

# *Cartas de Graciliano Ramos<sup>68</sup>:*

---

## *uma epistolografia do corpo*

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz<sup>69</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

### **Resumo**

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera desde as décadas de 1970-80 no mercado editorial latino-americano, como as edições de cartas de escritores consagrados da literatura brasileira. Para além da “espetacularização do sujeito” (ARFUCH, 2010) ou “biografismo”, defendemos, via Silviano Santiago (2006), a importância de “ler” a vida do autor junto à sua obra para que, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliemos a compreensão da obra artística e aprofundemos o conhecimento acerca da história literária. Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – nos termos de Jean-Luc Nancy (2000) –, apresentamos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso ter demonstrado que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso e absorvido no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

### **Palavras-chave**

Cartas. Graciliano Ramos. Corpo. Literatura. Vida.

---

<sup>68</sup> Este artigo é um recorte da minha dissertação de Mestrado intitulada *Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária* (2018), orientada pelo Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff.

<sup>69</sup> Bacharela em Língua e Literatura Vernáculas, Mestre em Literatura e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, todos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

## Uma breve defesa da leitura de cartas de escritores

No Brasil e em alguns países da América do Sul, a partir das décadas de 1970-80, em virtude, principalmente, do contexto político ditatorial vivenciado por esses países, os gêneros memorialísticos ou íntimos – os romances-reportagem, os testemunhos, as confissões, as memórias, as (auto)biografias, os diários, os relatos de viagem e as correspondências – despertaram grande interesse do público leitor, ao mesmo tempo em que Philippe Lejeune (1975) dava início, na França, aos estudos sobre a escrita biográfica a partir de *Le pacte autobiographique*, dando destaque a esse interesse pela experiência e pela voz do sujeito que escreve (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2006; MIRANDA, 2009).

O consumo crescente de textos que, de alguma forma, trazem o “eu” para o centro da escrita, prolifera ainda hoje no mercado editorial e, conforme Arfuch (2010), reflete na produção dos mais variados *reality shows* e, acrescentamos, na crescente popularização dos canais de vídeos que expõem as vidas de seus produtores. Esse quadro permite-nos perceber a intensa valorização do indivíduo e o prazer de uma sociedade de olhar a vida alheia pelo buraco da fechadura.

Porém, para além da simples “espetacularização do sujeito” ou do exercício de uma “ego-história” (ARFUCH, 2010, p. 61) que muitas vezes permeia essas publicações, procuramos, ao eleger as cartas de Graciliano Ramos como objeto, perceber a escrita epistolográfica naquilo que ela apresenta enquanto potência, criação, lugar de devir e de reflexões sobre o estar no mundo. Aliás, Silviano Santiago (2006) aponta que há pelo menos três motivos para que cartas de escritores, a exemplo das de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade – ao que incluímos as de Graciliano Ramos –, sejam publicadas: 1. a grandeza que a obra de um autor atinge ao longo dos anos, no campo da estética literária; 2. em virtude da importância social e política do autor na sua época; e 3. devido à “[...] curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias”, ainda que cada texto guarde em si sempre uma nova chave de leitura (SANTIAGO, 2006, p. 62). Ainda segundo Santiago (2006), um quarto motivo, não tão evidente, porque situado no campo especializado da teoria literária, se junta aos três supracitados:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas dos escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra

literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. Só o texto literário conta. Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a ‘literariedade’ dos formalistas russos, a ‘close reading’ da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa etc. Não se trata de pregar o retorno ao *biografismo*, apanágio como se sabe dos historiadores positivistas do século 19, como Gustave Lanson, que liam os textos sem na verdade os ler. Ensinava-se a biografia do escritor; não se lia a obra literária. (SANTIAGO, 2006, p. 62, grifos do autor).

Santiago (2006) restitui a importância da leitura de cartas, de caráter profissional, pessoal, familiar ou íntimo, além da leitura de diários e entrevistas dos autores, e, portanto, devolve a importância da vida junto à obra para que, juntos, a partir do estabelecimento de jogos intertextuais, ampliem a compreensão da obra artística e aprofundem o conhecimento acerca da história literária como, no caso de Graciliano Ramos, a respeito das relações entre o intelectual e o Estado na década de 1930 e do Modernismo literário, por exemplo.

Partindo do pressuposto de que as experiências pessoal e literária, nas epístolas de Graciliano Ramos, se “tocam” – para usar um termo caro a Jean-Luc Nancy (2000) sobre o qual versaremos a seguir –, apresentaremos algumas das reflexões metalinguísticas sobre a natureza da criação literária e do ofício do escritor. Pretendemos com isso demonstrar que: 1. as cartas constituem um rico material para a compreensão do universo literário do autor; e 2. o estudo epistolográfico permite-nos não somente “ler” o corpo que escreve como pensar esse corpo como responsável pela ficção que perpassa a escrita das cartas de Graciliano Ramos, que, imerso no processo de escrita, faz com que a literatura confunda-se com a sua própria vida.

#### **Entre o vício e o ofício da palavra**

Em carta de 4 ago. 1921, Graciliano Ramos escreve ao seu amigo de infância J. Pinto: “Eu também leio às vezes, não por higiene como tu, mas por hábito, digo quase por vício, pois não sei bem para que serve meter para dentro coisas que de nada nos servem na vida prática.” (RAMOS, 2011, p. 26). Graciliano, ao adotar o substantivo “vício”, apresenta-se como leitor voraz, dependente de, maníaco por literatura. Esta é nociva na medida em que é inútil. Mas não apenas a leitura é hábito negativo, também a escrita o é, como mostra uma das cartas de 19 dez. 1935, endereçada à Heloísa, sua segunda esposa, em que Graciliano alude ao caráter pernicioso daquele que escreve: “Aceite o conselho: veja se arranja um livro. Escreva às escondidas, não é preciso ninguém saber que você se dedica a ocupações prejudiciais.” (RAMOS, 2011, p. 208-209). Visão que se apresenta de forma ainda mais negativa quando Graciliano reflete, em carta de 3 abr. 1935, acerca do ofício do

escritor, *i.e.*, do escritor em si:

O Estado está pegando fogo, o Brasil se esculhamba, o mundo vai para uma guerra dos mil diabos, muito pior que a de 1914 – e eu só penso em romances que poderão sair dessa fornalha em que vamos entrar. Em 1914-1918 morreram uns dez ou doze milhões de pessoas. Agora morrerá muito mais gente. **Mas pode ser que a mortandade dê assunto para uns dois ou três romances – e tudo estará muito bem. Por aí você vê que eu sou um monstro ou um idiota. [...]** Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, **duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós.** Mesmo os que são doentes, os degenerados que escrevem história fiada, nem sempre nos inspiram simpatia: é necessário que a doença que nos ataca atinja outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica. Tudo isto é muito pedante e muito besta, mas é continuação de umas cartas que escrevi ao Oscar Mendes e ao Jaime de Barros [...]. **Estou, pois com vontade de ir para Minas, onde há muitos leprosos. Talvez encontre outros doentes como eu.** (RAMOS, 2011, p. 195-197).

O escritor, para Graciliano, é um monstro, idiota, animal inferior. E, paradoxo: um vaidoso. Literatura é, além de vício, doença, chaga. A correspondência, mais do que um meio de comunicação, é meio de expressão e reflexão e revela a sensibilidade excessiva de que o próprio autor de *Angústia* fala, que o faz perceber o mundo de maneira diversa da dos demais, tais os jornalistas mineiros que ele chama de “leprosos” e com quem ele também troca correspondências (RAMOS, 2011, p. 195).

Nesse sentido, na carta escrita a Candido Portinari, de 13 fev. 1946, Graciliano expõe sua concepção de Arte ao amigo que, em 1937, lhe pintou um retrato:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas pois exibimos deformações; contudo as deformações e a miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram. O que às vezes pergunto a mim mesmo, com angústia, Portinari, é isto: se elas desaparecessem, poderíamos continuar a trabalhar? Desejaremos realmente que elas desapareçam ou seremos também uns exploradores, tão perversos como os outros, quando expomos desgraças? Dos quadros que v. me mostrou quando almocei em Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe a segurar a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza [...]. (RAMOS, 1979, p. 130-131).

Além dos significantes supracitados que remetem à literatura, nesta missiva ao pintor, aparecem ainda: dor e sofrimentos. O escritor é visto ainda como um explorador das desgraças do mundo. Noutras palavras, não se tem uma acepção romântica de arte/literatura. Tem-se, antes, a arte/literatura como condição por meio da qual se consegue viver diante de tanta desigualdade social e econômica. Graciliano

Ramos reprova a arte que esconde a realidade e compartilha da forma de expressão artística de Portinari. Dito de outro modo, para o autor de *Vidas Secas*, “pintar” a realidade é, em si, já um posicionamento crítico. Graciliano Ramos prossegue na mesma carta ao pintor:

[...] Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece? Veja como os nossos ricos em geral são burros. Julgo naturalmente que seria bom enforcá-los, mas se isto nos desse tranquilidade e felicidade, eu ficaria bem desgostoso, porque não nascemos para tal sensaboria. O meu desejo é que, eliminados os ricos de qualquer modo e os sofrimentos causados por eles, venham novos sofrimentos, pois sem isto não temos arte. (RAMOS, 1979, p. 131).

Em *Corpus*, Jean-Luc Nancy (2000) põe em discussão a escrita e esta relação entre vida e obra: “Como tocar então o corpo, em vez de significá-lo ou obrigá-lo a significar?” (NANCY, 2000, p. 11). Para o autor, não se trata de orientar-se pelo sujeito, pelo *ego*, essência do ser, interioridade, sentido fechado; mas retirar todo o *sub* (de *subjectum*) e *autos* – o “[...] *corpus nunca é propriamente eu*” (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor) –; dar lugar ao lugar, dar espaço ao espaço, porque o corpo é abertura, lugar de ex-istência, quer dizer, de uma existência para fora e, por isso, lugar do sem sentido – *corpo sem pés nem cabeça* (NANCY, 2000, p. 13, grifos do autor). Assim:

<<Escrita>> não quer dizer mostrar, ou demonstrar uma significação, mas indica um gesto para *tocar no sentido*. Um tocar, um tacto que é como um gesto de endereçar: aquele que escreve não toca apreendendo, prendendo na mão (como em *begreifen* = agarrar, que é a palavra alemã para <<conceber>>), mas toca quando endereçado, enviado *ao* contacto de um fora, de algo que se subtrai, se aparta e se espaça. O seu próprio toque – que é deveras o *seu* – é-lhe por princípio retirado, espaçado, apartado. E é isso a escrita: que o contacto estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contacto (permanecendo *no* contacto estranho *ao* contacto: é toda a questão do tacto, do contacto dos corpos). Escrever endereça-se assim. Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha. (NANCY, 2000, p. 29, grifos do autor).

O gesto de endereçar utilizado por Nancy acima tenta dar conta do duplo sentido que a palavra francesa *adresse* suscita: tanto endereço, morada, como o tempo verbal de *adresser*, *i.e.*, o fato de alguém se dirigir, se endereçar a outrem (NANCY, 2000, p. 18, nota do editor). A escrita, portanto, abre-se para o externo, para o fora, para aquilo que está de si apartado. Este “fora” empresta então à escrita o conceito de ex-

crita:

Quer o queiramos quer não, há corpos que se tocam sobre esta página, ou melhor, ela própria é o contacto (da minha mão que escreve, das tuas que seguram o livro). Este tocar é infinitamente desviado, diferido – máquinas, transportes, fotocópias, olhos, outras mãos que se interpuseram ainda – mas, resta o ínfimo grão obstinado, ténue, a poeira infinitesimal de um contacto que por toda a parte se interrompe e por toda a parte se retoma. E no final, o teu olhar toca nos mesmos traçados de caracteres em que o meu toca agora, e tu lês-me, e eu escrevo-te. (NANCY, 2000, p. 51).

No caso da carta em particular, essas ideias ganham força. Endereçar é, por excelência, o gesto da correspondência. Entre o remetente e o destinatário há um espaço. Esse espaço que os aparta é, note-se, o mesmo que permite que eles se toquem. É o que nos mostra a carta de 10 jul. 1915, de Graciliano Ramos à sua irmã Leonor:

Querida Leonor *del mio cuore*, **vou conversar contigo como se aqui estivesse**, contar-te um bando de coisas agradáveis e desagradáveis, **ser egoísta falando exclusivamente de minha pessoa**, como se minha pessoa fosse alguma coisa. [...] Queres que **fale** contigo sobre o que ultimamente, nestes dois próximos meses, tenho feito? **É uma história comprida** e muito maçadora. Mas vou contar-ta. Se te não agrada, tem paciência. Nem sempre estamos com disposição para escrever coisas amenas. **Ouve**, portanto, e faz por atenuar o efeito que, naturalmente, devem em ti produzir estas coisas reles. (RAMOS, 2011, p. 75, grifos nossos).

O emprego de verbos como “falar” e “ouvir” na escrita epistolar tenta encurtar a distância entre os corpos que se correspondem, produzindo uma espécie de *tête-à-tête*, uma con-versa. Se numa carta, o ato de ler pressupõe o sentido da visão, “falar” e “ouvir” ampliam os sentidos, remetem como que a um pedido de que o destinatário da carta esteja ali, *de todo o corpo*, ainda que sua narrativa seja longa, enfadonha, insignificante. Remetente e destinatário, apartados, se tocam pela carta, pela palavra, pela superfície do texto. Uma superfície, contudo, que, como indica Nancy, é areal:

<<Arealidade>> é uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade de *área*. Por um mero acaso, a palavra presta-se também a sugerir uma falta de realidade ou, melhor, uma realidade ténue, ligeira, suspensa: a realidade da distância que localiza um corpo ou que está num corpo. Pouco de realidade do <<fundo>>, portanto, da substância, da matéria ou do sujeito. Mas este pouco de realidade constitui todo o *real da arealidade* onde se articula e se dispõe aquilo a que se chamou a arqui-tectónica dos corpos. A arealidade, neste sentido, é o *ens realissimum*, a potência máxima do existir, na extensão total do seu horizonte. (NANCY, 2000, p. 42, grifos do autor).

Na lógica do corpo, segundo Nancy (2000, 2006), não há mediação, não há dialética, não há tensão entre finito e infinito, ele é singular na sua pluralidade e é plural na sua singularidade – em *Ser singular plural*, Jean-Luc Nancy (2006) defende a

ideia de que o ser não é outra coisa que o ser-com, ser em con-junto, *i.e.*, o ser é o da co-existência singular plural; noutras palavras, se cada ser é infinitamente singular, há aí uma pluralidade, ao mesmo tempo em que é a singularidade está nessa diferença entre os vários seres.

Nesse ínterim, o homem é o ser no mundo, não se separa dele, está na sua relação com o que lhe é ex-terior, ou seja, para o mundo, no outro (NANCY, 2006, p. 34).

Para Nancy, portanto, o “[...] corpo não pode querer dizer um sentido real do corpo fora do horizonte da sua arealidade. <<Corpo>> deve ter sentido, assim, na *própria* extensão (e inclusive na extensão da *palavra* <<corpo>>...)” (NANCY, 2000, p. 43, grifo do autor). Esta condição é a condição real/areal de qualquer sentido possível para um mundo dos corpos e, portanto, o pensamento do corpo precisa ser, etimologicamente ou não, uma *pesagem* real, um *toque*, “dobrado-desdobrado” (NANCY, 2000, p. 43) segundo a arealidade. Ou seja, numa teoria em que se escreve *a partir do* corpo, a escrita passa a ser então, como já colocado, excrita, e chega-se ao limite do sentido, ao fora do sentido, ao que está na margem, no excesso, pela cumplicidade, pelo con-sentimento e com-parecimento do outro/outrem, “[...] segundo a medida infinitamente finita de uma justa claridade” (NANCY, 2000, p. 46).

Ver *um* corpo significa precisamente não o apreender *numa* só visão: a própria vista aí se distende, aí se espaça, não abarcando a totalidade dos *aspectos*. Pois mesmo o <<aspecto>> é um fragmento do traçado da arealidade: a vista é fragmentária, fractual, lacunar. De resto, é um corpo que vê um corpo... (NANCY, 2000, p. 45, grifos do autor).

Portanto, a excrita é esse excesso que aquele que escreve endereça ao outro, que dele está apartado. Ler, por sua vez, não é capturar, buscar significação, é “ver” à luz da arealidade, ou seja, *tocar* e *ser tocado* pelas palavras, pela linguagem, essa superfície de uma realidade fugidia, essa superfície que é, antes, borda, extremidade, limite, excesso.

Retomando o último trecho da carta de Graciliano Ramos escrita a Portinari, para além de uma paisagem, é o homem o centro de atenção. Numa alusão ao próprio romance *Angústia* (1936), no qual o personagem Luís da Silva enforca Julião Tavares, Graciliano assevera que enforcar a realidade, extirpando-a da Arte, não resolve o problema da sociedade. Eis uma questão moral, quiçá entre o Bem e o Mal, que só existem na relação de um *com* o outro, *i.e.*, não há dialética. A Arte é a

superfície sobre a qual essa coexistência Bem-Mal, Vida-Morte, também existe. Dito de outro modo, se para uma ferida aberta e purulenta “real”, afastamos o nojo, o risco de contaminação e contágio por meio de um *band-aid*, um curativo, a Arte, ao contrário, chama o espectador a ver, a se con-taminar e con-tagiar-se com a chaga. A Arte é essa possibilidade do con-sentir, *i.e.*, de um sentir-com, porque o homem é senão um ser-para, um ser-com. E, nesse sentido, a escrita não pode ser outra senão uma excrita, *i.e.*, uma escrita que se lança para o externo, uma escrita como borda *real/areal* dos corpos. Ou seja, Graciliano Ramos imputa ao artista uma postura de responsabilidade ética e moral.

Também acerca do ofício do escritor (do artista), Graciliano, ao se colocar na condição de mestre, tomando a esposa Heloísa e a sobrinha Marili como discípulas, nos permite perceber um pouco mais acerca de suas concepções de Literatura (Arte). Veja-se a carta de 23 nov. 1949, endereçada à Marili, cujo conto “Mariana”, escrito por ela, o próprio Graciliano remeteu a Álvaro Lins para fins de publicação. Em vez de elogiar o conto, o “Mestre Graciliano” limita-se a julgá-lo “apresentável” e diz que o melhor é tecer alguns dos defeitos que o texto apresenta:

Julgo que você entrou num mau caminho. Expôs uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de menina habituada aos romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como pode você adivinhar o que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. **Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.** (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos nossos).

Importante perceber que a Arte não é um retrato da realidade, como se poderia supor a partir da carta a Portinari. É antes sangue, carne. É vida! E, se só conseguimos deitar no papel o que somos, nossos pedaços e sentimentos, vê-se aí que se trata de uma realidade a partir de um olhar próprio, de um dentro, de um toque, contato. Graciliano Ramos então reitera, na continuação dessa mesma carta:

[...] E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. A literatura é uma horrível profissão, em que só podemos principiar tarde; indispensável muita observação. Precocidade em literatura é impossível: isto não é música, não temos gênios de dez anos. Você teve um colégio, trabalhou, observou, deve ter se amolado em excesso. Por que não se fixa aí, não tenta um livro sério, onde ponha as suas ilusões e os seus desenganos? Em *Mariana* você mostrou umas coisinhas suas. Mas — repito — você não é Mariana. E — com o perdão da palavra — essas mijadas curtas não adiantam.



Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. (RAMOS, 2011, p. 293-294, grifos do autor).

