cu. (Antônio 1978: caixa 22)

A carta pessoal, além de tema correlato, tem os mesmos artifícios da carta circular. Tanto naquela como nesta, os ditos populares – alguns dos quais de gosto bastante duvidoso, se me for permitida uma nota pessoal – dão o tom à mensagem. Seja na metáfora infame que associa o corpo da mulher a uma porção de terra, seja na comparação entre a faina de escritor e o trabalho da prostituta, vemos a linguagem das ruas, com toda a sua sonoridade e performatividade, ganhar o centro do debate. Nos dois casos, a denúncia passa ao segundo plano, enquanto a linguagem que veicula a denúncia ganha destaque.

Em trabalho anterior, já discuti o papel da performance de uma certa masculinidade na obra e na produção epistolar de João Antônio. Sobre esse aspecto, eu afirmava: “Assim como na literatura do escritor, em que, segundo Jane Pereira (2006, p. 17), há uma fusão entre linguagem e tema, aqui, temos uma síntese de personagem, homem e estilo, tudo amalgamado por meio do trato dado à linguagem” (Silva 2013: 223-224). Nesse sentido, a mensagem só tem importância quando consideradas as estratégias de veiculação. No caso do documento circular, há um esforço por parte do autor para inserir a sua situação pessoal em um quadro mais geral das letras nacionais. E se “na faixa da literatura, o jogo prossegue duro”, também nas outras áreas, o Brasil não está muito melhor, vide a situação, por exemplo, de “Dom Adriano Hipólito, que terminou sequestrado e abandonado nu, no mato, em agosto de 1976, por se atrever a denunciar as mazelas da Baixada Fluminense” (Antônio 1978: caixa 22).

É possível perceber, portanto, que a “carta” denuncia muito mais do que o título promete. Se parte significativa dela trata das demandas financeiras do escritor com seus credores – “oficiais e não” –, outra parte não menos importante fala de um Brasil que, por um lado, perde a sua identidade até no Futebol, traço tão característico, e por outro é governado por indivíduos de pouco ou nenhum compromisso com a cultura e com a democracia. Basta ver que o episódio de violência sofrida pelo bispo de Nova Iguaçu aparece justamente quando João Antônio trata do calote – oficial – que tinha levado do Ministério da Educação. Vista por essa perspectiva, a publicação da “Carta aberta aos caloteiros” em órgãos da imprensa comercial ganha ainda mais importância, pois nunca é demais lembrar que 1978 ainda era o tempo dos generais. Ainda com relação à contenda com o MEC, há uma passagem que merece destaque: “Fiz o texto, umas treze laudas de trinta linhas. Tudo à pressa, pois me foi pedida urgência. No entanto, até hoje não recebi a menor resposta [...] a justificativa: ‘calma, governo é assim mesmo, governo é assim mesmo’” (Antônio 1978: caixa 22). Essa voz não identificada, que pede calma e resignação nos parece uma referência óbvia ao episódio em que Fabiano encontra o Soldado Amarelo: “E Fabiano tirou o chapéu de couro. Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (Ramos 1994: 107). Diferentemente de Fabiano, o escritor, contudo, não tira o chapéu para a passagem do Soldado Amarelo, ao contrário, confronta-o publicamente.

A carta seguinte performatiza a mesma indignação, que passa gradativamente dos problemas individuais (rixas e calotes) à condição do escritor enquanto trabalhador maltratado. Nesse sentido, a figura da prostituta permite que se construa um paralelismo que é social e, também, estético. A precariedade das relações profissionais está clara na comparação “Escritor vive que nem puta: apanha na rua e em casa. Toma porrada do cafetão (empresário) e da polícia (censura). Raça infeliz!”. Numa relação metonímica, a casa seria a editora, que detém o poder financeiro, enquanto a rua seria o Estado, aquele que regula o que o escritor pode ou não fazer. Nas duas primeiras frases, a comparação está estabelecida, mas está claro que se trata de categorias diferentes, unidas pela “mesma” precariedade diante dos poderosos, mas ainda assim diferentes. Contudo, ao final, é por meio do paralelismo estético que as duas classes se tornam uma única. Basta observar que o trecho que encerra a comparação

– “Raça infeliz!” – não faz mais a distinção entre um grupo e outro. Componentes da raça infeliz são todos aqueles que são acossados pelos mais fortes, pelos urubus e hienas que estão sempre à espreita. Não há, portanto, situação pessoal descolada da situação geral do país.

No livro *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil* (2019), Júlio Cesar Bastoni da Silva discute as implicações da relação literatura e povo na obra do escritor paulistano. Segundo o crítico, o programa estético de João Antônio apresenta “uma demanda não apenas estética, mas ética, que se relaciona à posição do escritor frente a seu país e seu povo” (Silva 2019: 136). Para ele,

Não se trata, porém, de mera demanda de uma arte engajada, ainda que esta dimensão não esteja excluída [...]. A demanda é mais profunda, e se liga a uma das grandes linhas de força da literatura brasileira: a produção literária que tem por foco exercer a intervenção na construção nacional, isto é, uma literatura que tenha a brasilidade e a formação do país como alvo, em uma palavra, um projeto. (Silva 2019: 136)

Não é à toa, portanto, que as cartas do contista trazem a linguagem desse povo, ao qual o autor busca mimetizar-se, construindo uma estética e uma ética também em seus textos íntimos. É nessa linguagem cheia de manhas e mistérios que o escritor busca encontrar a expressividade capaz de estabelecer a aproximação com o interlocutor naturalmente distanciado da carta. No caso das cartas abertas, portanto destinadas a um grande público, a aproximação, construída muitas vezes a partir de uma ambientação romanesca, busca uma solidariedade do interlocutor, como se este estivesse diante das demandas de uma personagem.

A esse respeito, vejamos outro exemplo de carta circular na Figura 1?. No dia 8 de novembro de 1976, João Antônio escreve a Mandatto uma missiva aparentemente pessoal. Alguns indícios materiais, no entanto, apontam para a circularidade do documento. A cor da tinta, em preto muito escuro, indica que se trata de uma cópia feita com carbono. Há apenas duas inscrições em preto mais claro que parecem ter sido escritas depois, já direto à máquina, sem o uso do carbono. Trata-se do vocativo “Jácomo Mandatto. Prezado.” e da frase “*querendo publique e divulgue por aí”. Receoso de que o amigo considerasse pessoal o conteúdo da carta, ele deixa autorizada a divulgação.

Querendo, publico o seguinte por si.

Jácomo Mandatto, Presado, Copacabana, 8 de novembro de 1976.

Outubro foi um mês duro. Viajei com pouca gente já fez pela li-
teratura deste país. Desembestei em outubro. Por umas que tinha feito,
fiz uma conferência no MAM aqui do Rio, fui a vitória, estiquei até Sa-
naus e na volta participei dos debates e conferências do Projeto Cultur-
literatura (uma semana) em Porto Alegre. Mas mal cheguei, me rupei para
Juiz de Fora, inda a convite de estudantes de filosofia, letras e comuni-
cação.

Gente, uma correria. Acabei estropado, como diria minha avó.

Além do fardo, andava de grilo acoso, meio cabreiro, encalia-
trado, encabulado com uns beatos que ouvia e fazia não ouvir sobre uma
verba, uma grana, um avanço, que se diziam haver saído da Embrafilme pa-
ra a filmagem do meu "Malagueta, Perus e Macanço". Ora, já se viu! Co-
mo sempre, o autor como os maridos, estava sendo o último a saber.

Especulando novidades, me procurei uma repórter de uma grande
revista ("Veja") acompanhada de um fotógrafo que é meu amigo velho de
peito, Walter Firmo. Queriam saber das novidades. Eu só lhes garanti o
seguinte: ninguém vai filmar meu Malagueta, meu Perus e meu Macanço,
seja antes de molhar a mão — e bem molhada, que já ando cansado de ser-
frer — com o que me é de direito. Afinal, sou o autor da coisa, parti-
cipei ativamente da elaboração do roteiro e os diálogos são meus.

Cabreiro, pois, eu andei tocando aí pra baixo e pra cima nas
andanças, falando de letras, abrindo para debates e suando o corpo. Não
me viesses com inglesias.

Noje, inda agora à noite, anda lendo uma antologia de humor
brasileiro, publicada por uns macanões lá do Sul, quando o telefone to-
cou e era Maurice Capovilla, diretor do filme.

Saiu finalmente a grana. Tudo certo e arrematado.

Trubu pra cantar ópera, dis o samba.

Estamos aí, Capovilla. Vamos lá.

Deverei voar na quinta-feira, num avião para São Paulo, onde da-
rei uma coletiva à imprensa e, no mesmo dia 11 de novembro de 1976, as-
sino a papelada e começamos as filmagens.

Com a grana que me é devida no bolso, é claro.

(Dá entre nós que ninguém nos ouve: com esse tutu, se note em
cima do papel, mando todos os patrões lamberem sabão e enfie no papel
outro trum aí nas alturas de Malagueta, de Perus e de Macanço).

É muito arrepiado de alegria, pois, "caitito" como se diz lá no
Sul, que escrevo e comunico a quem deva saber.

Com um abraço do

João Antônio

Figura 1. Carta circular enviada por João Antônio a Jácomo Mandatto,
datada de 08 de novembro de 1976

O início da carta, contudo, não parece diferir de muitas outras da coleção. O primeiro parágrafo é usado para contar das viagens que fez e faz para falar de literatura país a fora: “outubro foi um mês duro”. O segundo parágrafo é composto por apenas uma linha – “Gente, uma correria. Acabei estropado, como diria minha avó” (Antô-

nio 1976: caixa 22) –, que estabelece uma quebra na linguagem cotidiana, automatizada, do trecho anterior. A partir daí, o texto vai ganhando expressividade:

Além de fanado, andava de grilo aceso, meio cabreiro, encalistrado, encabulado com uns boatos que ouvia e fazia não ouvir sobre uma verba, uma grana, um avanço, que me diziam haver saído da Embrafilme para a filmagem do meu Malagueta, Perus e Bacanaço. Ora, já se viu! Como sempre, o autor como os maridos, estava sendo o último a saber. (Antônio 1976: caixa 22)

O sentido vai sendo construído a partir da enumeração de termos dicionarizados, mas de pouco uso na linguagem corrente, que são associados a elementos da gíria da malandragem. Esse tipo de enumeração de termos é prática comum tanto na obra literária quanto na correspondência do escritor. Trata-se de estratégia estética, por um lado, e de aproximação e convencimento do leitor, por outro, conforme já discutimos no trabalho supracitado (Silva 2013). A carta continua e logo adiante vem o desfecho positivo: “Saiu finalmente a grana. Tudo certo e arrematado. / Urubu pra cantar demora, diz o samba. / Estamos aí, Capovilla. Vamos lá” (Antônio 1976: caixa 22).