A literatura exige observação, experiência e entrega, e a vida é a sua matéria-prima, como lemos reiteradamente em carta de 30 dez. 1935, quando Graciliano Ramos aconselha, pela terceira vez, a esposa a escrever um livro – mesmo tendo afirmado ser esta uma ocupação prejudicial, como já visto: “[...] Uma opinião: não me parece que o enredo seja coisa demasiado importante. Não me preocupo com enredo: **o que me interessa é o jogo dos fatos interiores, paixões, manias, etc.**” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Portanto, quanto à técnica da escrita, ela é necessária, mas não essencial. Essencial é desnudar-se, expor-se. Nessa última carta, Graciliano Ramos dá pistas acerca do fazer literário:

[...] Para escrever um livro, o que você sabe chega perfeitamente. Anteontem Márcio quis me falar de sintaxe: atrapalhou-se e disse “essa engrenagem”. Eu achei a expressão muito feliz. E digo-lhe francamente que **essa engrenagem é inútil**. Se ela servisse para alguma coisa o professor Higino Belo, que analisa por baixo d’água, embora tudo errado, escreveria bem. [...] O material de que você me fala é ótimo. As fateiras, o casal de retirantes, o culto dos bodes, tudo muito bom, digno de ser aproveitado. Veja se consegue **arranjar um cordão e amarrar isso**. Ficarà uma beleza. **Invente lorotas, não há quem não tenha imaginação**. É desnecessário arrumar histórias complicadas demais: a gente vai escrevendo, escrevendo, entra por uma perna de pinto, pronto. (RAMOS, 2011, p. 212-214, grifos nossos).

Além de a literatura aparecer como um cordão que amarra vidas, ou que delas se nutre tal um cordão umbilical, são dados pelo menos três conselhos à Heloísa: 1. não basta fotografar a realidade, tem-se que ter uma relação *com* ela, estudá-la, observá-la, e escrever a partir daquilo que a *toca*, a partir daquilo que se *é* e se *conhece*; 2. além da observação, há espaço para imaginação, “lorotas”, contudo, deve-se prezar pela simplicidade do discurso; e 3. a técnica é engrenagem inútil, portanto, fica para segundo plano, como Graciliano Ramos declarara já numa das cartas de 19 dez. 1935, também à Heloísa:

[...] A gramática não tem importância e aprende-se em pouco tempo. Como você viu, a velha George Sand começou a escrever sem gramática. E os nossos escritores atuais, Zélinis e Jorge<sup>70</sup> à frente, ignoram isso completamente. Veja se encontra assunto para um romance. Não imite ninguém, faça coisa sua. (RAMOS, 2011, p. 209).

A historiografia literária comumente classifica Graciliano Ramos entre os modernistas da geração de 1930. E como estes mormente são carimbados – negativamente – como regionalistas e neorealistas, como se lhes faltasse um primor

<sup>70</sup> Graciliano Ramos refere-se a José Lins do Rêgo e a Jorge Amado, respectivamente.

linguístico na representação da realidade, há sempre um movimento de ressalva quanto à figura de Graciliano Ramos que, justamente pelo uso que faz da linguagem, se afastaria da proposta demasiado naturalista e documental de sua geração.

Flora Süssekind (1984) é um desses exemplos a pôr Graciliano Ramos como exceção do grupo de 1930. Combatendo a estética naturalista-documental que estaria presente sobremaneira na Literatura Brasileira, a autora chama a escrita graciliânica de “faca amolada”, *i.e.*, que, de dentro de uma geração que adota a semelhança, a homologia, a unidade como estética, como fizeram José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, rasga, rompe criticamente com ela. Para a autora, Graciliano, por meio do personagem Paulo Honório, por exemplo, desmente “[...] a obsessão especular do naturalismo. Paulo Honório se mostra como narrador e ao seu romance como *construção, produção* e não simples transparência por meio da qual se enxergaria a ‘realidade’.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 170-171, grifos da autora). Lembrese de que o narrador e personagem Paulo Honório escreve uma autobiografia. Quer dizer, naquilo em que se esperaria que a escrita fosse o mais próximo da “realidade vivida” pelo narrador, o próprio narrador alerta:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensão, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. (RAMOS, 1995, p. 77).

Essas questões levantadas por Süssekind aparecem já em Alfredo Bosi (1994<sup>71</sup>, p. 402): “O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. [...] Daí parecer precária, senão falsa, a nota de regionalismo que se costuma dar a obras em tudo universais como *São Bernardo* e *Vidas secas*.”. E, ainda sobre o estilo de Graciliano, Bosi destaca, ao passo que analisa as obras memorialística *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953) – portanto, mais próximas da escrita epistolográfica –, o que:

[...] a crítica mais atenta sempre vira na linguagem de Graciliano: a poupança verbal; a preferência dada aos nomes de coisas e, em consequência, o parco uso do adjetivo; a sintaxe clássica, em oposição ao **à vontade gramatical dos modernistas e, mesmo dos outros prosadores do Nordeste. Parece que a modernidade de Graciliano pouco tem a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatual.** (BOSI, 1994, p. 404, grifos nossos).

<sup>71</sup> A primeira edição do livro de Alfredo Bosi do qual faz parte o texto supracitado é de 1970, portanto, é anterior ao de Flora Süssekind (1984) referido.

Diante dessas análises, há que se perceber: 1. que o autor nas cartas também defende um realismo que se afasta do documento, e, portanto, defende uma realidade externa narrada mas contaminada de impressões, interioridade, subjetividade; e 2. que, ainda que Graciliano não empregue em seus textos literários – e mesmo nas cartas, como é fácil perceber até aqui – essa liberdade sintática, como pontua Bosi (1994), isso não o impede de, na condição de mestre, deixar as suas discípulas a par das “modas literárias”, qual seja a de uma despreocupação excessiva com a gramática – tal José Lins do Rêgo e Jorge Amado.

Ainda sobre o realismo e a linguagem modernista, Graciliano Ramos, em carta de 18 nov. 1937, a Benjamín de Garay, um de seus tradutores argentinos, reflete sobre aquilo que seria depois constituído como *Vidas secas* (1938):

Você me pediu há tempo que escrevesse umas coisas regionais. Lembra-se? Fiz isso, mas afastei-me da literatura que nos apresenta, sem nenhuma vergonha, matutos inverossímeis. Os nossos matutos nunca foram observados convenientemente. Os que aparecem em romances pensam como gente da cidade e falam difícil, apenas deformando as palavras, suprimindo os ss, os ll e os rr finais. Com esse recurso infantil, certos escritores se julgam sagazes. Acho que os tipos que lhe mando são verdadeiros. Procurei vê-los por dentro e evitei os diálogos tolos e fáceis, que dão engulhos. Os meus matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento, e é isto que me interessa. Não gastei com eles as metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr-do-sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, coisas obrigatórias, como você sabe (CARTAS..., 2008, p. 63).

Interessante resgatar *O regionalismo equívoco de Vidas secas* (2010), de Florencia Garramuño, que, pelo título, já mostra o seu posicionamento crítico. Conforme Jorge Wolff, “[...] a autora propõe uma reavaliação das relações entre os conceitos de modernismo, regionalismo e realismo no âmbito da cultura brasileira da primeira metade do século XX” (WOLFF, 2010, p. 85). Apesar de concordar com o posto por Bosi (1994) e Sússekind (1984), Garramuño dá acento ao *modus operandi* do autor de *Vidas secas* dentro do panorama modernista de 1930 com uma sutil diferença. Interessa a Garramuño não somente, como fizeram os autores supracitados,

[...] marcar que, enquanto alguns regionalistas de 30 pensaram na língua como instrumento transparente para a representação de uma realidade, o uso que Graciliano Ramos vai fazer desse instrumento é uma forma, talvez mais pausada, quiçá mais lânguida, de pôr em questão a relação entre literatura e representação. [...] [A] escrita de Graciliano Ramos, em graus variados de intensidade de livro a livro, inicia já com seu primeiro romance um processo de distanciamento e de desconfiança diante da capacidade do discurso de representar e, mais tarde, de mudar o mundo, que levará até o extremo de duvidar de sua própria escrita autobiográfica (GARRAMUÑO, 2010, p. 91).

Mas, mostrar que:

[...] a narrativa de Graciliano Ramos não somente supõe [uma] revolução prévia, não somente se constrói sobre essa primeira operação de despojamento da escrita possibilitada pelo Modernismo, como também introduz, enquanto corte crítico radical, um impacto de iguais ou maiores consequências dramáticas, onde a suposta representação de uma realidade regional acompanha uma tensão modernizadora às vezes tão violenta quanto a que os modernistas paulistas imprimiram à tradição brasileira. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

Garramuño analisa a narrativa *Vidas secas* (1938) tecendo uma aproximação de Graciliano Ramos com Oswald de Andrade, não no sentido do homem, da figura como escritor – não “[...] se trata, em todo caso, de aproximar o Graciliano tímido e áspero ao claramente alvoroçado Oswald” (GARRAMUÑO, 2010, p. 91) –, mas pelo modo revolucionário com que cada um, a seu tempo, marcou, pelo uso da linguagem, lugar no cenário da literatura brasileira. E aí está talvez o mérito de Garramuño ao apresentar uma melhor resolução para o problema sempre colocado do lugar de Graciliano Ramos dentro da historiografia literária brasileira: em vez da ressalva, dissolver essas classificações, propor novas aproximações, desenredar e construir novos enredos acerca do Modernismo.

Graciliano estaria, portanto, num entre-lugar (SANTIAGO, 2000, p. 9-26), entre um *be or not to be* e um *tupy or not tupy*<sup>72</sup>. O próprio Graciliano, lembremos, diria: “Um caeté, sem dúvida. [...] no íntimo, um caeté” (RAMOS, 1972, p. 239). E em carta de mar. 1938, a Garay, declararia: “As encrencas da vida me tornam selvagem, estou virando antropófago” (CARTAS..., 2008, p. 71).

Retornando às cartas, Graciliano Ramos, em 28 jan. 1936, pede à Heloísa notícias de Maria Antônia, personagem da narrativa que a esposa estaria escrevendo:

[...] Mande-me notícias de Maria Antônia. Pergunta-me se essa criatura deve falar como toda a gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi o palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira. Literatura brasileira uma ova, que o Brasil nunca teve literatura. Vai ter de hoje em diante. E você deve trabalhar para que Maria Antônia entre nela.

---

<sup>72</sup> “Tupy or not tupy, that is the question” é parte do “Manifesto Antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928, inspirado no quadro *O Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, e assinado por Oswald de Andrade, que reunia em torno de si outros artistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade etc. Partidários de um primitivismo crítico, defendiam a devoração da cultura estrangeira. Desse modo, aplicando a própria ideologia que defendiam, os antropófagos deglutem os versos shakespearianos “be or not to be”, em defesa da língua nacional, indígena, o tupi.

Veja se consegue **pegar a vida** dela, a do curandeiro, isso que aí deixamos assentado. (RAMOS, 2011, p. 217, grifos nossos).

Graciliano Ramos aconselha: “pegar a vida”. Escrever é, mais uma vez, envolvimento, relação com, con-tato, toque. É vida. Além disso, encontramos nesse trecho a consciência modernista de Graciliano, uma vez mais, acerca da linguagem. Entre as reivindicações dos modernistas de 1922, herdadas pela geração de 1930, Bosi (1994) destaca: “[...] a ‘descida’ à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos” (BOSI, 1994, p. 385). Assim, a carta de 1º nov. 1932, remetida à Heloísa, reforça essa herança:

O *S. Bernardo* está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você viu. Agora está sendo traduzido para brasileiro, um brasileiro encrencado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu conhecia, andei a procurar muitas locuções que vou passando para o papel. O velho Sebastião<sup>73</sup>, Otávio<sup>74</sup>, Chico<sup>75</sup> e José Leite<sup>76</sup> me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafés. [...] Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes fixação, da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de Paulo Honório exemplos de boa linguagem. (RAMOS, 2011, p. 179).

Há um esforço, desde a Semana de 1922, em formar e fixar uma língua nacional, a língua de um povo verdadeiramente brasileiro. Necessário desconstruir uma tradição que marcava, a ferro em brasa, o Brasil de exótico. Graciliano Ramos se insere nesse contexto, da desconstrução, da inovação, do desejo de mudança, de explodir os limites da linguagem, conforme observa uma vez mais Garramuño:

[...] regionalismo de 30 e modernismo brasileiro não são apenas dois momentos de modernização da cultura brasileira: compartilham, além dessa ânsia modernizadora, uma mesma preocupação pela nacionalização da cultura. É que para o Brasil, como para muitos dos países latino-americanos, as décadas de 20 e 30 descobrem no mandato da modernização uma preocupação que coincide com a necessidade de nacionalizar a cultura. (GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

E, nesse jogo de contiguidades, façamos nós uma nova aproximação. Graciliano compartilha do pensamento de Mário de Andrade, profundo estudioso da cultura brasileira que, via, nas conversas, fonte de vida e de literatura, como observa

<sup>73</sup> Sebastião Ramos de Oliveira: pai de Graciliano Ramos.

<sup>74</sup> Otávio Cavalcanti: fazendeiro e político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 307).

<sup>75</sup> Francisco Cavalcanti: comerciante e chefe político em Palmeira dos Índios (RAMOS, G., 2011, p. 303).

<sup>76</sup> José Leite Costa: fazendeiro em Palmeira dos Índios, cunhado de Graciliano Ramos, marido de Amália Ramos (RAMOS, G., 2011, p. 304).

Silviano Santiago:

“Puxar conversa”, expressão do próprio Mário [de Andrade], é o modo de se aproximar agressiva e despudoradamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxa a conversa em objeto. (SANTIAGO, 2006, p. 102).

Página | 101

Várias cartas escritas por Mário de Andrade aludem ao exercício da conversa como frutífera, edificante e pedagógica (SANTIAGO, 2006, p. 98), como aquelas endereçadas a Carlos Drummond de Andrade, assim destacadas por Santiago:

“E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição.” Anos mais tarde repete o bom conselho ao amigo e poeta mineiro: “Você aí, procure se igualar com todos, nunca mostre superioridade principalmente com os mais humildes e mais pobres de espírito. Viva de preferência com gente baixa que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito que aprender [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 98).

De maneira análoga, na já citada carta de 19 dez. 1935, Graciliano, enquanto mestre da esposa Heloísa, coloca esse acento na conversa:

[...] Experimente, veja se consegue arranjar aí um assunto. Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. [...] Tenha coragem. Compre uma caneta, umas folhas de papel, entenda-se com a Doca, com a sua lavadeira, criaturas deste gênero, que não utilizo porque não as conheço bem. (RAMOS, 2011, p. 211).

É a “gente miúda” de Mário de Andrade que aparece como fonte, laboratório de escrita na ótica de Graciliano Ramos. Não é, por isso, tarefa fácil. Graciliano Ramos provoca então a esposa e alerta:

[...] Imagino que a preguiça não lhe amarrou as mãos. Enfim tem você um excelente material, material como poucos sujeitos encontraram. Pode dar coisa muito boa. O que é preciso é ter muita coragem e muita paciência, trabalhar seis meses, um ano, várias horas por dia, sem grandes esperanças. (RAMOS, 2011, p. 217).

Mesmo diante da dificuldade, é a exigência da obra que move o escritor, algo que Graciliano nos conta em suas cartas que narram o dia a dia de sua escrita, como numa das datadas de nov. 1932:

Acabei agora a tarefa diária do *S. Bernardo*. Os trabalhadores do oito descansam às seis horas. Eu estou aqui desde oito da manhã, e já é meia-noite. [...] Amanhã não terei tempo para nada, porque essa gente do *S. Bernardo* exige todas as horas que Deus dá. Depois de tudo pronto, acontecerá ao que aconteceu ao *Caetés*. Haverá no mundo um sujeito mais besta do que eu? [...] N.B. – Meia-noite é história: passa de uma hora da madrugada. (RAMOS, 2011, p. 180-181).

Graciliano se entrega ao “espaço literário”, à maneira como preconiza Maurice Blanchot (1987). Ao propor-se a escrever o que viria a ser *S. Bernardo*, a obra exige de Graciliano Ramos uma total entrega, a tal ponto que se apaga o *eu* empírico, social, e nasce um *eu* tão fictício quanto aquilo que se escreve. Em carta de 20 ago. 1932, escrita à Heloísa, Graciliano toma novamente lugar dentro da ficção que está a escrever, *S. Bernardo*:

Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. [...] Enquanto eu não me oriento, conserto as cercas de *S. Bernardo*, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a *Gazeta* de Costa Brito. (RAMOS, 2011, p. 158).

Os nomes supracitados são de personagens de *S. Bernardo* que, como se vê pela carta, começa a ser escrito em 1932, tendo sido publicado apenas em 1934. Além de permitir-nos datar o início da composição romanesca, a carta nos coloca numa espécie de *mise en abyme*, *i.e.*, insere-nos em uma narrativa dentro da outra. *S. Bernardo*, ficção, dentro da narrativa da carta, escrita de si, e ambas como parte da grande narrativa de vida de Graciliano Ramos. As margens entre vida e ficção ali contaminadas fazem de Graciliano personagem de *S. Bernardo* ao mesmo tempo em que os personagens de *S. Bernardo* “habitam” a vida do autor. Diante da carta, diante do romance, ouve-se a voz de Jorge Luis Borges: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2008, p. 55). Graciliano, absorto pela ficção, decreta a morte do autor. É ser anfíbio.

Graciliano Ramos, ao nos apresentar processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional nas cartas só reforça que, para ele, é a con-fusão dessas margens o seu lugar de pensar a escrita criativa e as cartas um espaço privilegiado de reflexão literária. Assim sendo, Graciliano vive o mundo pela ficção e vive a ficção pelas cartas e, desse modo, por vezes, as suas cartas podem ser tomadas como autoficção, que, segundo definição de Diana Klinger (2006), é:

[...] narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não enquanto pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (KLINGER, 2006, p. 67, grifos da autora).

Em carta anterior, de 8 out. 1932, Graciliano deixa claro à Heloísa que não há tempo para outro ofício, como o de escrever cartas, senão o de escrever o romance *S.*

*Bernardo*. Interessa-lhe a conversa com as demais personagens do romance, Madalena e d. Marcela:

[...] não é bom aceitar a obrigação de escrever por todos os correios, porque posso esquecer a tarefa e ando, como você sabe, muito ocupado com a Madalena e a d. Marcela. [...] Resta-me agora o *S. Bernardo*. Tenho alguma confiança nele. As emendas sérias foram feitas. O trabalho que estou fazendo é quase material: tolice, substituição de palavras, modificação de sintaxe. Mas tenho trabalhado demais: um dia destes estive com os meus bichos de *S. Bernardo* das seis da manhã à meia-noite, sem me levantar da banca. [...] Não continuo [a carta] porque tenho de **agarrar-me** ao romance. (RAMOS, 2011, p. 172, grifo nosso).

Também, enquanto escreve *Angústia* (1936), Graciliano vive o/pelo espaço literário e, em carta de 20 abr. 1935, declara: “[...] Ignoro completamente o que se passa da porta do corredor para fora. Presumo que não houve nenhum terremoto [...]. Por enquanto pretendo **entregar-me inteiramente** a este desastre que preparo [...]” (RAMOS, 2011, p. 205, grifo nosso). E, de maneira semelhante, expressa-se, em 30 dez. 1935, ainda a respeito da obra que seria então publicada no ano seguinte: “[...] Estou **agarrado com unhas e dentes** ao *Angústia*, que vai indo, assim, assim.” (RAMOS, 2011, p. 214, grifos nossos). Em suma, o que os três últimos grifos nos mostram é uma entrega do corpo à escrita. Movimentos que pressupõem o contato, o toque, o tato: agarrar ou entregar-se por inteiro. O corpo do escritor é todo ele absorvido pela escrita, de maneira que, em dias de grande produção, Graciliano espanta-se:

[...] Quinta-feira passei o dia numa excitação dos pecados. Terminei a sua carta às dez horas. Pois daí até o meio-dia, e das quatro da tarde à uma da madrugada, escrevi com uma rapidez que me espantou. Nunca trabalhei assim, provavelmente um espírito me segurava a mão. [...] A letra era minha, embora piorada por causa da pressa, mas é possível que aquilo fosse mesmo feitiçaria. Ou efeito de aguardente. O que é certo é que não vi espírito nenhum. (RAMOS, 2011, p. 204).

Essa exigência, esse movimento de uma mão que parece ter vida própria, não permitindo ao escritor, por si só, parar o ato de escrever, aparece em Blanchot (1987) como *preensão persecutória*:

Acontece que um homem que segura um lápis, mesmo que queira fortemente soltá-lo, sua mão, entretanto, não o solta, ela fecha-se mais, longe de se abrir. A outra mão intervém com mais êxito, mas vê-se então a mão a que se pode chamar doente esboçar um leve movimento e tentar retomar o objeto que se distancia. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável, nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo, ela própria sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Essa mão experimenta, em certos momentos, uma enorme necessidade de agarrar: ela deve agarrar o lápis, tem de fazê-lo, é uma ordem, uma exigência imperiosa. (BLANCHOT, 1987, p. 15).



O “tempo pouco humano” no qual a mão se movimenta encontra em Graciliano outros nomes: psicografia, feitiçaria, efeito de aguardente. A mão de Blanchot (1987) agarra o lápis como a de Graciliano agarra o romance (RAMOS, 2011, p. 172, 214). A mão que escreve, para Blanchot, é doente. Para Graciliano, é o escritor, como já vimos, um doente. Assim, em carta de 22 out. 1932, Graciliano fala um pouco mais a respeito dessa exigência da obra:

Tenho continuado a escrever, Ló, porque ainda não quis perder de uma vez a esperança toda. Mas em alguns dias terei de dar um coice nisto e afundar-me. Como o tempo é pouco, tenho escrito muito, como lhe disse, para acabar depressa. Não sei bem para que escrevo nem que vantagem há em acabar depressa. Eu é que me estou acabando, Ló. Magríssimo. Passei ontem o dia com febre. Era o que me faltava. Mas isto não tem importância: macacoas de gente velha. (RAMOS, 2011, p. 173-174).

Essa obra que exige o máximo do escritor, que até o adoce, parece nunca ter fim. Conforme o pensamento blanchotiano, isso se dá porque a obra nunca chega ao fim; antes, tem-se um livro publicado, que nada mais é do que “[...] um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo” (BLANCHOT, 1987, p. 13). E, como se assim entendesse, Graciliano tomará, durante toda a vida, *Caetés* (1933) como fracasso; dirá que *Angústia* (1935) é demasiado gorduroso; e *Memórias do cárcere* não será concluído antes de sua morte. Daí a autodepreciação, na já citada carta de 3 abr. 1935: “Eu sou um literato horrível, e só dou para isso. Tenho procurado outras profissões. Tolice. Creio que meu pai e minha mãe me fizeram lendo o Alencar, que era o que havia no tempo deles” (RAMOS, 2011, p. 195).

### **Considerações finais**

A letra epistolar antes de nos fornecer respostas, ou apontar, “iluminar” um caminho a seguir, dá-nos de volta lacunas, reticências, perguntas, como bem nos mostra outro missivista, Mário de Andrade, em carta de 17 fev. 1945, a Guilherme Figueiredo:

Guardar as cartas consigo,  
Nunca mostrar a ninguém  
Não as publicar também:  
Ao Sol  
Carta é farol  
(ANDRADE, 1989, p. 163).

Mário de Andrade como que nos manda ler o nome do destinatário escrito

no envelope e no topo da carta. A epístola é parte de uma cena e, por isso, inútil tomá-la como lição ou como um cadáver, pronto à perícia, ao estudo minucioso de suas partes. Carta é corpo vivo, por onde pulsam sentimentos humanos cheios de contradições e incertezas. Assim, ao infiltrarmo-nos na cena de escritura das cartas, temos que ter a compreensão de que, no momento mesmo em que uma porta se abre, outras tantas se fecham. Impossível obter todas as chaves, navegar em águas calmas.

Ao determo-nos, neste trabalho, nas concepções de literatura de Graciliano Ramos, por vezes tivemos acesso também ao seu processo de escrita, como no conselho dado à Heloísa de “pegar a vida” de suas personagens, de entender-se com gente miúda, de con-versar; ou ainda, de ter em homens de sua con-vivência, verdadeiros dicionários para a escrita de seus romances. Dessa maneira, o autor de *Memórias do cárcere*, além de mostrar uma consciência crítica e literária acerca do seu tempo (sua relação com o Modernismo, por exemplo), coloca em cena uma questão ética acerca da subjetividade: o sujeito se dá como construção a partir da abertura ao outro; o sentido da vida no ser-com e, portanto, a vida é a grande fonte da qual Graciliano Ramos se embebeda no processo de criação.

Também foi possível perceber nas correspondências do autor de *Infância* que ele, tamanha a entrega ao ofício literário, faz com que a literatura con-funda-se com a sua própria vida. A vida do autor narrada nas cartas é também contaminada de ficção – Graciliano Ramos traveste-se em personagem de seus romances. A carta é pura borda real/areal.

Desse modo, atravessamos “[...] ambos os conjuntos, – o *corpus* da obra e o *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro” (MIRANDA, 2009, p. 29, grifos do autor), ou seja, em vez de biografismo, palimpsesto, porque entre o vício e o ofício, o que permanece não é o sujeito, mas a palavra – corpo da/na carta.

## Referências

ANDRADE, M. **A lição do guru**: cartas a Guilherme Figueiredo (1937-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro:

Rocco, 1987.

BORGES, J. L. Borges e eu. In: BORGES, J. L. **O fazedor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 54- 55.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARTAS inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos: Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Introdução, ensaios e notas de Pedro Moacir Maia. Organização e apresentação de Fernando da Rocha Peres. Salvador: EDUFBA, 2008.

GARRAMUÑO, F. O regionalismo crítico de *Vidas secas*. Tradução de Jorge Wolff. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 89- 101, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=198038](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198038)>. Acesso em: 14 set. 2013.

MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2009.

NANCY, J.-L. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NANCY, J.-L. **Ser singular plural**. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

RAMOS, G. **Cartas**. Nota de Heloísa Ramos. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, G. [Correspondência]. Destinatário: Candido Portinari. Rio de Janeiro, 13 fev. 1946. In: RAMOS, C. **Mestre Graciliano**: confirmação humana de uma obra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 130-131.

RAMOS, G. **Caetés**. Prefácio de Wilson Martins. 10. ed. São Paulo: Martins, 1972.

RAMOS, G. **São Bernardo**. Posfácio de João Luiz Lafetá. 64. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

SCHMITZ, L. B. de A. **Cartas de Graciliano Ramos: Caput Mortuum de uma vida literária**. 2018. 234 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WOLFF, J. Florencia Garramuño traduz Graciliano Ramos. **Crítica cultural**, Palhoça, v. 5, n. 1, p. 85-88, jul. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e1201085-102>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

## LETTERS FROM GRACILIANO RAMOS: AN EPISTOLOGRAPHY OF THE BODY

### **Abstract**

The growing consumption of texts that somehow bring the “I” to the center of writing, has proliferated since the 1970s-80s in the Latin American publishing market, such as the editions of writers’ letters consecrated in Brazilian literature. In addition to the “spectacularization of the subject” (ARFUCH, 2010) or “biographism”, we defend, by Silviano Santiago (2006), the importance of “reading” the author’s life next to his work so that, from intertextual games, to broaden the understanding of the artistic work and deepen the knowledge about the literary history. Starting from the assumption that the personal and literary experiences, in the epistles from Graciliano Ramos, “touch” – according to Jean-Luc Nancy (2000) –, we present some of the metalinguistic reflections on the nature of the literary creation and the craft of the writer. We intend to demonstrate that: 1. the letters constitute a rich material for the understanding of the literary universe of the author; and 2. the epistemological study allows us not only to “read” the body that writes, but to think this body as responsible for the fiction that runs through the writing of the letters from Graciliano Ramos, who, immersed and absorbed in the writing process, causes the literature to confuse himself with his own life.

### **Keywords**

Letters. Graciliano Ramos. Body. Literature. Life.

---

Recebido em: 23/10/2018  
Aprovado em: 22/02/2019

# Aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira

Rafael Martins da Costa  
Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ)

## **Resumo**

O presente artigo pretende apresentar alguns aspectos da correspondência de Vinicius de Moraes com Manuel Bandeira, especialmente elementos das cartas que os dois trocaram no final da década de 1940. O recorte justifica-se por ser esse o período em que Vinicius, com o auxílio de Bandeira, preparou o seu livro mais emblemático, a *Antologia poética*. Por meio dos documentos epistolográficos, é possível perceber que Vinicius fez dessa coletânea um projeto interpretativo sobre a sua própria poesia: mais do que uma compilação de papéis avulsos, reuniam-se, na *Antologia*, poemas organizados de modo a demonstrar aquilo que o autor considerava ser a sua evolução poética. Não por acaso, Vinicius intensificou a interlocução com o amigo “Mané”, nesse momento. Bandeira atuou como um revisor e comentador do livro, auxiliando o poeta antologista no preparo do volume e na composição de alguns poemas que dele fariam parte. Nessas correspondências estão também registradas reflexões sobre o cenário literário no Brasil naquele meado de século, bem como um diálogo marcado por admiração mútua e amizade.

## **Palavras-chave**

Epistolografia. Poesia moderna brasileira. Antologia poética.

Na nota introdutória ao *Inventário* dos documentos presentes no Arquivo Vinicius de Moraes, na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Eliane Vasconcelos observa que “o pesquisador brasileiro, em geral, é muito livresco, tem medo de papéis e jornais velhos. Como resultado, publica-se muito, mas quase tudo sabido e ressabido” (VASCONCELOS, 1999, p. 19). Essa avaliação merece, duas décadas depois, uma ponderação: de lá para cá, houve, a despeito das conhecidas restrições do nosso campo literário, um crescimento no interesse por esses papéis velhos, especialmente pelas correspondências de intelectuais e artistas. Isso pode ser visto pelas diversas publicações em que se reúnem cartas escritas e recebidas por nomes como Mário de Andrade, Clarice Lispector, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e outros tantos.

No entanto, essas publicações, longe de serem exaustivas, ainda não desfizeram a tendência livresca dos nossos estudos literários. Curiosamente, a primazia do livro não tem conduzido a uma reflexão mais refinada sobre o próprio objeto de análise: exatamente porque pouco afeita aos arquivos, a crítica literária brasileira com frequência negligencia os aspectos discursivos que condicionam o surgimento de um livro. Conquanto a compreensão vulgar faça dele uma mera peça tipográfica ou um veículo indiferente ao seu conteúdo, é preciso reafirmar o óbvio – o livro é um objeto de cultura e, como tal, sua história é atravessada por decisões e renúncias, por disputas e debates, por projetos pessoais e coletivos.

Embora a consciência da importância material do livro já estivesse presente há algum tempo na literatura brasileira (pense-se, por exemplo, em José de Alencar que cuidadosamente preparou as notas de rodapé em *Iracema*, ou na relevância do prefácio num romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas*), foi no modernismo que essa consciência se aprofundou. De um modo mais sistemático, os modernistas encararam o livro como *projeto*, em razão de que se dedicou especial atenção para os seus aspectos constitutivos, entendendo-se a estrutura material do volume a ser editado como elemento manipulável para a produção do efeito literário.

Vinicius de Moraes foi um poeta que não apenas se deu conta da importância estrutural do livro, como também procurou explorar os sentidos produzidos pelo arranjo dos poemas em sua *Antologia poética*, publicada em 1954 pela editora A Noite. O plano de Vinicius era fazer desse livro uma compilação dos seus principais poemas e, sobretudo, evidenciar ao leitor aquilo que para ele havia sido a sua trajetória como poeta até então. Em síntese, ele acreditava que a sua obra era composta por “dois períodos distintos”, uma fase

marcada por misticismo e transcendência, outra caracterizada pela negação da primeira por meio de uma aproximação do mundo material (MORAES, 1954, p. 5). Além de delinear essa divisão, Vinicius pretendia fazer do livro o testemunho de uma emancipação; tratava-se, segundo ele, de apresentar as duas fases da obra poética e, além disso, de declarar que o autor havia passado por uma profunda transformação. O livro era, pois, um acerto de contas consigo mesmo: Vinicius desejava evidenciar *publicamente* aquilo que considerava ser a sua metamorfose. Nos seus termos, ali se registrava a “luta mantida pelo A[utor] contra si mesmo no sentido de uma libertação, hoje alcançada, dos preconceitos e enjoamentos de sua classe e do seu meio, os quais tanto, e tão inutilmente, lhe angustiaram a formação” (MORAES, 1954, p. 6).

O trabalho de composição dessa *Antologia poética* ficou registrado nas correspondências que Vinicius trocou com Manuel Bandeira durante o período em que se dedicou ao projeto, no final dos anos 1940. Mais do que um correspondente, Bandeira foi um leitor de primeira hora, ou antes, um tutor que interveio, como se verá, para auxiliar Vinicius a definir a forma final de seu livro.

### *O diálogo humanizador*

A correspondência entre Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes, embora não seja pequena, tampouco é extensa, especialmente se comparada com outros conjuntos de cartas trocadas por escritores modernistas brasileiros. Para que se tenha um parâmetro comparativo, a epistolografia de Bandeira com Mário de Andrade reúne 420 missivas, a deste com Carlos Drummond de Andrade, 161, a de Drummond com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 110, conforme levantamento de Júlio Castañon Guimarães (2004, p. 25). Em contrapartida, o diálogo epistolográfico Bandeira-Vinicius perfaz um total de 45 cartas – 41 preservadas no Arquivo Vinicius de Moraes e 4, no Arquivo Manuel Bandeira, ambos depositados na FCRB. De todo modo, os dois trocaram cartas, numa frequência mais ou menos regular, durante um período considerável, pois a primeira carta entre eles data de outubro de 1937 e a última, de janeiro de 1960.

Dessas 45 peças epistolográficas, quase metade (19) foi escrita entre os anos de 1948 e 1950, período em que Vinicius residia em Los Angeles, onde trabalhava a serviço do Ministério das Relações Exteriores. A razão de o diálogo ter se intensificado nesse momento está em um convite feito por Vinicius, em janeiro de 1949:



Me mande dizer, Mané, se você pode tomar conta para mim de uma ediçãozinha de poesias escolhidas, que estou querendo fazer. Mas não quero te dar trabalho. Te mandaria os originais datilografados, e você me arranjaria um editor.<sup>77</sup>

A resposta positiva veio duas semanas depois: “com muito prazer me encarregarei da edição – não ediçãozinha – de suas poesias escolhidas. Chame-a como fazem os poetas de língua espanhola de Antologia”<sup>78</sup>. A sugestão de Bandeira como que eleva o estatuto da coletânea, substituindo o diminutivo de Vinicius por um termo que reforçava o caráter “antológico” dos textos ali reunidos. Em razão da organização desse volume, os dois iniciam uma série de correspondências, nas quais os dois poetas discutem aspectos pontuais da antologia em preparo, bem como apresentam suas impressões sobre a poesia brasileira naquele final dos anos 1940. Não por acaso, nesta mesma carta em que sugere o título, Bandeira observa: “os meninos que têm aparecido ultimamente são bem informados, mas não convencem; ou por falta de tesão ou por requintamento, andam pondo nas coxas. Ora a poesia tem que ser uma trepada em regra, a preceito e a fundo, como todos os matadores. Você, meu velho, é um garanhão”<sup>79</sup>. Ainda que não mencione nomes, Bandeira se refere, no trecho, aos jovens poetas de então, àquele grupo que formaria a chamada Geração de 1945. A avaliação, como se vê, não era positiva; talvez porque identificasse nessa poética uma reação ao projeto modernista de simplificação da linguagem, Bandeira rechaçava as propostas estéticas que, segundo ele, recolavam o “requintamento” na ordem do dia. Cabe sublinhar, por outro lado, que essa objeção criava um contraponto entre os “meninos” e o “velho” Vinicius, que então desejava organizar uma coletânea com os seus principais poemas, a fim de evidenciar aquilo que para o próprio poeta havia sido o seu percurso evolutivo.

A sugestão dada por Bandeira a respeito do título desse livro foi prontamente acolhida por Vinicius: “Fiquei muito contente de você poder tomar conta do meu livro. Chamarei, claro!, de Antologia”, escreveu ele, em fevereiro de 1948<sup>80</sup>. Nessa mesma carta, Vinicius também se posiciona sobre os “novos” poetas:

---

<sup>77</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 11 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>78</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>79</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 26 jan. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>80</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Achei tudo muito medíocre – falo dos novos – e os testemunhos, declarações etc me lembram uma entrevista que dei logo depois do prêmio Felipe d’Oliveira, que tanto enfureceu, e legitimamente, o nosso Octávio Tarquínio. Enfim, pode ser coisa da idade. O que me assusta mais é o tom fascista da coisa, e acho que vou escrever a respeito. Me parece que depois de uma guerra como essa criar um neo-fascismo passa um pouco os limites da inconsciência<sup>81</sup>.

A resistência de Vinicius em relação a esses poetas refletia, portanto, as objeções que ele fazia ao seu próprio pensamento, àquilo que defendera quando era jovem. A carta, nesse sentido, é o suporte em que se materializam a autoavaliação e a própria elaboração crítica. Convém dizer que o incômodo de Vinicius estava em um suposto ensimesmamento da poesia, em uma recusa da participação social, por meio de uma linguagem poética que nada compartilhava da experiência concreta da vida, ou ainda, no estabelecimento de temas poéticos “puros”, contrapostos aos temas circunstanciais. Vendo nos novos uma postura aristocraticamente indiferente ao mundo, o autor dessa carta também fazia uma autocrítica e revia suas próprias palavras. Envaidecido pelo prêmio que recebera, o jovem e laureado Vinicius declarou: “é para responder a si mesmo que se escreve e só isso importa” (MORAES, 1936). Em pouco mais de uma década, a sua percepção sobre o papel do poeta havia se alterado a tal ponto que ele desejava, agora, organizar uma antologia para mostrar que sua poesia, com o tempo, se distanciara desses ideais de juventude.

Apesar de considerar ter passado por uma evolução que o afastava do jovem que fora, Vinicius mantinha, diante de Bandeira, uma postura de poeta aprendiz. Não por acaso, não são poucas as correspondências em que ele consultava o amigo pernambucano antes de decidir pela forma final de um poema. É esse o caso, por exemplo, do célebre “Pátria minha”. O arquivo Vinicius de Moraes na FCRB contém uma versão datiloscrita desse poema que nunca chegou a ser publicada. Além das inúmeras alterações no texto, que inicialmente recebera o título de “Minha pátria”, evidenciadas pela profusão de emendas e rasuras, esta versão arquivada contém uma estrofe que permaneceu inédita:

A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar  
A minha pátria é pobreza e é luar e é avenida beira-mar  
É tímida e feia e cheia de mazela  
A inocente pátria minha, bela

---

<sup>81</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Tão sozinha<sup>82</sup>.