Em 16 de maio de 1975, a *Folha de S. Paulo* publicara a matéria “Temores de uma adaptação para TV”, que noticiava a preparação de “Malagueta, Perus e Bacanaço” para um “especial de televisão”, com direção do cineasta Maurice Capovilla. A adaptação era vista por João Antônio com certa alegria e temor. Se por um lado essa era uma oportunidade de lograr algum dinheiro e ver sua obra ganhar um público muito maior, por outro, a questão estética gerava preocupação: “Tenho opinião de que se o escritor afrouxa e deixa as coisas andarem, o resultado pode surpreender. Para pior, claro” (Antônio 1975: 48).

A partir dessa matéria, muitas outras trarão notícias da adaptação. O projeto é ampliado e o que deveria ser um especial de televisão se transforma no plano de um filme. Sob o título de “O mundo da sinuca vai virar filme”, em 15 de junho de 1976, o jornal *Última hora* publica matéria de Márcia Guimarães, em que se discute a importância de um ator negro fazer o papel de Malagueta. Àquele momento, Grande Otelo era anunciado como um dos nomes que comporia o trio protagonista, o que, como sabemos, não se confirmou, mesmo o ator tendo participado da fase de preparação, conforme atesta carta do escritor, enviada em março de 1976: “Passamos uma noite inteira trocando ideias com Grande Otelo que viverá o velho Malagueta” (Antônio 1976: caixa 22). Sem explicação, para o seu lugar foi escalado Lima Duarte.

As cartas, assim como as matérias de jornal, darão notícias do projeto algumas vezes. Aquela carta circular de novembro de 1976, em que João Antônio informa sobre a liberação do dinheiro é, também, a primeira em que ele começa a expressar certa desconfiança sobre o projeto. A partir dali, terá início uma briga com o diretor e os produtores do filme. A edição da revista *Veja*, publicada no dia 10 de novembro daquele ano, dois dias após a carta, traz na página 138 uma nota em que informa sobre o andamento do projeto e reproduz o que o contista diz acima: “João Antônio faz questão de salientar que as filmagens não serão iniciadas enquanto ele não receber

da Embrafilmes os 10% do custo total da produção (orçada em CR\$ 800.000), referentes aos seus direitos autorais”.

O recado da carta era veiculado também na imprensa e, aos poucos, a relação do contista e os responsáveis pelo filme vai ficando mais tensa. No dia 29 de dezembro daquele ano, o jornal *Estado de S. Paulo* publicava a notícia “Produtores não atenderão às reclamações de João Antônio”. A matéria informa sobre a contenda entre o escritor e os produtores Maurice Capovilla e José Zimmerman, que teriam chamado o autor de “mercenário”. Capovilla afirma que eles farão ainda uma tentativa de conciliação, mas “se não tivermos resposta de João, já temos pronta uma citação judicial”.

Mesmo com acusação de ambos os lados, o filme é rodado. Com Lima Duarte, Gianfrancesco Guarnieri e Maurício do Valle, nos papéis de Malagueta, Perus e Bacanaço, respectivamente, o filme ganha elogios da crítica, mas desagrada o autor do conto. Em 31 de julho de 1980, em nova carta escrita para ser veiculada na imprensa, João Antônio anota:

O filme que se fez sobre “Malagueta” foi um equívoco, a partir do título, O Jogo da Vida, é o mesmo que você colocar o nome de Robert Taylor num gari das ruas da Lapa, é confundir cafetão de gravata com capitão de fragata, é pensar que berimbau é gaita e é esquecer o cabimento das coisas e, principalmente, não sentir o menor respeito por um trabalho de autor. O desastre “universitário” que foi o filme reside, principalmente, no fato de que não é um trabalho popular; é “universitário”; é “inteligente”, é asséptico e supinamente bem-comportado. Os homens que o filmaram se esqueceram, entre outras coisas, que os meus personagens têm mau hálito. E que fedem. Há, a meu ver, a péssima mania entre nós de confundir virtude com maneirismo e este é o caso do filme. Muitas pessoas gostaram do filme, inclusive alguns intelectuais de valor e cineastas de certo peso e tradição. Respeito a opinião alheia e creio mesmo que eu sou a pessoa mais suspeita para falar no assunto. (Antônio 1980: caixa 22)

Esta carta, pelo modo de interlocução estabelecido pelo autor, aparentemente foi escrita em resposta a um questionário enviado por Mandatto. Há alguns indícios disso, como trechos do tipo “Você me pergunta se MPB é uma denúncia, um protesto ou um retrato” ou “A uma das perguntas – ‘por que você escreveu *Malagueta, Perus e Bacanaço*?’ – eu respondo que é porque tenho esta cara de mestiço e este nariz de turco” (Antônio 1980: caixa 22).

Escrito num contexto em que o jornalista e historiador itapirense preparava uma série de artigos sobre a obra de João Antônio, e tendo como pano de fundo principal a chegada à sexta e sétimas edições do livro de estreia, o texto integral da missiva seria publicado posteriormente no terceiro artigo da série “João Antônio: aberto para balanço”, que saiu no *Minas Gerais: Suplemento Literário*, provavelmente em 1981.² Aqui, seria difícil caracterizar o documento como carta circular, porque ele não

2 Jácomo Mandatto – em carta sem data, mas que certamente foi enviada no primeiro semestre de 1980 – documenta o processo de escrita dos artigos: “Estou montando o material para o “ensaio/

obedece ao padrão que vimos anteriormente: carta enviada a mais de um correspondente. Contudo, se não há pedido ou indício de distribuição a outros correspondentes, o fato de ela ser destinada ao grande público – o que só ficamos sabendo quando tomamos conhecimento do artigo – já é motivo para que a pensemos a partir da ambiguidade comum às cartas ostensivas. Segundo Haroche-Bouzinac, “o epistológrafo que escreve sabe que será lido por vários olhares; esse aspecto não deixa de acentuar a encenação já presente em toda troca de correspondência íntima, nem de reforçar o papel ativo dessa censura interiorizada resultante da aprendizagem dos códigos” (2016: 53).

O aspecto da encenação, de que fala a crítica francesa, é essencial para a análise de *corpus* epistolares e, em especial, no que diz respeito às cartas ostensivas/circulares. Marcos Moraes discute a “ilusão de presença” na correspondência de Mário de Andrade como um índice de *mise en scène* criada pelo escritor. Moraes analisa uma missiva em que o autor de *Amar, verbo intransitivo* “encena” a produção da própria carta que escreve ao amigo Câmara Cascudo. Ocorre que o escritor paulistano enfrentava dificuldade de visão em um dos olhos por conta “de um proeminente terço!” (Moraes 2007: 93) e esta condição acaba por se constituir como parte da carta: “todas essas circunstâncias ligadas ao momento da composição epistolar são esquadrihadas por Mário”, que “cria, assim, uma cena, e insere-se nela como personagem. Com algum rigor e detalhe parece querer presentificar-se para o destinatário” (Moraes 2007: 93).

Quando olhamos para as cartas de João Antônio aqui analisadas, podemos perceber que também ele busca essa “ilusão de presença”, que segundo Moraes era utilizada por Mário como um “recurso linguístico de sedução intelectual” (Moraes 2007: 93). No caso do escritor de *Leão-de-chácara*, as cenas (presentes em maior ou menor grau nesses documentos que oscilam entre o público e o privado) são construídas, muitas vezes, pela linguagem de suas personagens, que invadem a carta conferindo ao escritor a mesma desconfiança e a mesma picardia para lidar com as hienas, sempre prontas para atacar os seus ganhos. A sedução intelectual se dá, portanto, por meio da união da figura do escritor com as figuras representadas por ele em suas obras. O leitor dessas cartas é convidado a admirar a sua postura destemida, enquanto os “rapinantes” e “irresponsáveis” são instados a temer as reações que virão.

que pretendo criar sobre você, devendo constar de cinco artigos, sob o título geral de “JOÃO ANTÔNIO: ABERTO PARA BALANÇO”; no primeiro, com esse título, faço um panorama de sua produção de 1963 a 1978; no segundo, vou tratar de M.P.B através das informações sobre o livro por meio de suas cartas (e para isso reli 82 cartas que você me mandou desde 1962); no terceiro verei “MPB” na apreciação crítica literária do país; no quarto, aproveitarei as suas respostas ao meu questionário; e, finalmente, no quinto, um tanto quanto possível completa bio-bibliografia de sua produção literária” (Mandatto 1980: caixa 23). Obs.: os correspondentes usam a sigla M.P.B para abreviar o título de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. No repositório do *Minas Gerais: Suplemento Literário*, na UFMG, constam as imagens dos textos II (31 jan. 1981) e IV (18 de jul. 1981); o texto I (2 set. 1980) não tem a imagem.

OBRAS CITADAS

ANTÔNIO, João. João Antônio faz questão de salientar que... *Veja*, São Paulo, 10 nov. 1976 [nota explicativa].

ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Claudio Giordano, org. São Paulo: Ateliê Editorial; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.

CORRESPONDÊNCIA JOÃO ANTÔNIO & JÁCOMO MANDATTO. Fundo João Antônio, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP-UNESP), Série Correspondência João Antônio. Caixa 22 (Exemplares da correspondência ativa); Caixa 23 (Exemplares da correspondência passiva).

FERREIRA, Cássia. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

JOÃO Antônio contra os caloteiros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1978.