A decisão de não publicá-la se deve menos a uma questão formal do que política. Ainda na carta de fevereiro de 1948, Vinicius pede que Bandeira se posicione sobre essa estrofe:

O poema “Pátria minha”, de que te falei, tem um verso assim:

“A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar”

Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa disso. Porque estou para mandar o poema para o Diário carioca. Não quero trapalhadas agora. Estou pagando lentamente minhas dívidas. Depois podem me prender, se quiserem (grifo do autor).<sup>83</sup>

Vinicius estava realmente preocupado com possíveis retaliações administrativas no Ministério das Relações Exteriores. Sobretudo porque aguardava deferimento de questões bem específicas – um aumento e uma transferência para a Itália – e tentava calcular os preços de uma possível “trapalhada”. Sobre a estrofe em questão, Bandeira alertará o amigo dos custos de preservá-la no poema:

Ontem fui ver o Rodrigo [Melo Franco de Andrade] no ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública] e consultei-o sobre o verso de “Pátria minha”. Ele acha perigoso para você deixá-lo no poema. O momento aqui é de reação e não faltará um f. da p. que o remeta diretamente ao [presidente da República, General Eurico Gaspar] Dutra.<sup>84</sup>

O verso e a estrofe em questão, de fato, não aparecem nem nos originais da *Antologia*, nem na plaquete em que João Cabral de Melo Neto imprimiu o poema. Mais à frente, em outra carta, Vinicius confirmará a Bandeira decidira eliminar a estrofe “para evitar complicações políticas”<sup>85</sup>. Esse caso é ilustrativo porquanto faz ver como questões de ordem prática interferem na produção de um determinado poeta. Tem-se uma espécie de autocensura prévia: Vinicius estava em apuros financeiros e queria evitar adversidades políticas e profissionais. Não seria exagero, pois, dizer que a carreira de diplomata lhe impunha restrições à liberdade criadora.

Episódios como esse também ajudam a redimensionar alguns aspectos da máscara autoral a partir da qual a figura de Vinicius foi, por vezes, compreendida. Não raro, costuma-

---

<sup>82</sup> O trecho não publicado seria a décima estrofe do poema. MORAES, V. “Pátria minha”. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Produção intelectual do titular. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>83</sup> Carta para Manuel Bandeira, 17 fev. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em CASTRO, 2003, p. 137.

<sup>84</sup> Carta a Vinicius de Moraes, 12 mar. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>85</sup> Carta a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

se descrevê-lo como um homem abnegado, um *bon vivant* pouco afeito aos imperativos pragmáticos da vida. Muito se fala dele como o poeta dos vários casamentos, totalmente desprendido dos bens materiais, como a pessoa que, findo o relacionamento, saía de casa sem levar nada senão a escova de dente no bolso. No entanto, a decisão de eliminar toda a estrofe de “Pátria minha” para não ser financeiramente penalizado constitui um contraponto a essa imagem cristalizada e nem sempre justa. Neste caso específico, é possível ver um Vinicius que raciocina mais como um diplomata poeta do que como um poeta diplomata. A história desse poema, registrada nessas cartas, ajuda a humanizar a figura do poeta, na medida em que este aparece como alguém que não está mais isolado e protegido em sua torre de marfim; ao contrário, ele também se preocupa com questões extraliterárias que definem as regras e os imperativos da administração pragmática da vida.

Dentro desse contexto, pode-se ver a carta como o texto em que o entrecruzamento entre aspectos literários e não literários se faz na própria elaboração textual: uma questão estética – a manutenção ou não de uma estrofe no poema – se conecta a uma demanda pessoal e extraliterária – a necessidade de evitar “trapalhadas” e complicações políticas. O suporte que torna possível a conexão (a carta), ao fazer essa ligação, permite que se processe a humanização do poeta, o qual aparece aqui também como um pupilo que, pela via da amizade e da admiração, se confessa ao interlocutor em busca de uma orientação. Na outra ponta do diálogo, Bandeira se apresenta como o correspondente ideal, suficientemente amigo e informado para compreender a encruzilhada que leva o outro poeta a hesitar diante de sua estrofe; em outros termos, “correspondente ideal é, assim, não somente aquele que responde, mas aquele que resiste à tentativa de sedução ou de persuasão presente em toda carta. Ele contesta, mostra-se à altura; ele é suficientemente estimado para que sua opinião seja temida”. (HAROUCHE-BOUZINAC, 1995, p. 81)<sup>86</sup>.

Mas a correspondência também humaniza os interlocutores pela própria materialidade do arquivo. Em uma extensa carta, em que remete a Vinicius uma descrição pessoal do cenário literário brasileiro, Bandeira desenha o contorno da armação de seus óculos pedindo que o amigo lhe encontre, nos EUA, lentes bifocais novas. “Assim são meus óculos tamanho natural”, escreve Bandeira a lápis, no verso da carta, junto à qual remete o receituário do oftalmologista. Combinam-se, em uma mesma carta, elementos de ordem objetiva – por meio da apresentação das principais obras de ficção, poesia, de teatro e de crítica surgidas no Brasil

---

<sup>86</sup> Marcos Antonio Moraes, em uma análise da epistolografia de Mário de Andrade, também descreve Manuel Bandeira nesses termos, chamando-o de um “*alter ego* ideal”. Segundo o ensaísta, “Mário e Bandeira puderam estabelecer o diálogo franco da crítica, capaz de interferir na produção de ambos. As diferenças puderam ser aparadas somente no terreno da admiração mútua” (MORAES, 2007, p. 88-89).

na década de 1940 – e questões circunstanciais e subjetivas – a não menos cuidadosa descrição das lentes que encomendava<sup>87</sup>. Essa conciliação de aspectos aparentemente díspares não é, contudo, uma exceção no conjunto das cartas trocadas por Bandeira e Vinicius. Ao contrário, com bastante frequência, a análise literária se une à reflexão política, aos relatos pessoais, à celebração da amizade. Às vezes, as missivas parecem assumir a forma do amigo distante, como se pudessem magicamente presentificá-lo – “Tua carta, Mané, foi como se me tivesse pousado um passarinho. Achei-a boa demais. Dentuça e dissimulada”<sup>88</sup>. Em outras ocasiões, as cartas alentam por virem acompanhadas de livros recém lançados – “seus dois livros chegaram aqui num ótimo momento: de depressão moral da tropa, problemas domésticos de empregada, que se revelou um dos maiores espíritos-de-porco, desânimo diante da política internacional. Tiveram uma ação de Pervitin no meu cérebro nublado”<sup>89</sup>. Em outra carta, Vinicius interrompe o discurso para comentar a própria materialidade do objeto carta:

(Aqui um parêntese para te dizer que o picotado do papel não é somente enfeito como uma mostra da eficiência mecânica desse povo [norte-americano]. Trata-se de uma nova tesoura de costura cuja função é não deixar o tecido esfiapar, como acontecia dantes. Tati [de Moraes, primeira esposa de Vinicius] que está uma grande costureira, fazendo toda a roupa da casa, fora cozinhar e lavar (...) tem comprado toda sorte de gadgets para a Singer que eu lhe dei, inclusive um “button-holer”, isto é, uma pecinha que, em se adaptado à máquina, faz casa de botão em não mais que dois minutos, e perfeitamente).<sup>90</sup>

Mais do que um simples comentário circunstancial, esse parêntese na enunciação constitui-se como uma forma específica de mostrar-se ao interlocutor, trazendo-o para o contexto da enunciação. Digressões como essa, em que a materialidade passa a ser tema do discurso, “servem”, como afirma Marcos Antonio de Moraes, “para referendar que o ‘objeto’ também ocupa o espaço da *mise en scène* do eu epistolar. Enunciá-la significa, de algum modo, presentificar-se para o interlocutor, pois o remetente ainda uma vez explora o artifício da auto-referência” (MORAES, 2007, p. 105). A metalinguagem também expõe a afetividade

<sup>87</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 set. 1950. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>88</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 set. 1947. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>89</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 mai. 1948. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. “Pervitin” é o nome comercial de um psicoestimulante feito de anfetamina e muito utilizado durante a Guerra, para manter os soldados de infantaria dispostos ao combate.

<sup>90</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

que envolve o objeto em si; sobre essa carga emocional do objeto-carta, escreve Haroche-Bouzinac:

A forte carga emocional em torno da escrita epistolar contribui para transformar o material em substituto carnal, objeto de um verdadeiro fetichismo. Esta dimensão material é muitas vezes ampliada por objetos que podem acompanhar a remessa: mechas de cabelo, flores, trevos secos, que intervêm no tópico epistolar (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 43).

Não se trata aqui de analisar semanticamente o termo “fetiche”, mas vale a pena reconsiderar algo que talvez a tradição materialista tenha deixado escapar quando retorna à palavra apenas para denunciar a ideologia: o substrato afetivo que resiste a toda reificação. Por isso, a pesquisa literária em arquivos literários não deve ser pensada nos termos de um retorno ilusório do fetichismo da mercadoria, mas de um necessário resgate da relevância da materialidade de correspondências depositadas em acervos de escritores como Vinicius e Bandeira para que melhor se perceba a humanidade existente nessa troca de mensagem.

Fechado o parêntese, Vinicius retoma o debate estritamente literário, apresentando mais uma vez a sua visão sobre os novos poetas de então:

Desses rapazes novos, gosto muito de João Cabral, de alguma coisa do Lêdo Ivo, de alguma coisa do Bueno de Rivera, e acho que é só. É verdade que não conheço bem os outros, pois apesar de ter recebido os livros deles, não consegui ler tudo porque achei muito palavroso, muito falso-Rilke, falso-Eliot, essa coisa. E muito Cecília Meireles, que é uma poesia que, hoje em dia, apesar do valor formal, eu acho intolerável. Aliás, pelo que tenho lido dos suplementos aí, acho que o pessoal anda escrevendo muito e sem necessidade, ou melhor, por “necessidade”, o que compreendo, porque eu mesmo o fiz, mas não aprovo.<sup>91</sup>

Essas considerações, como o próprio Vinicius deixava claro, resultavam de uma avaliação apressada, feita por alto, sem levar em conta a heterogeneidade da poesia brasileira naquele fim da década de 1940. De todo modo, dois aspectos merecem destaque nesses comentários: a ideia de repetição e a produção *sem* necessidade ou *por* necessidade. Em relação ao primeiro ponto, Vinicius identificava uma ausência de novidade na produção dos novos e os representava como “falsos”, visto que repetiriam posturas já adotadas por outros poetas. Por outro lado, associava-se a repetição à insinceridade, como se este fosse um critério estético decisivo para distinguir um bom poeta de um mero criador de versos. A ausência de verdade, ainda segundo Vinicius, era provocada por uma questão de ordem prática: esses

<sup>91</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

poetas novos escreveriam em virtude de uma demanda laboral. Assim, a poesia transformava-se em um meio de vida, em um ofício tal como qualquer outro. Quando se tornava mais um expediente profissional do que o impulso de uma fatalidade, a poesia se converteria, para Vinicius, em um discurso inautêntico, “palavroso”, pelo qual não tinha interesse: “só consigo ler coisa mesmo muito perto da verdade, que eu não sei ainda o que é, mas pressinto”<sup>92</sup>.

Em carta seguinte, Manuel Bandeira retornará à questão, não sem antes dizer da sua insatisfação com o ambiente literário na cidade do Rio de Janeiro. Bandeira se confessava enfadado com as frequentes importunações de “repórteres, poetinhas que vêm pedir opinião, professores e literatos itinerantes, gente que quer colaboração, conferências, etc.”<sup>93</sup>. Em contrapartida, Bandeira se dizia ansioso para começar os trabalhos de revisão da *Antologia poética*, que Vinicius estava organizando: “Fico à espera da antologia, isso sim é trabalho que farei com gosto”<sup>94</sup>.

Em relação aos “novos”, Bandeira também os descreve negativamente, apontando uma diferença entre si mesmo e aqueles poetas:

Há mais de um ano que não escrevo uma linha de poesia. Para eu escrever versos tenho de ficar só muito tempo (...). Há momentos em que me parece que nunca mais escreverei um poema. Fabricar, não fabrico. É defeito que acho na poesia dos novíssimos. Quase tudo me parece fabricado. Não é difícil fabricar bonito, basta ter talento, isto é, habilidade. Mas fazer uma coisa que pode não ser bonita, mas que tenha a marca suja da vida, da puta vida, ah isso não vem quando a gente quer. Isso é o que diferencia você dos novíssimos. Diferencia não: distancia, meu “sórdido poeta”. Vamos lançar a teoria do poeta sórdido. Vai um sujeito de casa com a roupa de brim muito bem engomada e na primeira esquina passa um caminhão e lhe salpica o paletó ou a calça de uma nódoa de lama. O poema deve ser como a nódoa do brim: fazer o sujeito satisfeito dar o desespero. Sei que a poesia também é orvalho, mas este fica para as meninas<sup>95</sup>.

A oposição entre o “poeta sórdido” e o “poeta fabricante” apoia-se em alguns critérios, como a capacidade de ser espontâneo e de fazer do imperfeito um material poético. Sobre este último critério, a imperfeição, Bandeira atribui valor à poesia que se abre para o imprevisto, como se houvesse uma espécie de “poesia natural” que “vem” para o poeta, a despeito de sua

<sup>92</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 fev. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>93</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>94</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes. 18 mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>95</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 18 de mai. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

vontade ou de seu desejo de criar. É nesse sentido que se fala de uma “nódoa”, espécie de deslize residual que atesta ser o poema fruto de uma experiência subjetiva verdadeira. A essa poesia contrapunha-se aquela produzida a partir do estímulo do poeta, cuja beleza, apesar de ser reconhecível, seria postiça em virtude da ausência de marcas da vida, da “nódoa de lama”. O pressuposto que anima os comentários de Bandeira é, pois, a sinceridade, a qual, na sua visão, seria alcançada a partir da espontaneidade, com a matéria poética sendo decantada no espírito do poeta segundo um ritmo e um tempo próprio da vida e da poesia.

Como se vê, a cisão entre sordidez e fabricação passa por uma trilha na qual andaram muitos românticos, sobretudo se considerarmos que vários deles recusavam a poesia que não fosse modificada pelo sentimento. Tem-se, pois, uma representação da poesia como resultado de uma experiência genuína do poeta com a vida. Para se ter uma ideia da intersecção da reflexão bandeiriana com os românticos, veja-se, por exemplo, a afinidade da “teoria do poeta sórdido” com as palavras de John Klebe, resgatadas por M. H. Abrams: “Se a poesia não é obviamente o espontâneo irrompimento do sentimento mais profundo do poeta, então ela não é poesia de forma alguma” (*apud* ABRAMS, 2010, p. 395-396). Em seu estudo sobre o período romântico, Abrams lembra ainda que foi também em meados do século XIX que o critério moral da sinceridade transitou da esfera religiosa para a literária. Analisando textos da época, o crítico britânico nota que a religiosidade vitoriana atribuiu valor ao coração sincero que se desnuda na presença de Deus. Por analogia ao juízo religioso, a sinceridade passou a ser o critério fulcral para se identificar uma boa poesia, de sorte que uma virtude moral era assumida também como um valor estético. Assim,

a sinceridade retém suas conotações morais, mesmo em seu uso como norma estética: poesia de valor é um teste de personalidade. Porém, o termo “sincero” também poderia ser empregado – com suas implicações morais reprimidas – como o equivalente próximo de “espontâneo” e “natural”, em oposição ao que é enganoso ou artificial (ABRAMS, 2010, p. 423).

Não parece ser muito difícil notar a contiguidade entre esse modo de compor e de julgar poesia e o que Bandeira sugere quando procura distinguir o poeta sórdido do fabricante. A metáfora da indústria, usada pelo criador de Pasárgada, aparece com uma figuração negativa: a produção em série da fábrica contrapõe-se ao ritmo lento do artesanato, na medida em que instaura um novo regime temporal de produção. Ademais, o próprio produto é modificado pelo modo de produção – o artesão dá ao mundo um objeto único, talvez imperfeito mas nunca exatamente igual aos outros que já produziu e que produzirá; o seu processo produtivo é vagaroso, dilatado; o operário, ao contrário, só pode oferecer um produto padronizado,



resultado do seu labor, mas também da sua alienação. A sua interação com a máquina, encolhe o tempo de produção, todavia, em contrapartida, elimina a imperfeição e, por extensão, a diferença entre um objeto e outro. Por fim, o artesão deixa na materialidade de sua obra qualquer coisa que o identifica, que reflete o seu próprio trabalho sobre o objeto, ao passo que nada há no produto industrializado que diga sobre o operário que o produziu. Reencontramos, aqui, novamente a problemática das marcas do produtor no produto, ou em termos da teoria literária, do autor na obra, daquilo que é modificado ou não pela subjetividade criadora. Como já dito, Bandeira atribuía valor àquilo que revelava a subjetividade residual do trabalho criador, em prejuízo das obras que, ao tentarem ocultar o artesão, terminavam por denunciá-lo como fabricante, ou se se quisesse, como repetidor. No caso da poesia, estes últimos seriam, sob esse ponto de vista, menos poetas do que fazedores de versos.

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira diz-se incapaz de fazer um poema “à maneira de Valéry”, que entendia a criação poética como uma atividade feita por “*le plus de conscience possible*”. Conquanto reconhecesse que seus primeiros livros estavam “cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*”, Bandeira sustentava que a evolução de sua poesia se dera a partir do momento em que ele reconheceu a insuficiência da lucidez. Não que esta lhe fosse dispensável; sobre isso, ele dizia ter aprendido “a lição de Mallarmé”, que reforçava a premissa de que a poesia “se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, *seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem aos poetas as combinações de palavras onde há carga de poesia*” (grifos meus). Portanto, de acordo com o autor do *Itinerário*, o trabalho com e sobre as palavras era não apenas essencial para desentranhar a poesia, mas também difícilíssimo, sobretudo para os que acreditavam que a criação só era possível a “duras penas, ou melhor, a duras esperas” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Resta, ainda, observar que o trecho da carta de Bandeira em que se descreve a “teoria do poeta sórdido” foi transcrito no poema “Nova poética” (cf. BANDEIRA, 1993, p. 205). Em uma autocitação, Bandeira adapta o fragmento para extrair dele um “novo” poema. Esse aproveitamento faz ver como a carta se posiciona na fronteira do literário e do não literário, isto é, o caráter híbrido do gênero (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 11), mas também como a poética de Bandeira concretizava o ideal da aproximação radical entre poesia e vida, por meio de uma contundente desierarquização dos gêneros. Mais do que uma rasura de regras composicionais, é possível ver aí o sentido profundo e revolucionário da ação vanguardista, descrita por Jacques Rancière nos termos de uma “democracia literária”: “o modernismo

historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas” (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

#### A revisão da Antologia poética

Na manhã de junho de 1949, enquanto escrevia uma carta ao amigo Manuel Bandeira, para comunicar-lhe que já havia sido feito o datiloscrito daquilo que seria a *Antologia*, Vinicius foi surpreendido por um pedido de socorro. Por isso, suspendeu a escrita da carta para evitar o pior. Não houve tempo; chegou apenas a tempo assistir ao assassinato, cometido a sangue frio no quintal de sua casa. Um pequeno passarinho acabara de ser decapitado por um gato, a despeito do protesto estridente dos pais da vítima que, de uma árvore, tudo testemunharam sem poder salvar o filho. “A manhã, radiosa que estava, ficou turva com esse assassinato. O delinquente infantil passeia, como se não fosse nada, debaixo da árvore”<sup>96</sup>.

O relato desse “crime” ocupa um longo parêntese narrativo e lúdico dentro da carta que Vinicius escreveu naquela manhã. Mas aquela missiva, apesar do desvio pelo episódio do quintal, tinha um propósito bem definido. Junto dela, Vinicius remetia um pacote, com uma mais de 300 folhas numeradas, nas quais estavam datilografados perto de uma centena de poemas. Aquele material, que o poeta designava como um “catatau”, era a primeira versão da *Antologia poética*. A carta tinha, portanto, a finalidade de apresentar a Bandeira o datiloscrito, no qual Vinicius estava trabalhando há pouco mais de um ano. Sobretudo, a correspondência era um pedido para que o amigo fizesse “uma boa leitura crítica” daqueles poemas: “Peço muito a você que, leitura feita, ponha o bubu[m] na cadeira e me dê a impressão geral”<sup>97</sup>.