LAJOLO, Marisa & Regina Zilberman. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

MORAES, Marcos. *Orgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp, 2007.

GUIMARÃES, Marcia. O mundo da sinuca vai virar filme. *Última hora*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1976.

PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963 - 1976)*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras da Unesp. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

PRODUTORES não atenderão às reclamações de João Antônio. *Estado de S. Paulo*, 29 dez. 1976.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

REGISTRO do acervo de Wander Piroli (volume I). Disponível em: <https://sites.lettras.ufmg.br/aem/wp-content/uploads/2023/08/WanderPiroli.pdf>.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos: Edufscar, 2019.

TEMORES de uma adaptação para tv. *Folha de S. Paulo*, 16 maio 1975.

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 “anarquivismo” 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.

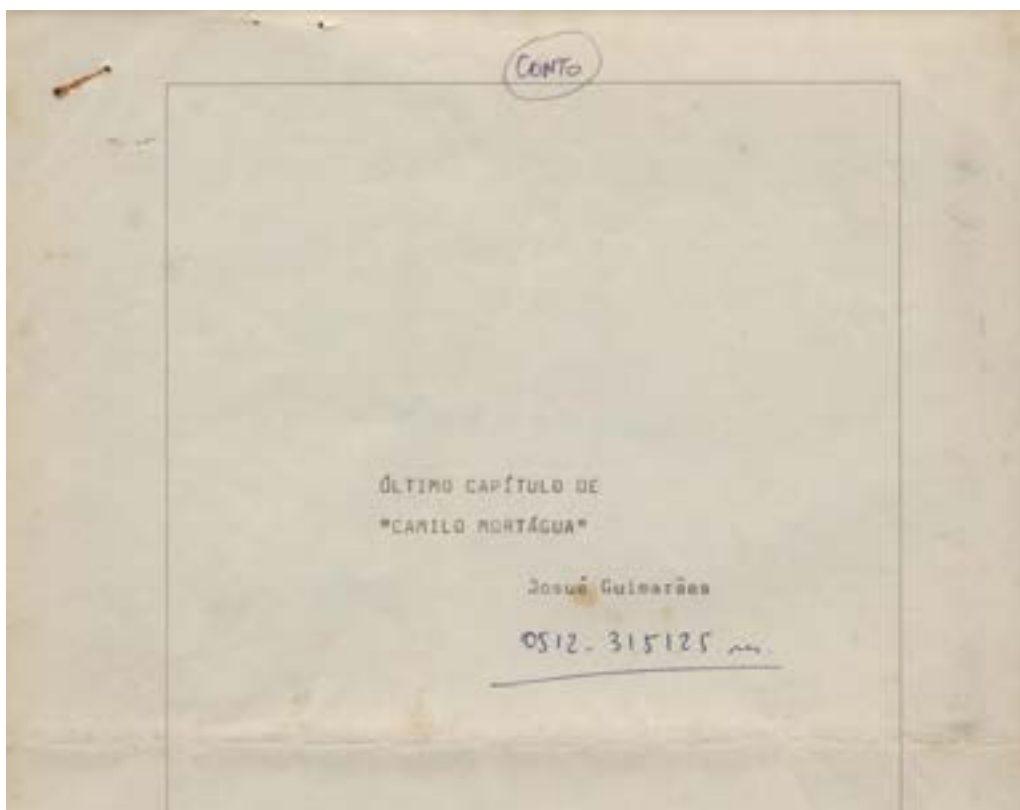


Figura 1: Capa do texto - transcrição “Último capítulo de *Camilo Mortágua*”.
Fonte: ALJOG/UPF.

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.

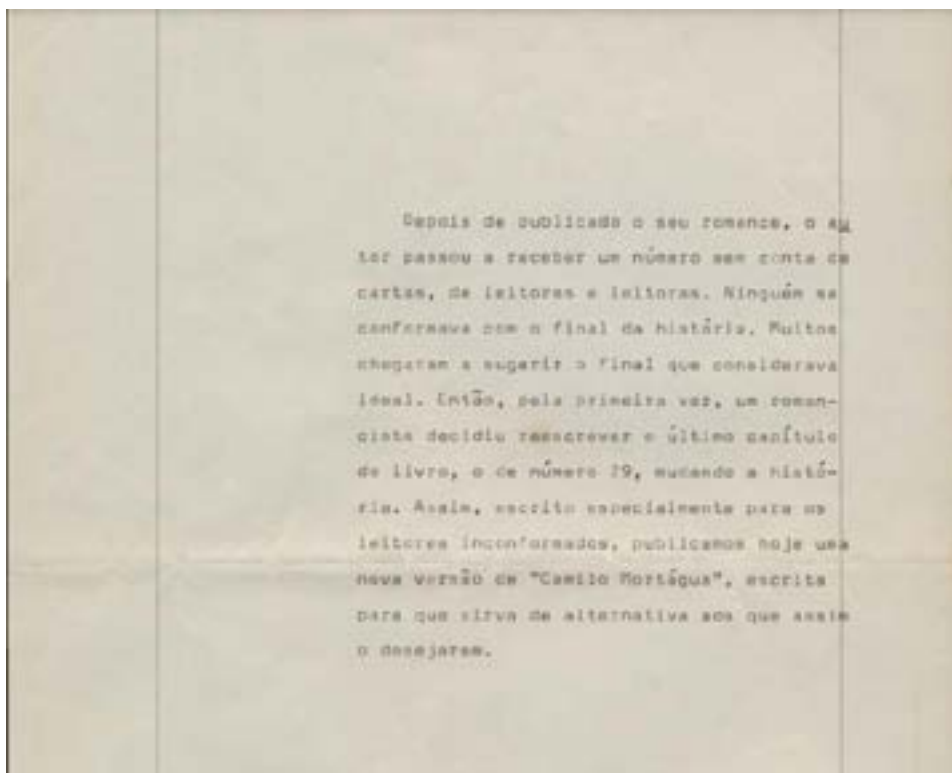


Figura 2: Segunda página do original intitulado “Último capítulo» de *Camilo Mortágua*³.
Fonte: ALJOG/UPF.

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).

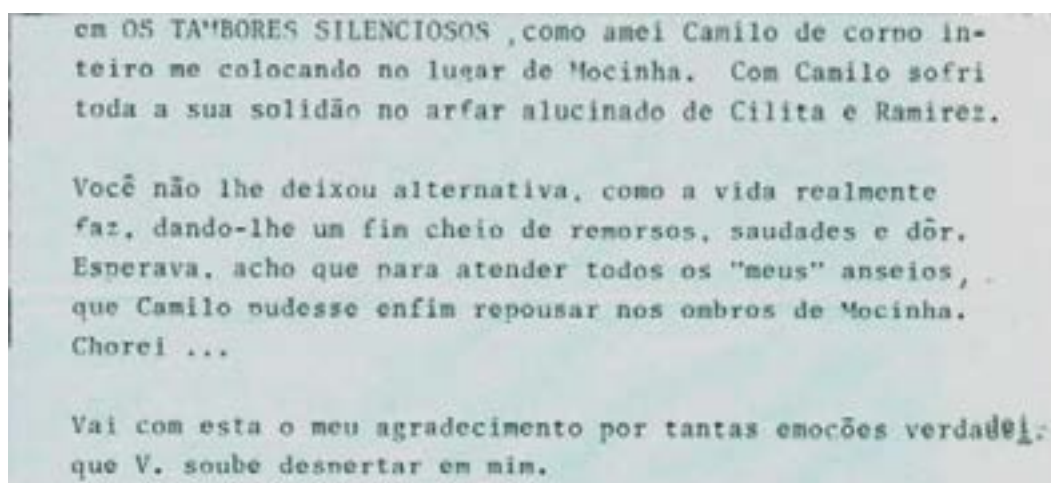


Figura 3: Fragmento de correspondência recebida por Josué Guimarães em 1981⁴.
Fonte: ALJOG/UPF.

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.

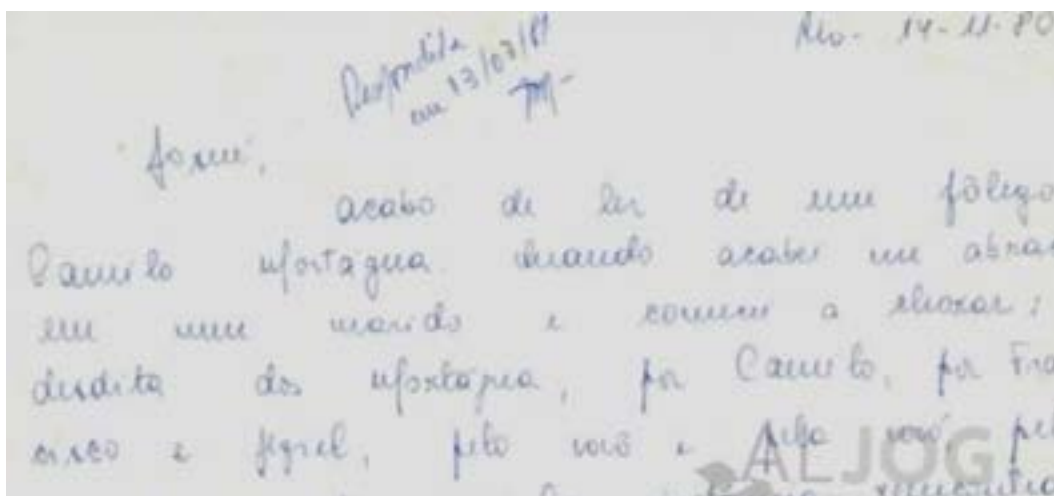


Figura 4: Fragmento de uma correspondência enviada a Josué Guimarães por uma leitora, datada em 14 de novembro de 1980⁵.

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.

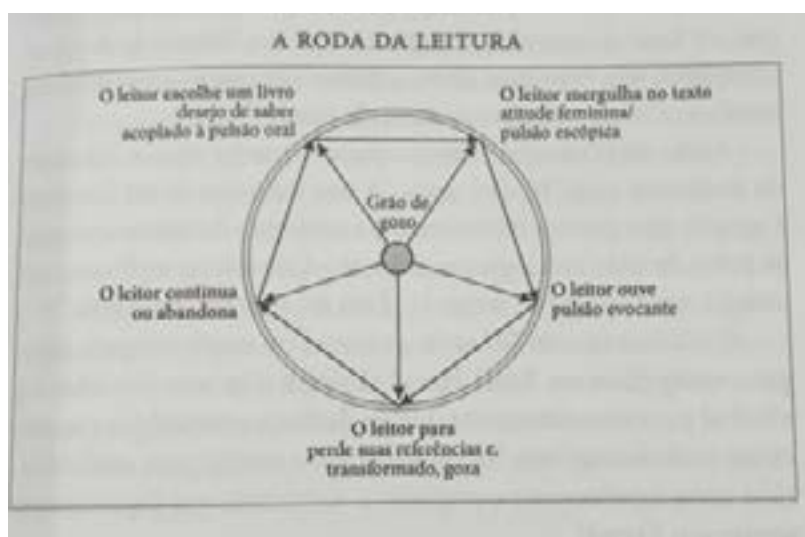


Figura 5: Roda da leitura.

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 oreilha 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.

terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENTRE CADERNOS, LIVROS E PAPEIS AVULSOS: O DOSSIÊ AUTOBIOGRÁFICO DO ESCRITOR OLIVEIRA TELLES

Renata Ferreira Costa¹ (UFS)

RESUMO: Este artigo apresenta uma investigação dos documentos de natureza autobiográfica contidos no arquivo pessoal do escritor sergipano Manuel dos Passos de Oliveira Telles, atualmente preservado no Fundo Oliveira Telles do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, batizado de Dossiê Autobiográfico. Composto por uma variedade de textos, o dossiê oferece fragmentos de memória e confissões que revelam como o autor se via e se sentia, desempenhando um papel fundamental na determinação de sua identidade pessoal e literária. A abordagem metodológica deste trabalho é fundamentada em teorias relativas aos arquivos pessoais e à escrita autobiográfica. Essa base teórica proporciona um quadro conceitual sólido para a análise do dossiê, possibilitando uma compreensão do estilo do autor, de sua análise crítica social, das características de sua subjetividade e da construção de uma imagem pública. Ademais, a pesquisa lança luz sobre a importância dos arquivos pessoais e dos documentos autobiográficos como fontes valiosas para a pesquisa histórica e literária. Os resultados evidenciam a relevância do estudo dos documentos autobiográficos para desvendar os processos de construção identitária de escritores e para enriquecer o panorama da história e literatura regionais.

PALAVRAS-CHAVE: escrita de si; discurso autobiográfico; arquivo pessoal; Oliveira Telles.

BETWEEN NOTEBOOKS, BOOKS AND LOOSE PAPERS: THE AUTO- BIOGRAPHICAL DOSSIER OF THE WRITER OLIVEIRA TELLES

ABSTRACT: This article presents an investigation of autobiographical documents housed within the personal archive of Manuel dos Passos de Oliveira Telles, a Sergipean writer. This archive, currently preserved in the Oliveira Telles Fund of the Historical and Geographical Institute of Sergipe, is known as the Autobiographical Dossier. Spanning a variety of texts, the dossier offers glimpses of memory and confessions that illuminate the author's self-perception, playing a pivotal role in shaping both his personal and literary identity. The methodological approach of this study is grounded in theories pertaining to personal archives and autobiographical writing. This theoretical framework provides a solid foundation for analyzing the dossier, facilitating an exploration of the author's stylistic choices, his critical social analysis, the nuances of his subjectivity, and the construction of his public image. Moreover, this research underscores the significance of personal archives and autobiographical documents as invaluable sources for historical and literary inquiry. The findings of this investigation underscore the importance of studying autobiographical documents in uncovering the processes of writers' iden-

¹ renataferreiracosta@yahoo.com.br - <https://orcid.org/0000-0002-4263-4955>



tity formation and in enriching our understanding of regional history and literature.

KEYWORDS: writing the self; autobiographical discourse; personal archive; Oliveira Telles.

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

INTRODUÇÃO

O estudo de textos autobiográficos, ou de escritos de si, ganha relevância significativa no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, no qual a demanda por textos ficcionais autobiográficos ou confessionais experimentou um notável crescimento. Amaral (2017: 340) destaca que esse fenômeno deu origem a um campo de estudos robusto, ancorado nas ciências humanas, dedicado à identificação de características que possibilitam a classificação de textos como “biografia, autobiografia, romance autobiográfico e autoficção”.

Nesse cenário, é importante considerar a emergência dos estudos dos arquivos pessoais como uma extensão natural desse interesse crescente pela escrita autobiográfica. A preservação de documentos pessoais, torna-se fundamental para a investigação da criação literária, para a produção de biografias e para a interpretação do legado sociocultural e literário de um autor.

A pesquisa em arquivos pessoais oferece uma janela única para o processo criativo do autor, relevando não apenas as escolhas conscientes na produção textual e os contextos mais amplos que moldaram sua escrita, mas também traços de personalidade ou a representação de si no discurso, abrindo espaço para a intersecção entre vida e obra.

Desta forma, este artigo tem como objetivo analisar os documentos de natureza autobiográfica do arquivo pessoal do escritor sergipano Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1859-1935), que constituem o que se denominou “Dossiê Autobiográfico”.

Embora possa ser considerado um escritor “obscuro” em termos de reconhecimento nacional, Oliveira Telles é uma figura de grande importância dentro do contexto literário e historiográfico de Sergipe. Sua trajetória como um intelectual que viveu afastado dos centros culturais mais proeminentes do país na época, como o Rio de Janeiro, reflete uma realidade compartilhada por muitos outros escritores que enfrentaram o que Pascale Casanova (Carvalho 2008: 75) descreve como a “maldição da origem”. Nesse sentido, a análise dos arquivos pessoais desse escritor adquire uma relevância ainda maior, pois não se trata apenas de entender sua obra em si, mas de resgatar e dar visibilidade a uma voz literária que, devido às circunstâncias de sua vida e carreira, pode ter sido marginalizada ou negligenciada pela historiografia literária dominante.

Ao examinar os documentos que compõem o Dossiê Autobiográfico de Oliveira Telles, é possível compreender sua produção literária e cultural em um contexto mais amplo, além de reconhecer as lutas, desafios e influências que moldaram sua escrita

e sua identidade como autor sergipano. Dessa forma, o estudo desse acervo lança luz sobre a obra de Oliveira Telles ao mesmo tempo em que contribui para uma melhor compreensão da diversidade cultural e literária brasileira, valorizando vozes que, de outra forma, permaneceriam na periferia do discurso acadêmico e crítico.

Para alcançar tal objetivo, o trabalho fundamenta-se em uma abordagem teórica relativa aos arquivos pessoais e à escrita autobiográfica, que visa oferecer um quadro conceitual sólido para a análise dos documentos autobiográficos de Oliveira Telles, permitindo a compreensão mais aprofundada do estilo do autor, de sua análise crítica social, das características de sua subjetividade e da construção de uma imagem pública.

1. MANUEL DOS PASSOS DE OLIVEIRA TELLES: O HOMEM E SEU LEGADO

Manuel dos Passos de Oliveira Telles nasceu em 29 de agosto de 1859, na Vila de Nossa Senhora do Socorro do Tomar da Cotinguiba, então jurisdição da cidade sergipana de São Cristóvão, a quarta mais antiga do Brasil. Dos poucos registros sobre sua infância, destaca-se a conexão com a região em que nasceu: “Não sou christovano; sou cotinguibeiro. Nasci na villa do Socorro, atraz da igreja do Amparo, em uma casa que existiu. Socorro é como S. Christovão uma colmeia, um enxame de lendas e tradições, e todas bafejaram minha infancia” (Telles 2013: 144).

Socorro é descrita como uma “colmeia” e um “enxame” de lendas e tradições, indicando uma riqueza cultural e histórica que permeou sua infância. Essas palavras evocam uma sensação de movimento, vitalidade e abundância de histórias que moldaram suas primeiras experiências de vida.

Em carta ao Barão de Sturdat (s/d), Oliveira Telles também relembra com nostalgia sua infância em Propriá, revelando ter sido uma criança feliz em contato com a natureza: “Lembrou-me a minha infancia, em Propriá, quando eu corria traquinas pelas várzeas em sêcco atraz das borboletas e rolas bravias. Que alegria louca e infantil ao encontrar um ninho de beija-flor artisticamente entretecido e alcatifado de algodão!” (Telles 1886-1915: fol. 51r.).

Filho do padre Antonio Moniz Teles e de Maria Luiza de Oliveira Pita, recebeu, sob a tutela de seu pai, os estudos das primeiras letras, incluindo os rudimentos da gramática latina. De sua mãe, Oliveira Telles recorda os ensinamentos morais relativos à gratidão e ao reconhecimento e valorização das boas ações, os quais moldaram seu caráter desde cedo.

Em 1870, a família mudou-se para Aracaju, a capital da província, onde Oliveira Telles prosseguiu com seus estudos. Entre os anos de 1873 e 1877, frequentou o curso de humanidades do colégio Atheneu Sergipense, que foi pioneiro na instrução pública em Sergipe e acolheu jovens que se tornariam, em diversas épocas, notáveis intelectuais e personalidades públicas. Mais tarde, em 1898, Oliveira Telles retornaria

ao Atheneu como professor de grego e diretor, consolidando sua ligação com a instituição e contribuindo para a formação de novas gerações de estudantes.

Posteriormente, deu início aos seus estudos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, porém, devido a questões de saúde, teve que abandoná-los. Em 1881, ingressou na renomada Faculdade de Direito do Recife, onde se graduou bacharel em ciências jurídicas e sociais em 1885.

O período em que viveu em Recife, frequentando as aulas da Faculdade de Direito, envolvendo-se com movimentos literários e integrando o grupo de “bacharéis do Recife”, composto por jovens discípulos do renomado professor, filósofo, escritor e jurista sergipano Tobias Barreto de Meneses, foi de extrema importância em sua formação intelectual. Naquele ambiente vibrante, sua paixão pela filosofia e pela literatura encontrou solo fértil, influenciando diretamente suas ideias, sua visão de mundo e, conseqüentemente, sua produção como escritor.