Apesar desse pedido de uma “impressão geral”, nota-se, pela carta que acompanha o datiloscrito da *Antologia*, que Vinicius enumera diversas questões pontuais que são para ele importantes e que deveriam ser consideradas pelo interlocutor no processo de preparação do livro para a impressão. Há, por exemplo, indicações a respeito da tipografia do livro. Transcrevo um trecho da carta para que se possa perceber a sua atenção em relação a esses aspectos:

---

<sup>96</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>97</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Fala com a tipografia, em primeiro lugar, para obedecer estritamente às indicações de grifo, espaço, e sobretudo para não mudar as palavras escritas, sob a impressão de que podem estar erradas, como certamente vai acontecer com “Federico” [referência ao poema “A morte de madrugada”], e certas palavras inventadas ou reajustadas. Pede a eles também para não exagerarem no tamanho dos traços, ou traços de união, como é tão comum – enfeia tipograficamente o livro. As divisões de linha, fazer sem travessões ou parênteses, com a linha dividida arrumada de modo mais harmonioso possível.<sup>98</sup>

A essas observações seguem-se muitas outras, como as que determinavam o tamanho dos títulos e dos subtítulos, as que indicavam o modo de apresentação das estrofes que por ventura ficassem divididas pela quebra de página, as que apontavam o tipo de algarismo a ser usado para dividir os “Quatro sonetos de meditação”. Em razão da sua extensão, limito-me a mencionar apenas mais dois casos desses apontamentos que já são suficientes para que se tenha uma ideia da importância que o poeta dava à dimensão tipográfica do seu livro.

Vinicius sabia que alguns poemas do livro dependiam diretamente do êxito da composição tipográfica. É o caso, por exemplo, da “Última elegia”, cujo sentido é determinado pelo modo como as letras e as palavras são impressas na página, algo que seria desenvolvido e aprofundado alguns anos depois pelos poetas concretistas. De igual modo, Vinicius pedia a Bandeira cuidado em relação ao poema “Azul e Branco”, feito em homenagem ao atual edifício Gustavo Capanema – “reconta por favor o número de andares do Ministério [dos Negócios da Educação e Saúde Pública], correspondentes aos versos “azul e branco”. As linhas iniciais da 3ª parte correspondem aos reservatórios no topo. Em seguida vêm os andares, se não me engano 14”<sup>99</sup>. A profusão das observações, feitas nessa extensa carta enviada a Bandeira, sugere que só com muitos prejuízos à correção se pode predicar Vinicius como um poeta displicente. Ao contrário, as alterações que fez em diversos poemas, a preocupação em relação aos aspectos tipográficos, a pesquisa por soluções para versos que lhe ainda lhe pareciam imperfeitos revelam a figura de um poeta metuculoso, atento aos detalhes necessários à composição daquela *Antologia*.

Há, ainda, pedidos de ajuda em relação a alguns poemas que Vinicius não considerava completamente prontos. É esse o caso por exemplo de “Crepúsculo em New York”, descrito pelo próprio autor como um poema de “de mau gosto, (...), uma sátira, não só do capitalismo

---

<sup>98</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949 Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>99</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

americano, como do capitalismo eclesiástico americano: o trust católico no país, que é tremendo”. Ainda nesta carta, Vinicius pede que Bandeira lhe ajude com um verso

de 11 sílabas que eu daria tudo para transformar num decassílabo: “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu”. Tentei tudo: “Porém Deus, que mudou, desde que enriqueceu”, etc, e nada serve. A coisa está em conservar aquele “que mudou muito”, onde se coloca toda a malícia da história. Te darei a Estátua da Liberdade se v. conseguir dar um jeito nisso pra mim, sem tirar aquele “que mudou muito”. Não deve ser impossível, porque não há impossíveis em poesia, mas eu não encontrei, não sei se por ter ficado tempo demais em cima. De repente é capaz de vir. Tomara que te venha de saída.<sup>100</sup>

Nesses comentários, é possível perceber a indefinição em relação ao poema. Apesar de o ter enviado para a publicação, Vinicius não o considerava completamente finalizado e, por isso, pedia o auxílio de Bandeira. A sua insatisfação em relação ao verso em mencionado referia-se a uma questão formal para a qual não encontrara solução. Curiosamente, o trabalho do poeta, a sua busca exaustiva pela melhor expressividade para o seu verso é figurado, nesse trecho da carta, como um obstáculo à própria resolução do problema. Ou seja: o poeta sugere que o imbróglio formal não se desfizera “por [ele] ter ficado tempo demais em cima” do verso. Não sem motivos, ele supunha que a questão pudesse ser resolvida “de saída” por outro poeta. Nesse sentido, Vinicius parece concordar com a representação da poesia como uma espécie de revelação, processada antes do trabalho racional, tal como, mais tarde, Manuel Bandeira desenvolveria no seu *Itinerário de Pasárgada*: “o esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias” (BANDEIRA, 1997, p. 302).

Em síntese, esses trechos citados revelam como Vinicius e Bandeira compartilhavam uma concepção do fazer poético, na esteira da tradição romântica da inspiração, a qual toma o poema como a expressão de um estado de espírito do poeta, feito a partir de uma subjetividade modificada pelo sentimento. Segundo essa noção, a simples manipulação da técnica não produz poesia, haja vista que esta é, antes de tudo, a expressão de um *alumbramento*.

Entretanto, isso não significa que para esses poetas a poesia fosse *apenas* intuição. Na própria carta de Vinicius, fica claro como, por vezes, a execução de um poema não prescindia do “esforço consciente”. Ademais, a resposta dada por Bandeira às questões levantadas por

<sup>100</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 jun. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Vinicius também evidencia como a consciência da técnica e da tradição era fundamental para o seu trabalho:

o verso [de “Crepúsculo em New York”] não tem 11 sílabas como v. disse, mas 13. O poema está escrito em alexandrinos do tipo espanhol à maneira de Rubem Dario, i.e., ora obedecendo à cesura e tendo portanto 12 sílabas (“Abre de par em par o pórtico do poente”), ora não obedecendo e formado de dois versos de 6 sílabas (computo final 13 sílabas) (“Os átomos aquietam-se e cria-se o vazio”). No mesmo caso deste último está o verso que v. quer mudar: é um alexandrino à espanhola, quer dizer, formado de dois versos de seis sílabas sem cesura. O que não tem defesa é este: “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, que não é nem do tipo espanhol nem do francês. Proponho mudar para “Fluem langues da Grande Porta diamantina”. “Langues” é o mesmo que “lânguidos” e no verso cai mais expressivamente.<sup>101</sup>

Pode-se notar, a partir desse trecho em que a carta se confunde com a descrição analítica, como o conhecimento dos sistemas de versificação e a erudição do *professor* Manuel Bandeira dissolvem o problema formal que havia perturbado Vinicius. É provável que, pelo menos a princípio, os comentários de Bandeira tenham deixado o autor do poema satisfeito, pois como se pode ver, na primeira edição da *Antologia poética*, o verso “Mas Deus, que mudou muito, desde que enriqueceu” será preservado, ao passo que o outro, “Fluem lânguidos da Grande Porta diamantina”, será alterado conforme a sugestão dada por Bandeira.

Por outro lado, o diálogo com Bandeira certamente lhe permitiu definir saídas para alguns poemas. Por meio dessa carta enviada a Vinicius em agosto de 1949, pode-se perceber que Bandeira fizera uma leitura acurada do datiloscrito enviado, haja vista que a missiva é, basicamente, uma sequência de comentários acerca dos poemas que, na opinião do remetente, deveriam ser reformulados. Nem todos, contudo, são especificados, uma vez que, em alguns casos, o poeta e professor pernambucano fez ele mesmo as modificações que julgava necessárias – “Muita coisa fui corrigindo sem ligar para você, por exemplo: inúteis pronomes pessoais sujeitos (eu, eu, eu...), “esse” por “este”<sup>102</sup>.

À parte disso, Bandeira menciona na carta diversos outros poemas, os quais haviam lhe gerado dúvida, seja porque considerava haver neles algum erro de datilografia, seja porque notava algum verso ruim. Exemplo deste último tipo de comentário é que se faz a respeito de

<sup>101</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>102</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

um verso da “Elegia lírica”: “você diz ‘o maior medo é aquele de que não me ouças de que estejas deitada sonhando comigo’. Você faz questão dessa sintaxe tão pesada? Eu preferia dizer simplesmente “O maior medo é que não me ouças que estejas deitada etc.”<sup>103</sup>. Ou ainda, a observação sobre a “Elegia para o primeiro amigo”: “você diz: ‘sei que te amo de uma poderosa ternura que nada pede e nada dá’. Esse nadada (sic) está feio. Quer emendar para ‘que nada pede nem dá?’”<sup>104</sup>. Ou o comentário feito sobre um verso do “Soneto de aniversário”: “há este verso: ‘Diminuem os bens, aumentem os danos’. Está frouxo e duro ao mesmo tempo, porque você fez elisão em ‘aumentem os danos’ e não fez em ‘diminuem os bens’. Proponho: diminuem os bens, cresçam os danos”<sup>105</sup>.

Como se pode ver na primeira edição da *Antologia poética*, essas sugestões foram integralmente acatadas por Vinicius. No caso das elegias, os versos reprovados por Bandeira já haviam aparecido no livro *Cinco elegias* (cf. MORAES, 1943, p. 22 e p. 32). Mesmo assim, Vinicius modificou-os, aceitando as sugestões propostas pelo correspondente. Por sua vez, antes de ser publicado na *Antologia*, o “Soneto de aniversário” aparecera nas páginas do suplemento *Letras e Artes*, em 1950, já com os verso corrigido conforme a orientação de Bandeira (cf. MORAES, 1950, p. 16).

Os arquivos relativos à *Antologia poética* indicam, no entanto, que não apenas alguns poemas dessa coletânea foram revisados. Além dessas modificações, encontram-se também na FCRB distintas versões do prólogo que escrito por Vinicius para a *Antologia*. Mais uma vez, a intervenção de Bandeira foi decisiva para o estabelecimento da forma final desse paratexto. Isso porque foi o autor de *Libertinagem* quem estabeleceu a versão desse texto que terminou por ser publicada. Em setembro de 1949, ele enviou para Vinicius uma carta em cujo início apresentava o texto reformulado seguido da observação:

Vinicius, assim é que gostaria que fosse o seu prefácio num livro de poemas. Aqueles agradecimentos a mim e ao copista ficam muito cafajestes: essas coisas o público não tem nada que ver com elas e a gente agradece em carta ou na dedicatória

<sup>103</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>104</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>105</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 4 ago. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

do exemplar oferecido. Acho também cafajeste a modéstia na explicação do título antologia. O meu comprimido me parece 100% digno, nítido, enxuto.<sup>106</sup>

A síntese proposta por Bandeira corresponde à versão que foi efetivamente publicada na primeira edição da *Antologia*. Fundamentalmente, essa formulação concentrava-se na estrutura do livro, apresentando-o por meio do dualismo entre as fases distintas. Isso pode ser observado logo no início do texto, pois já no primeiro parágrafo se apresenta a tese da bipartição do livro e da poesia de Vinicius. Assim, privilegiava-se a ideia das duas fases, ligadas apenas por um período de transição, como a melhor maneira de apresentar da obra de Vinicius.

A nova versão agradou a Vinicius, pois alguns dias depois ele escreveu ao amigo aprovando a versão, “A advertência está perfeita. Nada a mudar.”<sup>107</sup>. Certamente, a autointerpretação proposta nesse prólogo constitui um dos elementos que indicam o interesse crítico presente na *Antologia poética*. O leitor é convidado a ler o livro para acompanhar o desenvolvimento de uma poética e, ao mesmo tempo, para ver os processos que, na visão do próprio autor, determinaram a *conversão de Vinicius em Vinicius*. Em certa medida, a eficiência dessa “Advertência” é resultado da síntese certa proposta por Bandeira. O êxito desse texto também pode ser medido pela frequência com que se validaram as proposições críticas presentes nele. Via de regra, a maior parte da fortuna crítica tomou como fato aquilo que era construção – sem se preocupar em demonstrar que a chave de leitura fornecida por Vinicius era apenas uma das muitas entradas possíveis, a crítica tratou de endossá-la, por meio de uma incômoda sistematização que estabilizou a interpretação da obra. Revisar as correspondência de Vinicius permite perceber que o conteúdo da “Advertência” não representa uma verdade última sobre a sua poesia, na medida em que se tratava de uma construção, de uma elaboração interpretativa que se apoiava nas concepções estéticas que tanto ele quanto Bandeira tinham naquele meado de século.

De todos os livros que Vinicius publicou, a *Antologia poética* foi (e continua sendo) a sua obra mais difundida. Para que se tenha uma ideia, durante a sua vida, o poeta publicou 18 edições da *Antologia*, sempre mantendo o texto da “Advertência” e os ajustes propostos por Bandeira. Mais de uma dezena de edições e reimpressões do livro já foram feitas depois da

---

<sup>106</sup> Carta de Manuel Bandeira a Vinicius de Moraes, 7 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

<sup>107</sup> Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 set. 1949. Arquivo Vinicius de Moraes. Série Correspondência pessoal. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

morte do autor – um verdadeiro *best-seller*, se considerarmos os padrões de venda e tiragem que se aplicam aos livros de poesia no Brasil. Hoje, o interesse crítico da *Antologia poética* não é tanto a avaliação das diferenças entre esta ou aquela fase da poesia de Vinicius; talvez já tenha passado o tempo em que era necessário confirmar ou refutar as afirmações que o próprio poeta fez sobre a sua produção. Mais relevante é perceber como esse livro foi decisivo para a montagem de um mito pessoal, a partir do qual Vinicius foi e segue sendo descrito. Perder o medo de papéis velhos, resgatando documentos presentes no seu Arquivo, talvez seja um bom ponto de partida para que novas questões sejam acrescentadas à leitura deste que foi, seguramente, um dos nossos grandes poetas.

## Referências

- ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira V. Allegro. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Seleta de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GUIMARÃES, J. C. **Contrapontos**: notas sobre a correspondência no modernismo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. **L'epistolaire**. Paris: Hachette, 1995.
- MORAES, M. A de. **Orgulho de jamais aconselhar**. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.
- MORAES, V. Uma entrevista com o autor de *Forma e exegese*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 13 jan. 1936.
- \_\_\_\_\_. **Cinco elegias**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943.
- \_\_\_\_\_. Soneto de aniversário. **Letras e Artes**. Rio de Janeiro, p. 16, 23 ago. 1950.
- \_\_\_\_\_. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.
- RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo, v. 86, n. 1, p. 75-90, mar. 2010.
- VASCONCELOS, E. **Inventário do arquivo Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.



## ELEMENTS OF EPISTOLARY CORRESPONDENCE BETWEEN VINICIUS DE MORAES AND MANUEL BANDEIRA

### Abstract

This article aims to present some aspects of the correspondency between Vinicius de Moraes and Manuel Bandeira, specially elements of letters both sended to each other in the end of 1940s. This perspective is justified cause this is the period when Vinicius, helped by Bandeira, prepared his most emblematic book, the *Antologia poética*. By means of the epistolograph documents, it's possible to realize Vinicius used this selection to construct an interpretative project about his own poetry: more than a compilation of aleatory papers, the *Antologia* reunited poems organized in order to demonstrate what the author considered his own poetic evolution. Not by chance, Vinicius intensified the intelocution with his friend "Mané" at that moment. Bandeira reviewed and commented the book, helping the anthologic poet to prepare the volume and to compose some poems of it. In these correspondences there are thoughts about the Brazilian literary scenery of that moment and a dialog full of mutuous admiration and friendship.

### Keywords

Epistolography. Modern brazilian poetry. Poetic anthology.

---

Recebido em: 10/12/2018  
Aprovado em: 01/04/2019

# Literatura e correspondência em Italo Calvino

Maria Elisa Rodrigues Moreira<sup>108</sup>

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMG)

Bruna Fontes Ferraz<sup>109</sup>

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

## Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a escrita epistolar de Italo Calvino, destacando algumas dessas cartas, com o objetivo de melhor compreender seu processo de produção artística. Para tanto, buscamos identificar, por meio de suas “grafias de vida”, aspectos que nos permitam um olhar crítico sobre a obra e que ultrapasse o próprio texto publicado pelo autor. Nesse sentido, ao percorrermos as cartas de Calvino, encontramos nelas refletidos seus anseios e dúvidas, além de reflexões tecidas durante a gênese de algumas obras, como *Marcovaldo* e *As cidades invisíveis*, que optamos por aqui destacar, e também analisamos as cartas que a elas se referem na terceira seção deste texto. O epistolário de Calvino mostrou-se um espaço profícuo de discussão e interação não apenas com amigos, em âmbito privado, mas também com críticos e escritores, demonstrando como a correspondência permitia ao autor refletir sobre seu próprio fazer literário.

## Palavras-chave

Literatura. Correspondência. Italo Calvino.

---

<sup>108</sup>Doutora em Estudos Literários / Literatura Comparada e Mestre em Estudos Literários / Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Autora dos livros *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino* (2007) e *Coleção, arquivo, biblioteca: a literatura de Borges e Calvino* (2016). E-mail: [elisarmoreira@gmail.com](mailto:elisarmoreira@gmail.com).

<sup>109</sup> Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Mestre em Estudos Literários - Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). E-mail para contato: [bruna.fferraz@gmail.com](mailto:bruna.fferraz@gmail.com).

## Introdução

Na contemporaneidade, tem crescido o número de pesquisas literárias que utilizam documentos arquivísticos como forma de ampliar seu escopo de análise, abrindo novos espaços de investigação em um cenário crítico, no qual predominava a visão de que pensar o texto literário através do processo construtivo autoral era uma atitude conservadora e retrógrada (SOUZA, 2008). Essas pesquisas, entretanto, vêm tornando os documentos de escritores uma fonte diversa de investigação, não direcionada necessariamente a uma busca da “intenção do autor”, mas, antes, a uma revitalização do processo analítico, que ganha novos tons a partir de um rico material documental, composto por depoimentos, entrevistas, iconografias, bibliotecas, objetos e, caso de nosso interesse específico, correspondência.

De acordo com Eliane Vasconcellos, a carta, ao menos teoricamente, não tem “o intuito de alcançar a posteridade” (VASCONCELLOS, 2008, p. 373), e, desde os primórdios de seu uso, manifesto entre os povos antigos, ela está “sempre envolta em sigilo: ora envolvida por uma fita, ora marcada com um carimbo, sinete ou lacre” (p. 374), os quais posteriormente foram substituídos pelos envelopes fechados. Nesse sentido, as cartas são, conforme Silviano Santiago (2006), uma espécie de *grafia de vida*, textos destinados a estabelecer uma “conversa” pessoal com um interlocutor específico.

Entretanto, apesar desse “caráter íntimo” que se imprime sobre as cartas, muitas vezes aquelas produzidas e/ou recebidas por personalidades com certo relevo público têm como destino certo a publicação. Afinal, como afirma Philippe Lejeune, “Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que pode ser publicado)... E há sempre várias pessoas envolvidas” (LEJEUNE, 2008, p. 252). Diante dessa condição, Santiago afirma que, para nos determos sobre cartas alheias, temos de “simular um ritual estorvado e vergonhoso”, no qual interceptamos o carteiro e furtivamente retiramos de seus pertences uma carta, “que não nos é endereçada” (SANTIAGO, 2006, p. 61). Ao acessar esse material, deparamo-nos com a letra do escritor num momento de escrita íntima, por vezes ainda não estilizada – pelo menos não da maneira com que esta é trabalhada em obras direcionadas à publicação – e podemos “enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 63).