Dessa época, suas recordações mais vivas e afetuosas estão centradas em seu mentor, Tobias Barreto, que, reconhecendo o potencial do jovem Manuel, o instigou a explorar novos horizontes e continuou a inspirá-lo ao longo de toda a sua vida, deixando uma marca indelével em sua trajetória pessoal e intelectual.

Em correspondência a Monteiro Filho, datada de 26/07/1902, ao tratar de uma carta de Tobias Barreto a seus discípulos sergipanos, estudantes da Faculdade de Medicina da Bahia (Recife 05/12/1882), Oliveira Telles confessa sentir saudades dos tempos da adolescência na Academia:

Lida e relida por mim essa carta, bateu-me em cheio no peito a onda da saudade. Volvi-me a um passado em que as illusões me escaldavam a imaginação, promettedoras e viçosas, e tudo dera para remoçar aquella vida de sonhos. Surgiram ante mim as scenas mais agradaveis da adolescência. (Telles 1886-1915: fol. 135r.)

Embora tenha tido uma significativa projeção acadêmica e literária em Recife, Oliveira Telles não teve atuação política, abstendo-se de manifestar seu posicionamento nesse sentido. Sua dedicação parece ter se concentrado principalmente em seus estudos e em sua produção literária, demonstrando, na época, uma postura mais reservada quanto às questões políticas:

A bem da verdade declaro que como estudante nunca fiz parte de aggremações politicas. Se alguma vez manifestei-me foi em Sergipe mesmo pelos annos de 1876 a 1877 (era tam creança!), em que alardeava republicanismo sem conhecimento de qualquer idéa politica. [...] minha exaltação partidaria era um simples echo ou imitação. (Telles 1886-1915: fol. 6v.)

No último ano do curso de Direito, Oliveira Telles foi designado promotor público em Mossoró, no Rio Grande do Norte. Entretanto, por questões políticas, foi demitido do cargo. Sua rápida passagem pela cidade de Mossoró deixou saudades: “Data

d’ahi uma phase de minha vida que passou rapida deixando-me uma saudade que não se apaga e recordações que não morrem” (Telles 1886-1915: fol. 40v.).

No ano seguinte, em 1886, assumiu o mesmo cargo em Itabaiana, Sergipe. Posteriormente, ocupou diversos cargos na magistratura sergipana, incluindo juiz municipal em Itabaiana, Itaporanga, São Cristóvão e Gararu, administrador da Mesa de Rendas Federais, em São Cristóvão, juiz de Direito da Comarca de Estância e da Comarca de Aracaju, e juiz de Direito da 1ª vara da capital, cargo em que se aposentou. Desempenhou ainda as funções de professor e diretor do Atheneu Sergipense e de diretor da Instrução Pública (Costa 1955).

Quando promotor público em Itabaiana, Oliveira Telles conheceu a viúva dona Maria Pastora, com quem, em 16 de outubro de 1889, uniu-se em matrimônio e teve quatro filhos. Em diversos de seus textos autobiográficos, o escritor não deixou de mencionar episódios com membros de sua família e o amor dedicado a eles.

Ao contrário de muitos de seus conterrâneos que emigraram para os grandes centros de cultura da época, como Salvador, Recife e Rio de Janeiro, o escritor, contrariando a recomendação de seu mestre e amigo Tobias Barreto, permaneceu, por exigência da família, em Sergipe, um estado ainda predominantemente provinciano.

Tornando a Sergipe em Dezembro de 1885 com um titulo que poderia rasgar as portas do futuro fui perseguido pela primeira exigencia. Fui embaraçado no primeiro vão de minha ambição. Minha familia impoz, exigiu, oppor-se á minha emigração e eu cedi para não mostrar-me esquecido dos sacrificios que por mim foram feitos. O Doutor Tobias Barretto, em 1883, em colloquio intimo deu-me este conselho de amigo e mestre: – “Quando formar-se abandone Sergipe, fique em Pernambuco. Estarei sempre ao seu lado”. – Eram minhas vistas, ali estabelecer meu domicilio; mas foi impossivel. Minha fraqueza perante o conselho da familia obrigou-me a ficar. (Telles 1886-1915: fol. 6r./6v.)

A permanência em Sergipe custou a Oliveira Telles arrependimento e ressentimento profundos, que os atormentaram por toda a vida. Profissionalmente, apesar do peso de seu diploma e dos cargos que ocupou na alta administração local, por conta de perseguição política e da concorrência na burocracia pública, não conseguiu alcançar uma posição de destaque, que contribuísse para sua realização pessoal, profissional e, sobretudo, financeira, como declarou ao seu conterrâneo Aristides Navarro, em carta datada de 26/07/1896:

Sim, caro patricio, estou cansado de viver em nossa patria. Pertencço á grande familia dos desenganados da sorte, aos quaes nenhum esforço aproveita. Sou bacharel, meu pergaminho não é nodoado, mas é infeliz. Vivo pauperrimo nesta cidade decadente, temendo pelo futuro de meus filhos, sem recursos para o acautelar. Das minhas relações da vida social colhi um diploma maçônico, que ainda não me servio; talvez porque ainda não chegasse a occasião. (Telles 1886-1915: fol. 88r./ 88v.)

Embora não ter alcançado o reconhecimento que almejava tenha levado Oliveira Telles a se ressentir e se autodenominar um escritor “obscuro” – “Vivo longe dos centros de actividade litteraria e sou como uma sombra de outr’ora em face dos intellectuaes que sabem progredir. Eu não sei: sou um obscuro” (Telles 1886-1915: fol. 127r.) –, não pode ser subestimado como um escritor menor, já que a peculiaridade de sua obra reside na atenção dedicada à história, às pessoas e aos costumes locais, elementos que poderiam ter sido menos expressivos se observados à distância.

A sua frustração pessoal e intelectual teve impacto direto na disseminação de sua obra, uma vez que não se interessou, ou não encontrou condições financeiras, em publicar seus textos em larga escala. No entanto, como um intelectual múltiplo de seu tempo, foi capaz de abordar temas diversos em discursos, correspondência, conferências, artigos, ensaios, contos, novelas, romances, poesias, textos dramáticos e críticas literárias, a maioria dos quais vinculada na imprensa, ganhando reconhecida importância na historiografia sergipana, o que permitiu que fosse reconhecido como o “percursor de uma ‘história da cultura local’”, como destaca Freitas (2004: 10A).

Como parte significativa de sua produção, para além de colaborações em variados periódicos, nos quais, inclusive, chegou a usar os pseudônimos “Garcia Moreno” e “Garcia Moniz” (Guaraná 1925), destaca-se a obra *Sergipenses: Escriptos Diversos*, lançada em 1903. É uma coletânea de vinte e nove textos ficcionais e não ficcionais produzidos entre 1885 e 1897 e publicados na imprensa, nos quais aborda uma diversidade de temas com destaque para “a cor local”, como aponta o próprio autor (Telles 2013).

Há que se fazer referência ainda aos seus estudos sobre a história de Sergipe, como evidenciado em sua obra dramática *A Conquista de Sergipe* (1961) e em *Limites de Sergipe* (1919). Vale ressaltar também sua produção poética, com especial atenção para o poema “Itabaiana” e a coletânea inédita de poemas intitulada *Christophaneida*.

Sua influência e relevância social e cultural se manifestam não apenas através de sua obra, mas também na posição que ocupou em diversas instituições culturais, acadêmicas e políticas. Destaca-se sua participação como sócio fundador da Academia Sergipana de Letras, sócio correspondente do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, membro da Academia Maçônica Sergipana e sócio fundador do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Ademais, foi presidente do Partido Cabaú, presidente do Centro Socialista, do Partido Socialista, do Centro de Propaganda do Voto Secreto de Sergipe e da Sociedade Lira Cristovense, e vice-presidente do Centro Pedagógico (Costa 1955). Sua atuação nessas instituições não apenas evidenciou seu compromisso com a preservação e promoção da cultura sergipana e sua preocupação com os rumos políticos locais, mas também lhe conferiu reconhecimento e respeito significativos dentro do meio intelectual, literário e social da época.

Em 1923, segundo Nascimento (2017), Oliveira Telles foi encarregado por Graccho Cardoso, então presidente do estado, de ir a Pernambuco recolher e organizar uma edição das obras completas de Tobias Barreto. O trabalho realizado não apenas tornou acessível o pensamento de Barreto a um público mais amplo, mas também con-

tribuiu para a consolidação de sua posição como uma das figuras mais influentes da história intelectual do Brasil.

A dedicação incansável de Oliveira Telles ao legado de seu mestre e ao desenvolvimento cultural de Sergipe moldou-o como uma figura de destaque no panorama intelectual da época, como noticiado no necrológio que o Correio de Aracaju lhe dedicou como derradeira homenagem. No dia 14 de maio de 1935, depois de uma vida de lutas, angústias e decepções, mas também de resignação e esperança, descansou Manuel dos Passos de Oliveira Telles. Sua partida deixou um vazio na comunidade local, pois fora não apenas um cidadão respeitado, mas também um jurista e homem de letras admirado por muitos. Como afirma Costa (1955: 16), Oliveira Telles representa “uma das mais legítimas formações mentais desta desvalida terra à qual muito amou, serviu e enalteceu”.

2. O ARQUIVAMENTO DO EU

Ao longo de mais de quatro décadas, Manuel dos Passos de Oliveira Telles guardou registros de sua trajetória. Os documentos arquivados e, atualmente, disponibilizados para pesquisas, não apenas revelam aspectos de sua vida pessoal e pública, mas também refletem uma busca por autoconhecimento e catarse.

Após o falecimento de Oliveira Telles, seu acervo foi doado ao IHGSE por seu filho, Antônio Muniz Teles. A relevância da custódia desses documentos pela instituição é destacada pelo rico legado cultural do escritor, que não só foi um dos sócios fundadores, mas também um intelectual engajado. Sua contribuição significativa, através de discursos, conferências, artigos, ensaios e textos literários enriqueceu profundamente o panorama intelectual e cultural da sociedade sergipana na passagem dos séculos XIX e XX. Isso corrobora a observação de Camargo de que “só se costuma atribuir valor permanente aos arquivos de pessoas que alcançaram alguma expressão ou proeminência no mundo da política, da ciência, das artes, do direito, da filosofia ou da literatura” (2009: 29).

Na contemporaneidade, arquivos pessoais, como o de Oliveira Telles, desempenham um papel fundamental na cena literária e na crítica filológica, oferecendo elementos para a compreensão sobre como os escritores se apresentam por meio de seus trabalhos e registros pessoais. Marques (2015), ao se basear nas ideias de Philippe Artières, argumenta que, em sociedades letradas, a identidade das pessoas é construída através de documentos escritos. Ele introduz o conceito de “arquivamento do escritor”, sugerindo que há um processo complexo envolvendo não apenas a preservação de documentos, mas também a maneira como o próprio escritor se retrata e se apresenta ao longo do tempo.

O arquivamento da própria vida “é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”

(Artières 1998: 32). Essa reflexão sobre o papel dos arquivos pessoais na construção da identidade e na perpetuação da vida através da escrita evidencia a importância da relação entre o registro documental e a expressão individual, revelando como os escritores se imortalizam por meio de suas narrativas e memórias registradas.

Entretanto, Derrida (2001) observa que não se deve reduzir o arquivo a um lugar de memória e retorno à origem, para onde se deve ir em busca de um passado perdido, uma vez que, embora os arquivos pessoais desempenhem um papel na construção e na manutenção de identidades, eles também podem desafiar ou perturbar essa identidade devido às lacunas, contradições e ambiguidades que inevitavelmente surgem. Assim, os arquivos pessoais não são simplesmente depósitos neutros de informações, mas são resultado de escolhas conscientes e inconscientes de seus criadores, bem como de contextos sociais e culturais mais amplos.

Perspectiva diferente sobre a natureza dos documentos de arquivos pessoais é apresentada por Camargo (2009), destacando sua função probatória ao afirmar que eles refletem as atividades cotidianas dos indivíduos e devem ser interpretados dentro desse contexto funcional, em vez de serem vistos como reflexões distorcidas da autobiografia do produtor. A autora adverte contra a subversão dessa relação entre os arquivos pessoais e seu contexto de produção, alertando para o perigo de interpretar os documentos apenas com base em seu potencial de uso, em detrimento das ações que justificaram sua produção.

O conjunto documental doado ao IHGSE, que constitui atualmente o Fundo Oliveira Telles, é composto por seis caixas devidamente acondicionadas, que abrangem aproximadamente 30 documentos, entre manuscritos diversos e outros registros, como recortes de jornal, anotações do cotidiano, comentários, livros, projetos de livros, traduções, cópias de correspondência e discursos, datados entre 1885 e 1930.

É fundamental destacar que essa documentação não inclui documentos de natureza profissional ou civil, mas sim uma variedade de textos de produção intelectual e correspondências. Essa peculiaridade define o arquivo como sendo de caráter mais literário.

Dessa forma, o acervo de Oliveira Telles pode ser analisado pela perspectiva da função instrumental dos documentos e do arquivamento consciente de si, conforme Camargo (2009) e Derrida (2001), respectivamente. Essas duas abordagens podem complementar-se mutuamente na compreensão da natureza e do significado do arquivo pessoal de Oliveira Telles.

Por um lado, é possível considerar que os documentos presentes no arquivo podem servir como evidências das atividades cotidianas do titular, refletindo suas ações, relações e contexto social e profissional, especialmente como homem de letras e no contexto do diálogo epistolar que estabeleceu. O que se enfatiza é o valor probatório dos documentos, ou seja, sua capacidade de fornecer informações sobre as atividades e experiências do escritor, independentemente de sua intenção consciente ao arquivá-los.

Por outro lado, também é válido interpretar que os documentos selecionados e preservados por Oliveira Telles podem refletir sua própria visão de si mesmo e de sua história. Essa abordagem sugere que o escritor fez escolhas deliberadas sobre quais documentos incluir em seu arquivo, buscando construir uma narrativa ou imagem particular de si mesmo para a posteridade.

Nesse caso, seria possível argumentar, tomando como referência Heymann, que o arquivo pessoal produzido pelo titular tem uma dimensão intencional, marcada “pela projeção de um devir histórico, por uma obra tida como grandiosa e em relação a qualquer detalhe ou projeto seria dotado de significado, e não por uma acumulação motivada [apenas] pela guarda de registros que pudessem atestar atividades ou experiências vividas” (2009: 51).

Logo, seria esse um “arquivo-projeto”? Certamente que sim.

Vale ressaltar a diversidade de documentos presentes no Fundo, que incluem várias versões de textos inéditos ou já publicados em periódicos e coletâneas de livros. Tais textos aparecem em diferentes formatos, seja em papéis avulsos, cadernos ou cadernetas de anotações, frequentemente apresentando alterações autorais. Em muitos casos, percebe-se a hesitação de Oliveira Telles quanto ao destino desses textos, questionando se seriam publicados em conjunto, em determinado livro, ou se deveriam seguir para a imprensa. Analisar o arquivo sob esse ponto de vista, oferece ao pesquisador a oportunidade única de adentrar a oficina do escritor, testemunhando parte de seu *modus operandi* e seu processo criativo em andamento, abrindo caminho para edições críticas e genéticas.

Destaca-se ainda, entre esses textos, um notável *corpus* de natureza autobiográfica que inclui correspondência, artigos, discursos, cadernos de anotações, além de livros manuscritos. São fragmentos de memória e revelações de como o autor se via e se sentia, que representam discursos fundamentais para a determinação de sua identidade.

Na visão de Anne Zink (Camargo 2009:30), no repertório de um arquivo pessoal, são justamente os textos autobiográficos, também denominados “egodocumentos”, como “diários íntimos, registros de despesas domésticas e, especialmente, correspondências”, que ganham maior relevância e “têm sido objeto de amplo interesse acadêmico, envolvendo diversas disciplinas”. Ao corroborar com essa afirmação, Marques salienta que:

está presente no arquivamento do escritor uma clara intenção autobiográfica, voltada especialmente para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. [...] ele parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si, neutralizando de certa maneira o eu biográfico, sua precariedade e imprevisibilidade. (2003: 149)

Ao examinar esses documentos, é possível identificar não apenas um retrato da história e do pensamento do autor, mas também da história da sociedade sergipa-

na. Contudo, é importante reconhecer que um arquivo como esse contém lacunas e ambiguidades, como afirma Derrida (2001). A compreensão plena de sua vida e obra exige uma análise cuidadosa e contextualizada de cada documento, bem como investigações adicionais para traçar de maneira mais completa a complexidade desse notável escritor sergipano e seu legado para a cultura brasileira.

A seleção e organização dos documentos autobiográficos de Oliveira Telles em um dossiê foi um dos principais objetivos delineados no projeto de pós-doutorado “Fragmentos de si: a representatividade do ‘eu’ no discurso autobiográfico de Manuel dos Passos de Oliveira Telles”, conduzido por nós entre os anos de 2020 e 2021, na Universidade Aberta de Portugal, sob a orientação da professora doutora Isabel Roboredo Seara. Para atingir esse propósito, foram executadas diversas etapas de investigação, visando garantir a compilação e apresentação coerente de todas as informações relevantes.

Inicialmente, realizou-se uma ampla pesquisa em fontes bibliográficas para reunir todas as informações disponíveis sobre a vida e a obra do escritor. Esses dados foram então organizados de forma cronológica, destacando os momentos mais significativos de sua trajetória. Em seguida, foram efetuadas visitas ao IHGSE para examinar os documentos pertencentes ao Fundo Oliveira Telles, processo que permitiu a identificação e coleta dos textos autobiográficos.

É importante ressaltar que, apesar dos documentos estarem devidamente armazenados, o instrumento de pesquisa disponível para esse acervo, o “Catálogo do Fundo Manuel dos Passos de Oliveira Telles” (Chizolini, 2005), carece de uma organização e identificação arquivística adequada aos moldes dos arquivos pessoais, de modo a facilitar o acesso aos materiais e atender às demandas das pesquisas. À guisa de exemplo, no referido catálogo, muitos documentos estão listados de forma genérica ou ambígua, com foco no conteúdo informativo, sem considerar o seu contexto de produção e proveniência.

Fayet, citado por Camargo (2009), aborda a importância do contexto na interpretação e preservação de documentos arquivísticos, destacando que não podem ser entendidos sem considerar suas circunstâncias de produção, armazenamento e organização, uma vez que os arquivos refletem a personalidade ou instituição que os gerou. Nessa perspectiva, Mackemmish (Camargo 2009) enfatiza que o valor informativo dos documentos depende de seu valor probatório, ou seja, sua capacidade de evidenciar relacionamentos entre as partes envolvidas. Assim, “Nos arquivos pessoais, em que o uso de termos coletivos é uma constante (correspondência, produção intelectual, fotografias, recortes), encontram-se muitos documentos que, decorrentes ou não de relações interpessoais, jamais foram repertoriados, em detrimento de sua adequada classificação” (Camargo 2009: 34).

Nesse contexto, de modo a contribuir para o melhor atendimento das necessidades dos usuários do Fundo, foi produzido, sob nossa orientação, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Sergipe (UFS), o “Inventário do Fundo Oliveira Telles” (2021), elaborado por Cibele de

Carvalho de Oliveira. Esse inventário oferece uma estrutura organizada e detalhada, que busca informar sobre o contexto de produção e a proveniência dos documentos do acervo. Além disso, ao fornecer uma abordagem mais sistemática de cada item, facilita o acesso e a compreensão dos materiais pelos pesquisadores. Esse instrumento de pesquisa, disponível, até o momento, somente no repositório institucional da UFS, serviu como fonte essencial para a identificação e coleta dos textos autobiográficos do escritor sergipano.