É, pois, com esse “ritual estorvado” que nos aproximamos da correspondência de Italo Calvino, escritor italiano com cujas cartas nos propomos a dialogar, ao longo deste artigo, ainda que tenhamos consciência de não sermos as leitoras visadas por sua produção epistolar. No entanto, sabemos, ele e nós, que libertas do regime opressor do autor, as palavras ganham voo e se tornam disponíveis àqueles que delas se valem. As cartas de Calvino, ainda pouco exploradas no Brasil,<sup>110</sup> se abrem para nós, portanto, como um campo produtivo para refletirmos sobre sua obra, buscando relações desejosamente inusitadas, sobre as quais discorreremos em três momentos. Na primeira seção, apresentamos alguns breves traços da poética calviniana e procuramos destacar o espaço ocupado pela palavra escrita em sua vida, e no escopo desta o papel que ele confere à sua correspondência. Na segunda seção, voltamos às epístolas cuja reflexão gira em torno do próprio fazer poético, fazendo desse espaço uma arena de discussão e argumentação em que Calvino debatia com seus interlocutores (críticos, amigos, estudantes) ideias frutificadas por suas próprias obras e também pelas palavras alheias. Por fim, na terceira seção, destacamos um caso de aproximação crítica a duas obras específicas, *Marcovaldo ou As estações na cidade* (1963) e *As cidades invisíveis* (1972), motivadas por carta enviada pelo escritor italiano a Goffredo Fofi em 1984.

## 1 Palavras próprias, palavras dos outros

Pouco afeito ao aparecimento em público e ao exibicionismo, Italo Calvino preferia se esconder por trás das palavras, tomando-as não apenas como ofício, mas também como necessidade de vida. Sua pouca propensão ao aparecimento e à escrita na primeira pessoa do singular<sup>111</sup> levaram-no a se recluser em um mundo de papel, ao qual ele chama “mundo escrito”,<sup>112</sup> e a privilegiar a comunicação com os outros também por meio da palavra

---

<sup>110</sup> Sobre a produção epistolar calviniana, destacamos a tese de doutorado defendida por Tânia Mara Moysés, em 2010, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Nessa tese, intitulada *Lettere e I libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*, a pesquisadora se dedica à análise do epistolário calviniano tornado público nos dois livros mencionados em seu título, *I libri degli altri: Lettere*, de 1991, e *Lettere*, de 2001.

<sup>111</sup> Embora o gênero epistolar exija a escrita em primeira pessoa, sem máscaras ou subterfúgios nos quais o autor possa se esconder, Ferrero, em *Calvino e L'Editoria*, ao comparar o estilo epistolar de Cesare Pavese e o de Calvino, observa que neste “há a prudência e a humildade de um funcionário do *Celeste Impero*, ele joga em grupo, diz ‘nós’ [...]” (FERRERO *apud* RIBATTI, 2009, p. 55), o que demonstra a tentativa de uma escrita o mais impessoal possível.

<sup>112</sup> A reflexão sobre a especificidade do mundo escrito, do espaço da palavra, em contraposição ao espaço do concreto, do mundo à nossa volta, assim como sobre as relações que se estabelecem entre estes dois universos, que em nenhum momento se superpõem, mas se intercambiam profundamente, foi uma constante na produção calviniana. No texto intitulado “Mundo escrito e mundo não escrito” ele nomeia, dessa maneira, esses dois espaços distintos de vivência e produção de saber (CALVINO, 2015).

escrita. O contato face a face, as entrevistas, embora constantes, eram sempre uma violência à sua alma tímida e retraída, como observa em “Eremita em Paris”, texto extraído de uma entrevista concedida a Valerio Riva em 1974:

Quando dou por mim num ambiente em que posso ter a ilusão de ser invisível, eu me sinto muito bem.

Precisamente o contrário de como me sinto quando tenho de falar na televisão, e sinto a câmara (*sic*) apontada para mim, pregando-me à minha visibilidade, a meu rosto. (CALVINO, 2006, p. 185).

Calvino preferia, portanto, confrontar as palavras, significantes que, com um olhar petrificante, espelhavam a si mesmo. Desse modo, ele tecia um diálogo com um destinatário que ia além de seu interlocutor específico: ele dialogava com a própria linguagem – as cartas de Calvino, com seu empenho crítico-literário, sua escrita apurada e cristalina, preservavam um interesse metalinguístico, palavras instigadas por suas predecessoras e destinadas a uma escrita por vir.

Esse movimento autorreflexivo – apresentado por meio de uma contínua interrogação sobre seu próprio trabalho e sobre as estratégias e escolhas a ele inerentes – que percebemos na correspondência de Italo Calvino é também uma das mais marcantes características de sua produção literária. É dele que resulta aquilo que o crítico italiano Giuseppe Bonura (1987) definiu como a extrema mobilidade que caracteriza o mundo poético de Calvino, escritor que transita entre temáticas e estilos narrativos os mais diversificados, mesclados a produções narrativas e ensaísticas que se mostram confluentes ao desbordar fronteiras e fazer transitar por elas dúvidas, descobertas, hipóteses e saberes múltiplos. Esse modo de olhar o mundo específico de Calvino, mesclando os discursos da ciência e da política, da observação e da ação, constitui seu próprio fazer literário. Talvez isso tenha feito com que Calvino não fosse apenas um ficcionista, exercendo de forma relacional várias outras atividades narrativas, como a editoria, a escrita ensaística, a colaboração política, o jornalismo...

O escritor se interessou pelo cinema, depois pelas charges e caricaturas, envolveu-se com a política e o Partido Comunista Italiano, atuou ativamente na área editorial, escreveu ensaios e textos ficcionais, participou de grupos literários e culturais, produziu peças de teatro e musicais. Em sua trajetória, a literatura se constituiu como um modo de atuação, uma forma de saber e um processo contínuo de reflexão.

Quando se mudou para Turim ao término da guerra *partigiana*,<sup>113</sup> Calvino aproximou-se do universo literário de maneira incisiva: matriculou-se na Faculdade de Letras e passou a frequentar a editora Einaudi,<sup>114</sup> que ao longo desse período funcionava como bem mais que uma editora: era o local de confluência da intelectualidade de esquerda, espaço no qual filósofos e historiadores – além de escritores e literatos – travavam contínuas discussões acerca das tendências políticas e ideológicas de então. Pouco depois, começou a prestar serviços para a editora, trabalhando em vários de seus setores: redigiu notas publicitárias; dirigiu, entre 1952 e 1959, o *Notiziario Einaudi*, um periódico mensal (posteriormente trimestral) de informação cultural; fundou e dirigiu, ao lado de Elio Vittorini, a revista de literatura *Il Menabò*; dirigiu coleções de literatura diversas.

O trabalho na editora Einaudi não foi um segundo ofício para Calvino, pois foi ali, naquele espaço, que ele se formou como escritor. Sua escrita foi, portanto, constituída pela leitura enciclopédica que fazia como editor, sobre a qual ele escrevia prefácios, críticas, cartas... Sobre a relação entre sua atividade na editora e sua vida de escritor, Calvino recorda, em entrevista a Marco d'Eramo, de 1979:

Em um certo momento, me vi sendo um escritor, mas suficientemente tarde: trabalhei muito na editoria, nos momentos livres escrevia tanto sobre aquilo, textos que, depois, não eram publicados nos livros, mas na maior parte de minha vida me dediquei aos livros dos outros, não aos meus. Fico contente por isso, porque a editoria é uma coisa importante na Itália em que vivemos e ter trabalhado num ambiente editorial, que foi modelo para o resto da editoria italiana, não é pouca coisa. (CALVINO, 2012, p. 283-284, tradução nossa).

Foi seu trabalho como editor que motivou Calvino a escrever cerca de cinco mil cartas em que discute e analisa os trabalhos dos mais diversos autores. Parte dessas cartas foi publicada na Itália em dois distintos volumes, ainda inéditos em português, sobre os quais relata Moysés:

A vinda a lume de *Lettere*, já na segunda edição (na coleção I Meridiani da Mondadori (Milão, 2001) que reúne, entre outras, praticamente, toda a vasta produção literária de Calvino), complementa, em certo modo, *I libri degli altri*, publicado pela Einaudi (Turim, 1991), que lhe destaca as cartas como editor-crítico. Os dois livros, organizados respectivamente por Luca Baranelli e Giovanni Tesio, registram, em seu conjunto, 1303 cartas (995, no primeiro; 308, no segundo), perfazendo o número de 2.282 páginas/2.172 páginas epistolares, recolhidas no imenso epistolário de Calvino, visto que, somente nos arquivos Einaudi, somam-se quase 5.000 cartas. (MOYSÉS, 2010, p. 15).

<sup>113</sup> A guerra *partigiana* se refere ao movimento de resistência ao fascismo italiano durante a Segunda Guerra Mundial.

<sup>114</sup> Calvino desvinculou-se da Einaudi apenas em 1983, devido aos graves problemas financeiros que assolavam a editora.

Esses livros – que além de apresentar parte da correspondência profissional de Calvino, contemplam também cartas pessoais, como as trocadas entre o escritor italiano e seu pai, por exemplo – constituem o *corpus* por nós percorrido para a produção deste artigo: como *voyeurs* e aprendizes, transitamos por esse material em busca da identificação dos elementos que conformam as concepções literárias de Calvino, conforme discutiremos na próxima seção.

## 2 “Furto ao carteiro”

A miríade epistolar calviniana, ao mesmo tempo em que nos permite entrever muitos comentários pessoais e cotidianos do escritor, também torna visível o traçado das concepções de literatura que serão importantes em sua produção. Na “Advertência” que escreve no início de *Lettere*, Luca Baranelli afirma que um dos aspectos que podem ser observados na seleção das cartas publicadas é “O progressivo reconhecer-se e posicionar-se como escritor e literato que se interroga, se comenta e se coloca em questão, e interroga – discutindo sobre a literatura, sobre o próprio trabalho, sobre os seus próprios livros e sobre os livros dos outros – amigos, autores, literatos, críticos e editores” (BARANELLI, 2000, p. LXXV).<sup>115</sup>

Perscrutando essa correspondência, já em carta escrita por Italo Calvino em outubro de 1945 a seu pai, Mario Calvino, temos informações sobre um conto aceito para publicação – “Angoscia in caserma” – e sobre as impressões que lhe dá a literatura:

Escrevi um conto que agradou e será publicado, acredito que em Roma, por alguma revista. Para me favorecer devo, porém, escrever uma resenha de um livro (que não gosto) daquele que me favorece, e nesta citar um tal que não tem nada a ver, mas que me favorece em relação ao favorecedor e que, se lhe ocorrer, irá me citar. Em literatura, como em todo lugar, o sucesso se baseia em quadrilhas e em apoios recíprocos. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 152-153).<sup>116</sup>

Ao ingressar na carreira literária, Calvino lidará, cada vez com maior intensidade, com os problemas advindos das relações entre o escritor e a política, como pudemos perceber em sua carta ao pai, ao relatar o que deveria fazer para que seu conto fosse publicado. Também seu primeiro romance – *A trilha dos ninhos de aranha* (1947) – foi marcado por jogos políticos e de interesses, que transitam nas relações entre literatura, editoria e publicação, conforme confessa Calvino em carta a Marcello Venturi, de 5 de janeiro de 1947:

<sup>115</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa, a quem agradecemos. Quando não for mencionado o tradutor de uma citação de textos em italiano, trata-se de uma tradução realizada por nós.

<sup>116</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

Terminei nesses dias um romance, *A trilha dos ninhos de aranha*, muito escabroso e difícil, e o submeti ao prêmio Mondadori. Ferrata está na primeira comissão, mas agora soube que há pessoas como Gotta, Brocchi e, se é verdade, retiro meu livro. É um grande problema: Einaudi por enquanto não pode publicar nada que não tenha venda garantida e não se sabe como fazer. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 176).

Esse romance de Calvino foi rejeitado ao prêmio Mondadori de 1947 e, de certa forma, Calvino atribui esse resultado a questões políticas, como afirma a Elsa Morante, em carta datada de 3 de setembro de 1948, ao referir-se às atitudes de Giansiro Ferrata: “Encorajou-me e louvou meus primeiros contos, depois ‘matou’ o romance com razões que nunca me convenceram. E é a ele que Mondadori repreende por ter feito a *Trilha* perder o prêmio.” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 230).

Talvez, por ter empreendido um sinuoso caminho em sua trilha pela literatura, lidando com críticas duras a seu primeiro romance, Calvino tenha se tornado também um crítico severo de sua própria obra, rejeitando alguns de seus textos<sup>117</sup> ou fadando-os às gavetas de sua escrivaninha para que fossem talhados até a composição final, quando finalmente alcançariam uma forma suscetível à publicação, como confidencia a Mario Ortolano em carta de 7 de agosto de 1954, inserida no volume *I libri degli altri*:

Eu continuo a escrever coisas que rejeito, tenho as gavetas cheias de textos, e são justamente eles que me custaram mais trabalho, anos e anos. Se as reações dos primeiros leitores não são completamente favoráveis não publico: por que deveria publicar? Causarei o meu dano: é um sacrifício, lutei e esperei, mas se deve publicar somente aquilo que foi seguramente finalizado, que alcançou aquilo que se pretendia. Mas sempre penso que ainda tenho que começar a escrever, que aquilo que escrevi até agora não conta nada, é somente um aprendizado, um experimento. (CALVINO apud RIBATTI, 2009, p. 66).

Essa obsessão pela reescrita, pelo trabalho sistemático com um texto durante anos e anos, decorrente de uma escrita constantemente esculpida e aperfeiçoada, tornou-se um dos principais aspectos da literatura que lhe parece importante ressaltar: a escrita curta e exata, que viria a se estabelecer como “valor literário”, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1988), nas figuras da rapidez e da exatidão. Tais figuras, no entanto, sistematizadas nas conferências elaboradas para serem proferidas em Harvard,<sup>118</sup> já podem ser percebidas em momento bem anterior, quando, em carta de 1950 para Elsa Morante, Calvino afirma: “Mas

<sup>117</sup> Entre 1947 e 1949, Calvino escreveu um romance, cujo título seria *Il Bianco Veliero*, que optou por não publicar.

<sup>118</sup> Em 1985, Italo Calvino foi convidado para proferir as *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, um ciclo de seis conferências anuais promovido pela Universidade de Harvard. O escritor italiano elegeu como tema a abordagem de “alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio”. Calvino, no entanto, faleceu pouco antes de sua ida para os Estados Unidos, deixando prontas cinco dessas conferências, reunidas postumamente por sua viúva e publicadas sob o título *Seis propostas para o próximo milênio*. O livro apresenta as seguintes conferências: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade.



veja, você, de fato, possui esse dom de restabelecer em unidades os elementos mais díspares, de fazer sempre valer a pena, possui um fortíssimo poder de síntese.” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 272).<sup>119</sup>

É nesse mesmo sentido que Calvino apresenta a exatidão na literatura, como “um projeto de obra bem definido e calculado” (CALVINO, 1995, p. 71), uma escolha narrativa que vai delimitar o texto a ser produzido. Um dos aspectos da exatidão destacados pelo escritor é justamente a precisão decorrente de um projeto literário, ainda que essa precisão seja o resultado de uma tensão entre a infinitude de possibilidades e a necessidade do estabelecimento de limites. Por esse caminho, a exatidão se aproxima da rapidez, que significa para Calvino um procedimento capaz de tornar os acontecimentos da narrativa “punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 1995, p. 28). O resultado de uma escrita que preze a exatidão e a rapidez, entretanto, não deve ser nunca a cristalização do texto, mas antes a ênfase em sua potencialidade: “Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial” (CALVINO, 1995, p. 131).

Mas voltemos às cartas e destaquemos outro elemento fundamental à compreensão da poética calviniana: nessa mesma carta para Elsa Morante, Calvino afirma que escrever é, para ele, sempre um processo laborioso, e não um dom movido pela inspiração: “Para mim, ao contrário, escrever sempre quis dizer partir em uma direção, jogar tudo sobre um papel, porém com a consciência de que existem outras direções, com a consciência do risco e de não conseguir esgotar-me. Por isso a minha escrita é sempre problemática”<sup>120</sup> (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 272). Essa visão da “literatura como mundo construído e governado pelo intelecto” (CALVINO, 1993a, p. 247) pode ser rastreada em diversos de seus textos – é o caso, por exemplo, da representação da escrita que se pode verificar em *O cavaleiro inexistente*, obra na qual a narradora, uma freira chamada irmã Teodora, ficcionaliza as dificuldades do processo de escrita e afirma: “prossigo penosamente esta história que comecei a narrar por penitência” (CALVINO, 1993b, p. 36).

É também essa concepção de literatura que vai propiciar o rigor estrutural perceptível em suas obras, assim como sua aproximação ao grupo literário-matemático francês OULIPO – *Ouvroir de Littérature Potentielle* –, na década de 1960, no qual se

<sup>119</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

<sup>120</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

desenvolviam experimentações com literatura e matemática. Esse rigor é evidenciado em livros como *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), tanto na própria estrutura do livro quanto nos esquemas-comentário<sup>121</sup> que Calvino escreve a respeito do processo de construção do romance, os quais são publicados após o lançamento do livro – como os textos “Se una notte d’inverno un narratore”, originalmente publicado na revista *Alfabeta* e hoje incluído como apêndice na edição brasileira da Companhia das Letras, e “Comment j’ai écrit un de mes livres”, publicado em 1983 em um dos volumes da *Bibliothèque Oulipienne*.

Ao percorrermos a epistolografia calviniana, percebemos que essa referência a um escrever problemático se faz presente em muitas outras das cartas do escritor, como é o caso das missivas trocadas com a própria Elsa Morante nas quais discute, por exemplo, os problemas de *Il Bianco Veliero*, romance que opta por não publicar. Ou na correspondência estabelecida com o crítico literário Carlo Salinari, a respeito de *O visconde partido ao meio* (1952) e *I giovani del Po*<sup>122</sup>. É a este último texto que se refere o seguinte trecho da carta:

É um livro que estimo muito, embora me tenha convencido de que não teve efeito – e uma releitura recente, com novas tentativas de cortes e limagens, confirmou-me – mas é sempre o livro *que queria escrever*, há nele não tanto um resultado quanto um programa de trabalho, uma tentativa de organização fantástica e estilística de ideias. Mas sei que entre o problemático empenho e a história que conto há uma desorientação a partir da qual tudo resulta falso [...]. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 360-361).<sup>123</sup>

Sua própria escritura é, assim, constante objeto de reflexão, o que transparece seja na correspondência com amigos mais íntimos aos quais encaminhava seus textos antes mesmo da publicação, seja nas por vezes longas cartas em que procurava responder a alguma crítica relativa às suas obras.<sup>124</sup> Esse é o caso da carta enviada a Mario Boselli, em 1964, como um comentário à crítica que havia sido publicada por este a respeito do conto “A nuvem de smog” (CALVINO, 1994b). Esse longo texto aproxima-se de um ensaio literário, no qual Calvino discorre sobre diversas questões relativas ao conto, tomando o texto de Boselli como provocação. Dentre essas questões, destacamos a reflexão sobre os processos de tradução, que ecoa ou antecipa posicionamentos publicados em ensaios do autor – como “Sul tradurre”, de

<sup>121</sup> É com essa nomenclatura que o crítico italiano Bruno Falcetto se refere, nas notas produzidas a respeito de *Se um viajante numa noite de inverno* presentes nas obras completas do escritor, a uma série de textos de Italo Calvino em que ele reflete sobre suas próprias obras após terem sido publicadas (FALCETTO, 2004).