Depois do processo de coleta por fotografia, gerando edições fac-similares, procedeu-se à edição semidiplomática dos textos, sua classificação, a tentativa de uma organização cronológica e a interpretação de cada um deles.

A tentativa de organizar os textos cronologicamente foi malograda devido à ausência de datação em alguns deles e à abordagem adotada por Oliveira Telles, que, como outros escritores que registram suas memórias, não segue uma estrutura linear. Ao invés disso, ele retrata suas lembranças conforme estas vêm à mente, o que resulta em uma narrativa não linear e fragmentada.

O movimento não linear da narrativa autobiográfica também é justificado pelas escolhas conscientes do próprio escritor, que seleciona cuidadosamente o que deve ser enunciado e guardado, destacando eventos e memórias considerados significativos, enquanto outros são relegados ao esquecimento. Essa seleção ativa do material autobiográfico não apenas reflete a complexidade da experiência humana, mas também enfatiza a subjetividade inerente ao ato de lembrar e contar histórias pessoais.

Nessa ânsia de se confidenciar, há uma contradição: a vontade de se expor ao mesmo tempo em que se deseja guardar segredo, o que, por seu turno, remete às instâncias do privado/ íntimo e do público “de um texto que, à partida, não é destinado à publicação” (Seara 2018: 76). No entanto, a própria constituição de um arquivo pessoal, “pressupõe a ideia de um projeto autobiográfico lançado à posteridade”, assim, o ato de arquivar-se remete à vontade do escritor “de ser lembrado depois da morte, a pretensão de controlar a imagem que quer deixar de si” (Carvalho 2008: 113).

3. O DOSSIÊ AUTOBIOGRÁFICO DE UM ESCRITOR “OBSCURO”

Por sua própria natureza, documentos da esfera autobiográfica formam um acervo pessoal, um lugar de memória que fornece informações da personalidade de seu titular, mas também da época e da sociedade em que viveu, obviamente, de acordo com sua perspectiva, numa intenção de construir uma imagem de si. Assim é que os arquivos pessoais, que por si só já constituem uma produção do eu, precisam ser lidos e interpretados. Conforme Venâncio, “cada documento do arquivo pessoal torna-se um desafio, um objeto singular a ser decifrado, tanto em suas condições de produção, quanto na sua organização discursiva” (Barreiros 2016: 240).

Arquivos pessoais possuem, então, uma dimensão autobiográfica por albergarem textos que apresentam narrativas centradas no “eu”, frequentemente em primeira

pessoa, sobre a vida de seu autor. Em “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune apresenta o texto autobiográfico como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune 2014: 16). Em tal definição sobressai a figura de um narrador que se identifica com o nome do autor que assina a obra, ou a ela associada, e a personagem principal da narrativa, o que caracteriza o “pacto autobiográfico”, nos termos de Lejeune, como uma espécie de contrato de leitura que “propõe ao leitor um discurso sobre si” (2014: 63).

Assim, a autobiografia apoia-se em um único sujeito, uma pessoa real, que se afirma na relação autor-narrador-personagem ao revolver os arquivos de sua memória para expor suas próprias experiências passadas na construção de uma imagem de si, ou ainda, como aponta Seara (2018: 80-81), para “partilhar a carga emocional de determinados acontecimentos”, no que resulta o caráter confessional dos escritos intimistas, cujos “factos enunciados decorrem de estados de alma do narrador, desencadeados a partir de um acontecimento ou de uma situação que despoletou esse estado, de ordem afetivo”.

O arquivo do escritor Oliveira Telles, em sua dimensão autobiográfica, atende aos critérios formulados por Lejeune, revelando-se não apenas como um acervo documental, mas também como um testemunho vívido e multifacetado de sua vida e obra, assim como da sociedade em que viveu. Através de seus textos, emerge uma narrativa pessoal que transcende o mero relato histórico, transportando o pesquisador e o leitor comum para os recantos mais íntimos de sua existência, onde suas preocupações, alegrias, sonhos, lutas e triunfos encontram voz e expressão.

Esse corpus autobiográfico, batizado por nós de “Dossiê Autobiográfico”, foi classificado em quatro séries documentais:

1. Cartas

- Carta a Epifânio Dória (São Cristóvão, 14/09/1920)
- Carta a Epifânio Dória (São Cristóvão, 24/09/1920)
- Carta ao Almirante Amintas Jorge (São Cristóvão, 1922)
- Carta a Silva Vianna (São Cristóvão, 21/06/1922)

2. Discursos

- Celebração do Centenário da Fundação das Academias de Direito do Brasil (Aracaju, 11/08/1927)
- Dia de Finados (s/d)
- Posse na Academia Sergipana de Letras (s/d)

3. Livros manuscritos

- Livro Epistolar *Cartas Íntimas e Literárias* (1886-1915)
- *Sergipenses I* (1895-1897)
- Livro sem título (1895-1898)

4. Cadernos de anotações

- Caderno manuscrito com textos datados de 1892
- Fragmentos de um caderno de notas pessoais (1893?-1930)
- Caderneta de apontamentos (1914-1927)

Destaca-se nessa documentação o livro *Cartas Íntimas e Literárias* como o mais notável e fecundo registro da escrita de si de Oliveira Telles, constituindo um projeto autobiográfico, a partir de diálogos epistolares, que revela as profundas reflexões e experiências pessoais do autor.

Vivendo na transição entre os séculos XIX e XX no Brasil, período de grandes transformações e desafios, Oliveira Telles explorou em seus textos uma gama de questões relacionadas ao poder, à justiça e à identidade política. O escritor expressou sua insatisfação com o contexto político da época, particularmente com o federalismo, ao qual se opunha, e com o sistema partidário vigente.

No início de sua carreira, demonstrava uma forte inclinação pelo partido conservador, por influência paterna. Contudo, mais tarde, aderiu ao liberalismo, abraçando a República no momento de sua proclamação. Essa mudança de afiliação política, juntamente com outras atitudes que ele expôs, revela uma pessoa capaz de revisar seus posicionamentos e rever suas convicções.

Oliveira Telles também oferece um panorama das lutas travadas no cenário político sergipano entre o Partido Republicano Sergipano (“pebismo”) e o Partido Cabaú. Este último, do qual foi presidente, representou uma tentativa de contestar o controle político exercido pelas oligarquias agrárias e de promover uma maior participação política das camadas populares: “Pouco depois ocorreram as razzias políticas no Estado. O pebismo cresceu com terrível imprudência. Vi com tristeza o Município de São Christovam, criação minha em 1892 (desculpe este rasgo de immodestia) facilmente cair nos braços dos invasores por não ter uma cabeça que lhe equilibrasse os destinos” (Telles 1886-1915: fol. 93r).

Em diversas passagens de seus textos, apresenta análises e reflexões profundas e críticas sobre a sociedade sergipana, muitas vezes com especial atenção voltada para Aracaju. Destacam-se os momentos em que o escritor aborda a difícil realidade enfrentada pelos sergipanos, principalmente os menos favorecidos, obrigados a deixar sua terra natal em busca de melhores oportunidades, caracterizando essa condição como uma “terrível imposição de expatriação” (Telles 1886-1915: fol. 120v.).

Ao retratar Sergipe como uma “madrasta” para seus filhos, Manuel dos Passos de Oliveira Telles indica uma ausência de zelo e proteção por parte do estado em relação aos seus cidadãos. Suas próprias experiências como juiz são compartilhadas, revelando as adversidades e decepções que enfrentou em sua trajetória profissional. Ao expor casos de corrupção, perseguição, burocracia e escassez de recursos, suas narrativas evidenciam os obstáculos sociais enfrentados na época: “Sergipe realiza a sina de madrasta para seus filhos; os quaes, quando muito felizes, consumirão a actividade nos tedios do funcionalismo do Estado: como eu, que sou juiz, é verdade, mas arrasto uma vida de decadencias e de decepções” (Telles 1886-1915: fol. 120v.).

Em relação a Aracaju, Oliveira Telles destaca a estagnação cultural e intelectual, ressaltando a ausência de revistas científicas e sociedades literárias. Adicionalmente, ele aborda as difíceis condições de vida na cidade, mencionando os altos custos e a carência de conforto e higiene, mesmo para alguém com elevado capital cultural e em elevada posição na administração pública, como ele:

A capital de Sergipe é a cidade mais cara e mais incommoda do Brasil. Vive-se aborrecido e apertado em ruas largas occupando casas sem o menor conforto e hygiene. Por esta razão sou obrigado a residir em São Christovam, outro termo da comarca, onde a existencia tambem se vae apertando em razão do minusculo progresso que alcançou com o assentamento de uma fabrica de tecidos e uma estação da Estrada de Ferro. (Telles 1886-1915: fol. 110v/111r.)

Oliveira Telles enfrentou uma série de desafios em sua vida, marcada por oportunidades malogradas e um ambiente hostil que abalou sua confiança e entusiasmo. Preso num ciclo de descontentamento, esse homem atormentado pelo desejo de alcançar uma posição privilegiada e economicamente mais rentável na carreira pública (almejava o cargo de desembargador) e o reconhecimento como grande homem de letras, lutou para encontrar seu propósito e solução para sua situação. Assim, apesar de sua formação e experiência profissional e seu grande talento intelectual, sentia-se desamparado e isolado, invisível, “obscuro”, como se autointitulava na correspondência, lutando para sustentar sua família e oferecer uma boa educação para seus filhos.

Apesar de suas frustrações, o intelectual reflete profundamente sobre sua jornada, marcada por arrependimento e ressentimento. No entanto, mostrou-se sempre resiliente, sem nunca perder completamente a esperança:

Meus dias tenho contados por desgostos. Na terrivel luca com as adversidades, se me sobram paciencia e coragem para enfreental-as, confesso-vos, não posso resignar-me com a ideà do esquecimento, ao qual de facto pareço votado. (Telles 1886-1915: fol. 98v.)

Sou de todo obscuro aqui e fora daqui. Tenho porem vivido uma vida de terriveis luctas, as quaes foram por ventura sufficientes para levarem-me á abastança

pelas victorias alcançadas, ou ao aniquilamento pelas derrotas, se me não assistisse tenaz e resignada Constancia. (Telles 1886-1915: fol. 87r.)