<sup>122</sup> O romance *I giovani del Po*, escrito entre 1950 e 1951, foi publicado como apêndice dos fascículos 8 a 12 da revista *Officina*, entre janeiro de 1957 e abril de 1958.

<sup>123</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

<sup>124</sup> Ao percorrer o epistolário calviniano, Moysés destaca o quanto as produções não ficcionais do escritor italiano, dentre elas as cartas, são importantes na conformação de um projeto intelectual. Nessa perspectiva, atribui a parte dessas cartas o caráter de um híbrido entre a carta e o ensaio, denominando-as “cartas-ensaio” ou “ensaios-cartas” (MOYSÉS, 2010, p. 160-169). As longas cartas às quais aqui nos referimos podem ser entendidas sob essa perspectiva.

1963 (CALVINO, 2001a), “Italiano, uma língua entre as outras línguas”, de 1965 (CALVINO, 2009) e “Tradurre è il vero modo di leggere un testo”, de 1985 (CALVINO, 2001b).

Na carta a Boselli, Calvino diz que lhe ajuda a comentar a crítica ao conto “A nuvem de smog” o fato de tê-lo “relido recentemente com muita atenção” em virtude de uma tradução francesa do texto a ser então publicada. Assim discorre sobre os motivos pelos quais essa releitura teria sido “um duro trabalho”:

Todas as línguas humanas têm algo em comum, mesmo o fínico e o bantú, mas há duas entre as quais não se pode absolutamente estabelecer nenhuma equivalência, estas são o italiano e o francês. Aquilo que se pensa em italiano não pode de nenhum modo ser dito em francês: precisa repensá-lo novamente, numa formulação que não acolherá necessariamente todos os significados do italiano ou acolherá outros que a língua italiana não previa. Para mim esta foi uma ocasião para *ler* verdadeiramente aquilo que tinha escrito, para compreender a intenção de cada ziguezague sintático e de cada escolha lexical, e para julgar finalmente se existia ou não uma linha, uma necessidade, um sentido no meu modo de escrever. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 793).<sup>125</sup>

Com essas reflexões inicialmente travadas por meio do diálogo missivista, Calvino amplia o campo do movimento tradutório, abrangendo nesse processo não só o ato de traduzir, mas também a leitura de traduções como instrumental e método crítico e analítico (MOREIRA, 2009), já pontilhando algumas de suas concepções literárias que viriam a ser, posteriormente, aprofundadas em ensaios dedicados ao tema.

Outro fio que nos parece interessante destacar nessa breve aproximação a algumas das muitas cartas de Italo Calvino publicadas em *Lettere* é a questão autobiográfica, a qual é apontada pelo pesquisador Marcos Antonio de Moraes como uma das mais produtivas perspectivas de estudo da epistolografia. De acordo com Moraes, “Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra” (MORAES, 2007, p. 30). Mas a relação com o autobiográfico também foi sempre tomada por Calvino como um problema, como já pontuamos anteriormente. Em carta de 1954 a Elsa Morante, por exemplo, o escritor afirma que a autobiografia é sempre uma escrita em que ele violenta a si próprio, e que lhe é mais fácil exprimir o sentido das coisas e dos sentimentos “em uma história de invenção”, a qual lhe dá total liberdade (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 415).

No entanto, o relato autobiográfico era um tema com o qual Calvino constantemente se deparava. Em setembro de 1958, prestes a publicar um volume de contos, *I*

---

<sup>125</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

*racconti*, Calvino envia para o crítico Pietro Citati e para o escritor Elio Vittorini cartas nas quais apresenta argumentos e pede sugestões antes da publicação de seu livro, cuja impressão foi finalizada em 20 de novembro de 1958. Diz a Vittorini que dividirá o volume de contos em três partes distintas: *Gli idilli difficili*, *Gli amori difficili* e *La vita difficile*, e apresenta os temas gerais que nortearão a composição de cada uma dessas partes, assim como indica alguns dos contos que as irão compor. Na carta a Citati, inclui a reflexão sobre a inclusão de uma quarta parte ao volume, na qual seriam reunidos textos de caráter marcadamente autobiográfico:

Ficariam de fora, portanto, das minhas narrativas com uma certa importância, somente os três contos da *Entrata in guerra*. Talvez seja um pecado, porque colocando-os ali, o volume abrangeria todos os contos de Calvino, de '45 até '58. Porém eles não têm nada a ver com isso. Poderia colocá-los na *Vita difficile*, depois de a Formiga, não me importando com a harmonia do conjunto. Ou criar um outro livro: *Le memorie difficili* e colocar ali também *Pomeriggio coi mietitori*, *I figli poltroni* e *Pranzo con un pastore*, três contos do *Corvo* muito bons de tipo autobiográfico [...]. Talvez seja melhor não colocá-los, mas tê-los para uma outra eventual coleção, caso escreva ainda contos autobiográficos daquele tipo. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 558).<sup>126</sup>

Percebemos, assim, que ainda que demonstre uma resistência à produção de tipo autobiográfico em uma das cartas, o escritor não se furta a ela, inclusive tornando-a pública através de livros e das cartas: o livro *I racconti*, sobre o qual discutia com Vittorini e Citati, acaba por ser publicado com a inclusão da parte *Le memorie difficile*.

Faz-se notar ainda que o diálogo estabelecido por Italo Calvino nas missivas trocadas com seus interlocutores discute ideias e prevê mudanças para os projetos de livro que o escritor desenvolvia na época, como se, esgotadas as forças para a escrita de uma dada narrativa ficcional, ele fosse buscar motivação em um outro tipo de escritura, endereçada a um leitor específico, com o qual usaria o pretexto de aconselhamento, mas que permitir-lhe-ia desenvolver uma reflexão sobre a própria obra por meio de uma escrita não ficcional. A “grafia de vida”, para recuperar a expressão de Silviano Santiago, seria, para Calvino, sempre também uma “grafia da ficção”, textos dos quais se valeria para construir sua própria imagem de escritor e que permitiriam fazer movimentar e ressignificar sua máquina narrativa.

Nesse sentido, interessa-nos agora observar como as epístolas trocadas por Calvino à época da escrita de *Marcovaldo* e de *As cidades invisíveis* motivaram e reordenaram seus projetos literários, levando-o a entender melhor seus próprios livros, num ciclo contínuo que vai da vida à obra e da obra à vida.

---

<sup>126</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

## A gênese de dois livros: os bastidores de *Marcovaldo* e *As cidades invisíveis*

Em carta a Goffredo Fofi de 30 de janeiro de 1984 (BARANELLI, 2000, p. 1509-1511), ao comentar o ensaio de Mario Barenghi intitulado “Italo Calvino e i sentieri che s’interrompono”, Calvino elenca vários aspectos que, a seu ver, fazem de Barenghi um crítico original e expressivo. Dentre esses aspectos, destaca a aproximação feita por Barenghi entre dois de seus livros temporalmente distantes: *Marcovaldo ou As estações na cidade*, de 1963, e *As cidades invisíveis*, de 1972. Para finalizar essa breve aproximação entre literatura e correspondência, vida e ficção, valemo-nos do próprio reconhecimento de Calvino, na carta mencionada, sobre a inusitada aproximação realizada pelo crítico entre as duas obras – às quais o escritor italiano atribuía diferentes lugares no contexto de sua produção: a primeira era tida, por ele, como um “libro minore” (livro menor), enquanto reconhecia a segunda como sua obra-prima – e a partir dela traçamos um percurso distinto, investigando de que maneiras a correspondência de Calvino pode ajudar-nos a lançar novas luzes sobre os livros em questão.

*Marcovaldo*, livro cuja primeira edição saiu na coleção “Libri per ragazzi” em 1963, teve sua gestação iniciada em 1952, quando Calvino começou a escrever as histórias do atrapalhado personagem para o jornal *Unità*, de Turim. Quando retomou os contos publicados para organizá-los em livro, Calvino reconheceu a necessidade de organizar a gênese que conectaria aquelas fábulas modernas, buscando um elo, um ponto de ligação que ultrapassasse o protagonista em comum. Assim ele relembra em carta de 16 de setembro de 1975, destinada a Maria Corti:

Quando em 1962 ou '63 retomei a série para fazer um livro baseado nas estações, recordo que “quebrei a cabeça” para definir a ordem que deveria seguir: a) o alternar-se das estações (subitamente descartei a ideia de colocar juntos todos os contos da primavera e assim por diante, porque o livro teria resultado menos variado); b) uma progressão do mais simples ao mais complexo (de forma correspondente à ordem cronológica de produção); c) uma progressão da miséria pós-bélica à civilização de consumo (idem). (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1280).

Além da organização dos contos, distribuídos conforme o ciclo das estações e de complexidade, Calvino empreende uma sátira ao milagre econômico italiano, compreendido entre o final da Segunda Guerra e os anos de 1960, quando a Itália, de nação pobre e predominantemente rural, transforma-se em uma potência industrial, cuja civilização responde à lógica do consumo desenfreado.

Mas, para empreender essa sátira, Calvino recorre ao tom humorístico, anunciando, nessa obra de sua juventude, vários aspectos que lhe são caros e que foram

explorados em sua potencialidade em obras de sua maturidade literária, como as descrições minuciosas, uma intervenção intelectual – que controla e ordena os contos distribuídos nas quatro estações que se repetem cinco vezes – e o prazer da leitura, proporcionado pelo uso de um humor irônico e melancólico. Sobre a presença do humor, da ironia, da caricatura e do paradoxo em *Marcovaldo*, Calvino posiciona-se veementemente, refutando o estigma de “autor de livros sérios”, como queriam rotulá-lo alunos do Ensino Fundamental que, ainda sob o impacto da leitura, escreveram a Calvino. A resposta do escritor, em carta de abril de 1971, sintetiza sua relação com o humor:

Poderia responder subitamente que os paradoxos estão presentes na realidade, no mundo que nos circunda, antes que no meu livro. Mas se vocês dizem que não quis escrever um livro de histórias humorísticas (mesmo que amargas), mas um livro sério, então é como dizer que eu gostaria de ter escrito um outro livro, colocando-me em concorrência com os tantos livros sérios e graves que existem, entre os quais tantas obras-primas. Mas eu, talvez, não seja um escritor de livros sérios e graves: aquilo que quero dizer é que por meio do humorismo, da ironia, da caricatura e, talvez, do paradoxo se pode fazer pensar sobre tantas coisas que, de outro modo, nos escapariam, colocando em movimento a mente e o raciocínio de modo mais veloz e eficaz. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1206).

No entanto, talvez seja justamente esse aspecto humorístico presente em *Marcovaldo* que faz com que Calvino o classifique como um “livro menor”, quando, em carta a Hans Magnus Enzensberger, datada de 24 de novembro de 1965, ao comentar os livros que estão sendo traduzidos para o alemão, Calvino afirma: a editora “Fischer está preparando outro livro meu, um ‘menor’, uma espécie de ‘livro para crianças’: *Marcovaldo*” (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 902). Seja pela presença do humor, ou pelo público destinatário dessa obra, o fato de Calvino o considerar um “livro menor” é, no mínimo, curioso, como se preterisse seu livro pelo seu caráter marginal, se se considerar sua obra completa, e pelo tom cômico e infantil. Por outro lado, se evocarmos o conceito de “literatura menor”, conforme concepção de Deleuze e Guattari, reconhece-se que: 1) “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35); 2) “A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 36); e 3) “A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

Ora, as histórias de *Marcovaldo* giram em torno de um homem simples, um carregador, que vive à margem de uma grande cidade e, nela, mesmo com toda hostilidade, ainda é capaz de sonhar com a natureza. Marcovaldo e sua família fazem parte dessa minoria, procurando realizar algum desejo que os motiva em seu percurso, embora sejam sempre impedidos por um obstáculo, por alguma revelação traumática da realidade. Eles fazem parte,

portanto, de uma minoria que resiste: à lógica do consumo, do capital, da produção imposta pela vida num grande centro urbano. Sua atuação na cidade pode ser entendida, pois, como política, como se evidencia em “Fumaça, vento e bolhas de sabão”. Nesse conto, os filhos de Marcovaldo precisam se livrar de pacotinhos de sabão em pó distribuídos pelas campanhas publicitárias das indústrias de sabão. A família não havia usado o produto para lavar as roupas, como esperaram os publicitários com vistas a aumentar o consumo do produto, mas o guardara numa atitude – inconsciente – de resistência. Quando permanecer com os pacotinhos de sabão em pó tornou-se perigoso demais – denúncias haviam sido feitas de que ladrões haviam roubado o produto –, Marcovaldo e seus filhos, para livrar-se da mercadoria, despejaram o sabão no rio da cidade e, pela primeira vez, mesmo que fugazmente, a fumaça das indústrias foi substituída pelas multicoloridas bolinhas de sabão:

Pelo ar da manhã correu um fio de vento. Um cacho de bolhas se destacou da superfície da água, e voava voava, ligeiro. Amanheceu e as bolhas se coloriram de rosa [...] e o céu, os telhados, os arranha-céus através daquelas cúpulas transparentes se vestiam de formas e cores nunca antes vistas. (CALVINO, 1994a, p. 108-109).

Se a paisagem urbana construída em *Marcovaldo* é real demais – trata-se da vida inóspita e cinzenta de uma metrópole –, se suas ações não conseguem competir com a opressão urbana – “[...] num certo ponto Marcovaldo procura procura no céu e não consegue mais ver as bolhas mas apenas fumaça fumaça fumaça” (CALVINO, 1994a, p. 109) –, a paisagem urbana construída em *As cidades invisíveis*, por seu turno, resulta de “uma reformulação do *Milione* de Marco Polo, todo com breves descrições de cidades imaginárias”, como afirma o escritor em carta de 12 de setembro de 1970 destinada a Pietro Citati (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1089). Assim, se para ver a paisagem do primeiro livro, basta colocar-se em atitude contemplativa e atenta, as paisagens do segundo não podem ser vistas a não ser com os olhos da imaginação.

Sobre *As cidades invisíveis*, livro aclamado pela crítica especializada e que movimentou o cenário editorial italiano da época, em carta endereçada ao escritor Ferdinando Camon em setembro de 1972, Calvino informa haver entregue o manuscrito da obra à editora em 14 de setembro daquele ano, ao passo que em carta enviada a Geno Pampaloni no fim de novembro do mesmo ano já trata da resenha acerca do livro publicada pelo mesmo alguns dias antes. Desse momento em diante, o diálogo que as cartas estabelecem torna-se, em grande parte, um diálogo com a crítica suscitada pelo livro, como se percebe em cartas posteriores dirigidas a Claudio Varese (1973), Angel Rama (1973), Guido Almansi (1974), Giovanni Falaschi (1974) e Sandro Briosi (1976), entre outros.

Nos comentários tecidos por Calvino frente a crítica que se dedica ao livro, é possível encontrarmos elementos que possibilitam um acesso diferenciado à narrativa de *As cidades invisíveis*, constituindo assim o jogo intertextual de leitura de que nos fala Silviano Santiago. Tomemos como exemplo as cartas a Claudio Varese e a Sandro Briosi, respectivamente. Na primeira, Calvino traça uma memória de seu processo de construção do livro, através da qual encontramos novas pistas de seus objetivos e de algumas possibilidades de leitura, ao mesmo tempo em que indica o imprevisível e incontrolável de toda escritura:

O livro nasceu em fragmentos, por sucessiva justaposição de trechos isolados, e eu mesmo não sabia onde ia chegar, somente sentia a necessidade de continuar até o momento em que não tivesse esgotado aquilo que tinha para dizer, isto é, a parcialidade de cada discurso que tentava podia apenas superá-la acrescentando outros discursos convergentes ou divergentes. Se agora o livro se apresenta como uma construção elaborada e concluída, esta construção veio no final na base do material que tinha acumulado. Mesmo as classificações das cidades, algumas (memória, desejo) estavam já claras no início, porque vieram assim até mim, outras foram decididas depois, após muitas oscilações em torno dos núcleos temáticos através de contornos não bem definidos. Portanto, não é que não me permita ler os capítulos um a um: penso que serão lidos um a um porque nasceram desse modo, e depois cada um nas várias séries que o livro sugere. Mas o sentido que o livro deve transmitir é aquele compacto e aglomerado que você tão bem descreve. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1193).<sup>127</sup>

Na segunda carta, enviada a Briosi, Calvino comenta *As cidades invisíveis* no contexto de um ensaio publicado pelo crítico, no qual ele abordava as últimas obras de Calvino:

O capítulo sobre as *Cidades Invisíveis* foi aquele que me custou mais no confronto entre a sua leitura e o texto, que resulta na minha experiência e memória de autor. O maior obstáculo para mim foi a quebra do texto em enunciações fragmentárias, como se um mosaico de compilação de fichas e anotações à margem fizessem perder o contato com o livro. Enquanto eu queria que os críticos reconhecessem (e raramente o fazem) que se trata de um livro com uma linha única, um discurso que avança por sucessivas negações, mas que possui um desenho, uma articulação, uma direção e um êxito, mesmo que tudo não esteja resolvido e claro nem mesmo para mim. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1304).<sup>128</sup>

A construção complicada de *As cidades invisíveis*, como estrutura e linguagem, aguçou muitos comentários críticos e, mesmo que reconhecesse essa complexidade, Calvino argumentava a favor do desenho do livro. Há que se considerar que tanto *Marcovaldo* quanto *As cidades invisíveis* foram projetos de livros organizados após a escrita dos textos individualmente: o escritor organizou esses textos, pensando numa arquitetura da obra que lhe permitisse incluí-los, formando um desenho preciso e uno.

<sup>127</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.

<sup>128</sup> Tradução do italiano realizada por Davi Pessoa Carneiro Barbosa.



Na carta a Briosi, Calvino comenta que o maior obstáculo percebido durante a leitura do ensaio foi a comparação entre a obra e um mosaico de fragmentos. Mas, embora o escritor refutasse a ideia de um livro sem a presença de uma linha única, reconhecia a complexidade da obra, como observa em carta a Guido Almansi de 10 de fevereiro de 1974:

Chichita me disse que havia telefonado, preocupado com a minha reação ao título *As cidades ilegíveis*. Eu não havia nem mesmo pensado sobre isso, o título era espirituoso e dava vontade de ler o artigo (diferentemente dos outros dois) e, considerando que o sentido do texto não era aquele, funcionava muito bem, porque todos o leriam com a esperança de encontrar uma crítica feroz e encontravam, por seu turno, uma crítica positiva, embora insólita e divertida. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1230).

A ilegibilidade d'*As cidades invisíveis* motivou críticas perspicazes, como aquela de Almansi, mas também uma dificuldade de leitura por parte dos críticos, como Calvino lamentou em carta a Briosi. Além disso, pode-se considerar que o título *As cidades ilegíveis* não incomodou o escritor, porque ele mesmo reconhecia a parcela de ilegibilidade presente nesse texto, como confidencia a Angel Rama, em carta de 27 de novembro de 1973:

Quanto ao tema final do seu ensaio, a comunicação social por meio de uma forma que permita expressar a subjetividade sem ficar aprisionado, não sei se *As cidades invisíveis* podem ser tomadas como modelo. O livro teve suficiente reconhecimento público, mais do que esperava, mas, tanto por esse livro quanto pelo novo, estou contente de tê-los escrito. Agora tenho uma grande vontade de escrever coisas mais diretas, de estrutura menos complicada, voltando a uma comunicação mais imediata. (CALVINO apud BARANELLI, 2000, p. 1222-1223).