Para além dos infortúnios, o escritor “obscuro” revela-se um homem resiliente e perseverante, repleto de bons sentimentos, senso de justiça e desejo de transformar a sociedade. Em suas anotações e nas trocas de correspondências com colegas e amigos, transparece uma alma melancólica, mas que ainda assim encontra lampejos de alegria e força para enfrentar os desafios impostos pela vida.

Sua família constitui o epicentro de sua existência. Mesmo diante de perdas irreparáveis, encontra consolo e força no afeto e dedicação de sua esposa, filhos, genros, nora e netos:

Ah! não são os felizes os que deslisam suavemente á corrente da vida, mas aquelles que vencem á custa de penosos esforços. E eu tenho vencido/ e meus louros são os mais bellos, porque todas as flores de minhas victorias representam affectos e dedicações de minha querida esposa, de meus caros filhos, de meus genros e nóra e de meus innocentes netinhos. (Telles 1914-1927: fol. 46r.)

Apesar das experiências em outras terras distantes, Oliveira Telles nutre um amor incondicional por sua terra natal, enxergando-a como uma parte indissociável de sua identidade. Sua ligação com Sergipe é tão profunda que, mesmo em meio às belezas de outros lugares, é para lá que seu coração sempre retorna, impellido pela intensa sergipanidade que o define:

Não amava senão Sergipe, e fossem quaes fossem as illusões e devaneios de outra terra seus encantos, suas belezas, suas seducções brilhavam aos meus olhos mas como assumpto de comparação em que Sergipe naturalmente colhia a palavra engrandecida e vencedora. Amava com exclusivismo, não poucas vezes exasperado de ser tam sergipano. (Telles 1886-1915: fol. 43r.)

A respeito de sua obra, Oliveira Telles, em diálogo epistolar com sua rede de sociabilidade, reconhece o seu talento e a relevância de sua produção literária, agradecendo aos comentários e elogios recebidos.

No artigo “A propósito do Sergipe Artístico” (Telles 2013), incluído na obra *Sergipenses*, o escritor realiza uma autorreflexão acerca de seu próprio processo criativo, destacando um aspecto interessante: a ausência de revisão textual. Ao confessar que, ao reler suas próprias palavras, julga que “não presta” e que poderia fazer melhor, o autor expõe uma autocrítica franca e reveladora.

Oliveira Telles declara não se dedicar à tarefa de aprimorar seus escritos, optando por deixar intocável o que sua pena deixa cair sobre o papel. Essa atitude pode ser interpretada como um reflexo de um “rasgo de amor próprio”, no qual, mesmo ciente das imperfeições, escolhe preservar a autenticidade do momento de sua criação, sem intervenções posteriores.

Essa perspectiva introspectiva do autor lança luz sobre um aspecto fundamental do processo literário, evidenciando a tensão entre a expressão espontânea e a busca pela perfeição formal. A transparência ao admitir suas dúvidas quanto à qualidade de seu trabalho acrescenta uma camada mais íntima e reflexiva à discussão sobre sua obra, contribuindo para uma compreensão mais profunda da persona literária de Oliveira Telles, mas também, em certa medida, da representação que faz de si.

Sobre seu estilo, reconhece que não adere a nenhuma escola ou corrente literária específica, o que o mantém de certa forma antiquado, mas ao mesmo tempo novo. Essa dualidade pode ser interpretada como uma maneira de dizer que, apesar de não se alinhar com as tendências contemporâneas, o autor ainda traz uma perspectiva atual e original para sua poesia.

Segundo Marques, “arquivar a própria vida possibilita forjar uma imagem íntima de si mesmo, como contraponto à imagem social” (2003: 147). Assim, em sua narrativa de si, Manuel dos Passos de Oliveira Telles constrói uma imagem de um homem de modéstia extrema e natureza reservada, que prefere a solidão e a tranquilidade de São Cristóvão como refúgio:

Meu juízo é modesto e fragil e lh’o exponho com franqueza.

Em São Christovam vivi muito pobre, mas minha pobreza era regalada. Alli minha vida era uma ordem tripartira de acontecimentos tranquillos, não sendo incompatíveis o juiz, o poeta e o pequeno lavrador.

Distribuía justiça, fazia versos, cantava por força de uma necessidade organica e abria leiras e sulcos para auxilio da vida. (Telles 1886-1915: fol. 129r.)

O intelectual apresenta uma autorrepresentação de si como indivíduo simples, honesto, gentil, dedicado e generoso, que valoriza a integridade moral e não busca reconhecimento ou fama, mas aceita com gratidão o reconhecimento e oportunidades que lhe são oferecidos, enquanto permanece fiel aos seus princípios e valores:

Sou por indole em extremo acanhado. Tenho medo de exhibir-me quando em certas occasiões sou obrigado a falar de mim mesmo. Entendo que sou pequeno diante de Um protector, quero ser igual a elle em bondade e vehemencia do affecto. (Telles 1886-1915: fol. 4r.)

Tenho sido victima de muitas propostas vantajosas, todas porém repugnam a minha consciencia. Quero a sancção do meu direito por melhores caminhos legaes. (Telles 1886-1915: fol. 196v.)

No desfecho deste capítulo, emerge não apenas a narrativa íntima de um escritor até então “obscuro”, mas também a importância vital dos arquivos pessoais na preservação da memória literária e cultural. Ao adentrar nos arquivos pessoais, onde repousam manuscritos, correspondências e anotações, de autores renomados e desconhecidos, como Manuel dos Passos de Oliveira Telles, revela-se um tesouro de aspectos sobre sua vida e obra. É nas entrelinhas desses documentos que se encontram

as sementes de inspiração, os dilemas existenciais e as motivações que impulsionam a escrita autobiográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A originalidade deste trabalho reside em seu objeto, qual seja o acervo autobiográfico de um escritor pouco conhecido no Brasil por sua produção literária, muito por conta de ter vivido afastado dos grandes centros literários e de cultura e também do ineditismo de sua obra. Assim, uma das contribuições desta proposta é a superação de uma lacuna nos estudos sobre a vida e a obra de Manuel dos Passos de Oliveira Telles, considerando, especialmente, as fontes produzidas pelo próprio autor.

Há que se apontar ainda que um trabalho como este, que lida com um gênero até pouco tempo marginal, como o autobiográfico, mas que vem ganhando nos últimos anos grande repercussão entre leitores, escritores e pesquisadores, dentro e fora da academia, tem muito a acrescentar ao conjunto do conhecimento científico sobre o tema em diversas áreas, a exemplo das Ciências Sociais, da Psicologia, da Educação, da História, da Arquivística, da Literatura, da Linguística, da Filologia, entre outras.

Ganha relevância também a análise da expressão do eu, da subjetividade de um indivíduo narrativo que se dedicou ao desafio de resgate memorialístico de fatos, situações, experiências e sentimentos que marcaram sua trajetória pessoal e profissional. Como escrita de si, vislumbra-se no discurso autobiográfico a construção de uma imagem de si, a representatividade do eu, mas também há a integração da perspectiva coletiva, porque ao narrar sua história, o autor compartilha suas impressões e visão de mundo sobre a sociedade.

OBRAS CITADAS

AMARAL, Pauliane. O advento dos estudos (auto)biográficos: entre a ascensão do privado e a identidade do autor. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da Abralic: experiências literárias, textualidades contemporâneas*, 2017. 339-350.

ARTIÈRS, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

BARREIROS, Patrício Nunes. O acervo do escritor e seu itinerário (auto)biográfico. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 235-250, maio/ ago. 2016.

CAMARGO, Ana Maria. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, vol. 45, n. 2, p. 26-39, jul-dez 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A02.pdf.

CARVALHO, Maria da Conceição. *Cordialmente, Eduardo Frieiro: fragmentos (auto)biográficos*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CHIZOLINI, Isabela Costa. *Simplesmente um Obscuro Intelectual Sergipano: Escritos sobre a vida íntima de Manuel dos Passos de Oliveira Telles (1885-1928)*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Departamento de História, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2005.

CHIZOLINI, Isabela Costa. *Catálogo do Fundo Manuel dos Passos de Oliveira Telles*. Aracaju: Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, 2005.

COSTA, Eunaldo. *Manuel dos Passos*. Aracaju: Movimento Cultural de Sergipe, 1955.

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

FREITAS, Itamar. Os Sergipenses de Oliveira Telles. *A Semana em Foco*, Aracaju, p. 10A, 26 set. 2004.

GUARANÁ, Armindo. Manoel dos Passos de Oliveira Telles, Bacharel. *Diccionario Bibliografico Sergipano*. Rio de Janeiro: Ponjeti, 1925. 216-217.

HEYMANN, Luciana Q. O Indivíduo Fora do Lugar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, vol. 45, n. 2, p. 40-57, jul-dez 2009. Disponível em: http://www.siaa-pm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/2009-2-A03.pdf.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. Eneida Maria de Souza & Wander Mello Miranda, orgs. *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 141-156.

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

NASCIMENTO, José Anderson. Manoel dos Passos de Oliveira Teles. *Perfis Acadêmicos*. Aracaju: EDISE, 2017. Disponível em: <https://letrassergipanas.com.br/academicos>.

OLIVEIRA, Cibele de Carvalho de. *Inventário do Fundo Oliveira Telles*. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão da Informação e do Conhecimento) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

SEARA, Isabel Roboredo. A escrita como revelação do 'eu'. *Linha D'Água*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 73-89, jan./abril 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linha-dagua/article/view/142303>.

TELLES, Manuel dos Passos de Oliveira. *Caderneta de apontamentos (1914-1927)*. Fundo Oliveira Telles do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Aracaju, manuscrito, Cx. 189, doc. 009.

TELLES, Manuel dos Passos de Oliveira. *Cartas Íntimas e Literárias (1886-1915)*. Fundo Oliveira Telles do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, Aracaju, manuscrito, Cx. 186, doc. 003, vol. 3.

TELLES, Manuel dos Passos de Oliveira. *Sergipenses*. 2. ed. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: IHGSE, 2013.