Temos, por meio dessas conversas travadas através do papel entre Calvino e seus correspondentes, acesso à gênese de sua obra, aos seus pensamentos e expectativas em relação à sua produção e, ainda, às suas reações diante da recepção dos livros pelo público e pela crítica. Tanto *Marcovaldo* quanto *As cidades invisíveis* ganham aqui novas cores e contornos, abrindo caminhos para uma leitura crítica que ultrapasse apenas a versão final do texto publicada pelo autor.

Esses pequenos exemplos, frutos de uma aproximação ainda bastante incipiente com a correspondência de Italo Calvino, indicam algumas possibilidades de leitura e crítica que podem ser abertas pelo estudo de cartas. Estas, assim como outros tipos de documentos e objetos relativos às escritas de si – como cadernos de anotações, diários e entrevistas, para indicar alguns deles –, permitem o estabelecimento de leituras cruzadas, que perpassem reticularmente esse heteróclito material e, a partir dele e de suas possíveis conexões, lancem sobre a produção literária um olhar distinto, pautado pela multiplicidade de referências e possibilidades de produção de saberes.

## Referências

BARANELLI, L. (Org.). **Italo Calvino. Lettere.** 1940-1985. Milano: Mondadori, 2000.

BONURA, G. **Invito alla lettura di Italo Calvino.** Milano: Mursia, 1987.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a.

\_\_\_\_\_. **O cavaleiro inexistente.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993b.

\_\_\_\_\_. **Marcovaldo ou As estações na cidade.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Os amores difíceis.** Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O visconde partido ao meio.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Se um viajante numa noite de inverno.** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. Sul tradurre. In: BARENGUI, M. (Org.). **Italo Calvino. Saggi.** 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001a. v. 2. p. 1776-1786.

\_\_\_\_\_. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: BARENGUI, M. (Org.). **Italo Calvino. Saggi.** 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001b. v. 2. p. 1825-1831.

\_\_\_\_\_. Eremita em Paris. In: CALVINO, I. **Eremita em Paris:** páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 182-190.

\_\_\_\_\_. Italiano, uma língua entre as outras línguas. In: CALVINO, I. **Assunto encerrado:** discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140-147.

\_\_\_\_\_. Il giovane del Po. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti.** Edição de Bruno Falchetto, Claudio Milanini e Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 2010. v. 3. p. 1011-1126.

\_\_\_\_\_. **Sono nato in America...** Interviste 1951-1985. Milano: Mondadori, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mundo escrito e mundo não escrito.** Tradução de Maurício Santana Dias. Artigos, conferências e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FALCETTO, B. Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore. In: CALVINO, I. **Romanzi e racconti**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004. v. 2. p. 1381-1401.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MORAES, M. A. de. Epistolografia e crítica genética. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n.1, p. 30-32, jan./mar. 2007.

MOREIRA, M. E. R. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 249-263, jul./dez.2009.

MOYSÉS, T. M. **Lettere e I libri degli altri**: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2010.

RIBATTI, D. **Italo Calvino e l'Einaudi**. Bari: Stilo Editrice, 2009.

SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-95.

SOUZA, E. M. de. A biografia, um bem de arquivo. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 11, p. 121-129, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v10n1/v10n1a09.pdf>. Acesso em 15 nov. 2009.

VASCONCELLOS, E. Intimidade das confidências. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 8/9, p. 372-389, 2008.

## LITERATURA Y CORRESPONDENCIA EN ITALO CALVINO

### Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca de la escritura epistolar de Italo Calvino, poniendo en relieve algunas de las cartas por él escritas con tal de mejor comprender su proceso de producción artística. Para ello, hemos buscado identificar, por medio de sus “grafías de vida”, aspectos que nos permitan una mirada crítica sobre la obra que ultrapase el texto mismo publicado por el autor. En ese sentido, al recorrer las cartas de Calvino, encontramos reflejados sus anhelos y dudas, más allá de las reflexiones que se tejieron durante la génesis de algunas obras, como *Marcovaldo* y *Las ciudades invisibles*, que hemos elegido por aquí resaltar, y también analizamos las cartas que a ellas se refieren en la tercera sección de este texto. El epistolario de Calvino se mostró un espacio proficuo de discusión e interacción no solo con los amigos, en un ámbito privado, sino también con críticos y escritores, demostrando como la correspondencia le permitía al autor reflejar sobre su propio hacer literario.

### Palabras clave

Literatura. Correspondencia. Italo Calvino.

---

Recebido em: 10/11/2018  
Aprovado em: 01/02/2019

# *Para, não: de Dalton* *Trevisan (sobre) a* *Katherine Mansfield*

Katherine Funke<sup>129</sup>

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

## **Resumo**

Este artigo propõe acompanhar o escritor curitibano Dalton Trevisan por entre suas intenções estéticas ligadas à ideia de repetição e diferença a partir de duas versões do conto em forma de carta endereçada à escritora neozelandeza Katherine Mansfield. A carta “My darling Katherine (Mansfield)” foi publicada originalmente em 1947, na edição n. 14 da revista *Joaquim*. Ganhou nova versão, disponível em *Até você, Capitu*, de 2013, passando por duas outras publicações com pequeninas alterações (no renegado *Sete Anos de Pastor*, de 1948, e depois em *Mistérios de Curitiba*, de 1968, com o título de “Retrato de Katie Mansfield”). O que norteia o artigo é a ideia de que, para Dalton, reescrever é um gesto vital, como destaca Berta Waldman. De versão em versão, o vampiro sobrevive e sua obra ganha mais corpo. Na insistência no procedimento da repetição, Dalton reafirma a originalidade de sua diferença transgressora em relação a outras literaturas.

## **Palavras-chave**

Dalton Trevisan. Katherine Mansfield. Carta. Correspondência. Repetição.

---

<sup>129</sup> Doutoranda em Literatura UFSC (SC). Mestre em Literatura - UFSC (SC). Bacharel em Comunicação Social - IELUSC (SC). Especialista em Jornalismo Contemporâneo - UNIJORGE (BA)

## Introdução

"Nós só vivemos se, de alguma forma, absorvemos o passado,  
mudando-o."

(Katherine Mansfield)

Jorge Luis Borges afirmava jamais reler um texto seu após tê-lo publicado. Seu modo de *seguir adelante* era simplesmente escrever outra coisa, algo novo. Embora tenha com Borges a coincidência biográfica de ter começado a escrever contos logo após machucar a cabeça em um acidente, Dalton Trevisan opera de modo oposto. Não só escreve sempre o “mesmo” conto, repetindo os mesmos temas (o desejo, a vida ordinária) e dois personagens básicos (o homem desejante e a mulher desejada), causando o efeito de que “quem leu um conto já viu todos” (TREVISAN, 1994, p. 100-101), como também revisa constantemente o que já publicou. Refaz e republica diversas vezes, numa obsessão que “faz de cada nova edição uma errata da anterior” (SANCHES NETO, 1998, p. 16-17).

Ao se repetir e reeditar tanto, Dalton age desde jovem como o narrador ancestral de voz grave que, paciente, senta o leitor no colo para contar-lhe de novo uma narrativa já conhecida, mas retomada com gosto, gozando como quer das variações possíveis. Este paradoxo já forneceu alguns giros teóricos sobre o caso, baseados nos estudos deleuzianos sobre *Diferença e repetição*. Transgressor, Dalton faz o elogio da diferença pela repetição: afirma a continuidade da vida de uma história já contada – já *morta*, já publicada – modificando-a. O eterno retorno do mesmo, mas diferente. Vampiro, aceita a “vida após a morte” das suas histórias como condição para manter a própria vida literária.

Coisa de vampiro (e de cafajeste, esse Dalton!), assinalou Berta Waldman: o “vampiro” não está só no plano do conteúdo, mas no próprio procedimento literário. O gesto vital de Dalton é o procedimento da repetição (WALDMAN, 2003, p. 28). O vampiro ganha vida, evitando a morte, reedição após reedição, sugando/abusando mais de seus supostos cadáveres: os textos já publicados. Nisso, parece contraditório: pois, se para ele “um bom conto é pico certo na veia”, a cada vez que reescreve e republica uma história estaria, pela lógica, como que testando de novo a veia. Mas, nada disso: ele age mesmo, enquanto escritor, como *vampiro*. Cada teste, ao invés de mera tentativa de enfermeiro, prova seu profissionalismo. Mesmo que repetido com mínimas variações, o pico sai sempre certo, aterrador e centrado em tornar sua Obra apreensível apenas pela leitura (comparada) de todas as edições e reedições (GALINDO, 2012, p. 11).

Fez exatamente isso quando dedicou algumas palavras para (e *sobre*) Katherine Mansfield (1888-1923), em um conto disfarçado de carta disponível originalmente na revista *Joaquim* em 1947 e depois retrabalhado e republicado três vezes, a mais recente publicada em 2003.

Nesta carta/conto, o desejo sexual narcísico, contemplativo e irrealizado, está presente: ali estão, de um lado, como missivista, o homem desejante um tanto cafajeste, porque promete o que não pode cumprir e deseja o que sabe que não pode alcançar (é o sujeito contemplador); de outro, no papel passivo de destinatária (ou objeto contemplado), a mulher desejada. Ela, ao contrário dele, já morreu: está inacessível. De certo modo, este se torna assim o mesmo conto de sempre, com a tensão entre um João desejoso e uma Maria inatingível, composta pela narração/contemplação de fatos ordinários ou cotidianos em que a figura feminina protagoniza algo (fatos como jantar, almoçar, ir a lojas, ficar doente, pedir um cigarro a um amigo, tossir, cuspir, esconder um amante debaixo da cama, morrer).

Só que, desta vez, se trata de um caso um tanto mais complexo: a Maria não é uma mulher qualquer ou anônima, mas a neozelandesa Katherine Mansfield, autora de *Bliss* e tantos outros contos famosos. Mansfield se apresentava como uma das escritoras conhecedoras de corações (masculinos) deflorados a que Dalton Trevisan tinha acesso na juventude. Já na década de 1940, ele possuía elementos suficientes para escrever as densas referências diretas e indiretas à obra dela, fazendo disso a matéria-prima principal de um texto de pouco mais de trezentas palavras.

Também o homem desejante, na carta/conto, não constitui, portanto, exatamente de novo um João qualquer, mas alguém que demonstra conhecimento de detalhes da vida e da obra de Katherine Mansfield. Eis algumas das diferenças dessa repetição específica do “velho” conto de sempre.

## **1 Dalton com Katherine**

Dalton e Katherine afirmaram, de modos diferentes (ele num *release* para fugir da imprensa, ela em seu diário), grande prazer em ler contos de Anton Tchekov, tendo esse hábito recorrente como uma das melhores coisas da vida. Mais que isso, o interesse temático de suas produções como contistas desliza sobre pontos similares: paixão, casamento, traição, separação, desejo, morte e a vida depois da morte, a vida possível para os mortos, entre os ainda vivos, assim como a morte vivenciada por quem respira sem paixão.

Muitos dos contos de ambos os autores deixam uma vaga, mas presente e densa impressão de que o vazio ocupa mais espaço entre as pessoas, mesmo entre as que formam casais, do que algo “maior” ou “legítimo” que as relacione. Alguns desses e outros aspectos da obra da escritora parecem ter soprado, enfim, um hálito quente na imaginação do vampiro, talvez tanto quanto ela mesma pôde se inspirar em Shakespeare ou em Chaucer.

Mas Katherine, além de estrangeira, é de uma geração anterior. Já tinha morrido há dois anos quando Dalton nasceu. Da biografia dela, se tornou bastante conhecida e escandalosa a fase jovem em Londres, quando casou com o irmão de um ex-namorado e descasou logo em seguida. Pouco depois, ficou grávida de um terceiro, de quem fugiu. Abortou com ajuda da mãe, voltou a Londres. Casada com o crítico literário John Murry, de quem se separou e se reaproximou várias vezes em vida e que, afinal, depois seria seu viúvo, teve amores platônicos e pelo menos um amante corpulento assumido (em Paris). Katherine Mansfield teve, assim, vidas paralelas e gestos originais sobre o que fazer ou quando amar ou deixar de amar, sobre os quais fazia anotações (ou fabulações) em seus diários. Nas cartas ao marido, não deixou de abordar a liberdade sexual como virtude necessária para a experiência e a imaginação de uma escritora como ela. Nos diários, registrava pesadelos em que era crucificada por amigas como dama fingida ou *femme marquée* (MANSFIELD, 1996, p. 196).

Tal comportamento parece perfeito aos interesses de Dalton Trevisan, a quem uma das delícias da vida, além de Tchekov e outras poucas coisas mais, é um corpo nu de mulher (TREVISAN, 1991, p. 5). Nada mais excitante, assim, do que uma escritora como Katherine Mansfield, desnudada pela escrita e mesmo pela forma com que conduziu a própria vida.

Ao contrário do recluso Dalton, aliás, Katherine não se furtava a receber/visitar outros escritores ou artistas, escrever críticas para livros alheios, enviar colaborações solicitadas por revistas e, na medida do possível, frequentar locais públicos, como restaurantes e teatros. Mesmo no seu longo período exilada para tratar da tuberculose, não deixou de se corresponder e comentar obras de outros autores. Teve interlocutores grandiosos: D. H. Lawrence, T. S. Eliot, Virginia Woolf.

Publicou-se postumamente quase tudo o que ela anotou em diários e cartas, e até mesmo seus rascunhos de contos renegados ou inacabados chegaram ao público. Se já não era uma alma sem pudores de se mostrar completamente ainda em vida, ficou completamente nua, portanto, depois de morta.

Que condição deliciosa para um corpo literário como o do vampiro de Curitiba: sobre (e para) esta mulher nua, morta, maria que pode ser contemplada e desejada mas que, já se sabe, jamais corresponderá – autora de vasta obra publicada, passiva assim de ser violada,



abusada ao ser lida e transformada em objeto de desejo quando e quantas vezes se desejar – Dalton Trevisan fez jorrar uma história de amor, colocando-se no papel de signatário de uma carta, “My darling Katherine (Mansfield)”.

A carta se destaca no conjunto das missivas tornadas públicas ao longo da vida de Dalton Trevisan: em lugar de argumentos objetivos com teor intelectual emitidos a interlocutores vivos e, geralmente, do mesmo sexo, neste texto dirigido a Katherine (no original e nas variações) o contista assume a posição de um fã ardente, um fã que conversa com ela como que ditando os dizeres de uma lápide.

Logo na primeira linha do texto, o narrador chama a destinatária da carta de “amada Miss Beauchamp” (na primeira versão) ou “querida Miss Beauchamp” (na mais recente). Beauchamp era o sobrenome do pai. Além disso, o sobrenome artístico da autora, colocado em parênteses no título, (Mansfield), a deixa um pouco mais vulnerável, somente Katherine, nada mais, aquela que poderia ser chamada de “minha querida Katherine”.

Este João astuto coloca sua Maria, deste modo, na situação cristalizada de ainda solteira, ou mulher disponível, em lugar de comprometida. Na fabulação da carta, a imagem de “disponível” e suscetível da amada destinatária ganha reforço: ela é descrita como aquela que não gostava do marido, que assumia amantes e desejos por outros homens.

Descrevendo-a ao mesmo tempo em que a interpela, o signatário da carta fala diretamente com Katherine, mas também demonstra consciência de que fala para um outro, aquele/aquela que lê. Fala como se apresentasse a escritora, assim como seu amor por ela, a desconhecidos. Assim, cria uma imagem de Katherine exclusivamente sua, uma “Katherine de Dalton”.

Ele assina a carta com um “a” entre parênteses: “(a) Dalton Trevisan”. Ou seja: escreve *sobre* Katherine, uma Katherine livre de ser Mansfield, ainda jovem, ainda *Miss*, personagem inventada *para* (ou “a”) Dalton Trevisan, *e ao modo de* Dalton Trevisan. Pode ser lida, portanto, como uma carta com outro destino do que a suposta destinatária; já é, desde a origem, uma mensagem não-íntima nem exclusiva ou excludente, mas criada para ser tornada pública, para que a intimidade de Dalton com Katherine fosse tornada pública, num gesto deserdado de quem envia uma carta de amor a uma morta, sem esperança de resposta.

## 2 Leitura comparada

O detalhe a respeito do formato pouco convencional de assinatura torna o texto original não apenas uma carta, mas um conto disfarçado, embora o título seja equivalente ao

que se poderia esperar da primeira linha de uma correspondência, “My darling Katherine (Mansfield)”. Talvez, justamente por perceber (ou querer assumir ou evidenciar) a inadequação do texto enquanto carta propriamente dita, a versão de 1968 já trazia o título reescrito para “Retrato de Katie Mansfield”, já sem a assinatura do signatário, o que foi mantido na republicação revisada em 2003.

Essa alteração significativa veio junto à extinção integral ou parcial de algumas frases e o acréscimo de novas informações. Entre a primeira e a última versão publicada, o número de parágrafos dobrou (de seis para doze). O texto mais recente tem parágrafos mais curtos e cortantes, mas mantém quase a mesma quantidade de palavras em relação ao publicado na *Joaquim* (tem exatas seis palavras a menos).

Analisadas no conjunto, as mudanças entre a versão mais antiga e a mais recente se mostram mais profundas do que muitos outros casos de revisões realizadas pelo autor. Com o novo título, a intenção ou *tom* do texto ganhou também um novo registro: mais fabulações, mais ironia e menos interpelações diretas à destinatária. O conto deixou cair o disfarce. Sempre se perde algo nas revisões, “o autor tem de escolher e pôr de lado alguma coisa válida”, como escreveu Carlos Drummond de Andrade a Lygia Fagundes Telles em 1966, ao perceber no livro *Jardim Selvagem* (1965), um conto que Lygia havia feito publicar três anos antes em um jornal, com leves, mas significativas alterações.

“My darling Katherine (Mansfield)” trazia constantes interpelações diretas à destinatária, chamando-a por apelidos carinhosos, só conhecidos pelos íntimos de seus diários ou de sua biografia (“dear, oh dear”, “poor Tig”, “poor Kathy”). Mas, se até o terceiro parágrafo parecia estar falando *para* ela (com “você”), por flexionar os verbos na terceira pessoa (*bebia, tomava, sentindo-se, amava, gostou etc*), no quarto parágrafo, ao usar o verbo flexionado na segunda pessoa do singular, seguido de uma interpelação direta (“*sabes, Kathy?*”) fica sugerido que a maioria dos verbos está flexionada na terceira pessoa porque falam *dela*, de uma mulher que não é apenas destinatária, mas o próprio *tema* da carta.

O conto/carta original já contém, assim, uma dupla presença de Katherine: uma *com quem* fala e a outra *de quem* fala. Tratando-a por “tu”, fala *para* a destinatária da carta, Katherine (sem o Mansfield), *sobre* fatos biográficos, cenas de contos, anotações de diários ou cartas de Katherine Mansfield, como neste trecho, em que faz menção às repetidas esperas por correspondências registradas por Mansfield em seus diários: “Triste, sabes, Kathy?, tão triste, ao lado da cancela, esperando um velhinho carteiro – e essa carta que não chegou”. E também *para ela*, mas também *dela*, esse conto trouxe, no parágrafo final:

Poor Kathy, feia mas tão linda, faltou-lhe na vida (essa mágoa matou-a) um coronel da Índia como eu, bravo moço de óculos que, morta ainda, lhe beija com delírio as mãos de onde nascem, entre risos gaios, petúnias. (TREVISAN, 1947, p. 10)

“*Faltou-lhe*”, e não “faltou a ti”. Se fosse uma carta íntima, o mesmo trecho seria reescrito de modo direto e em primeira pessoa, algo como “te beijo com delírio”, em vez de “(ele) lhe beija”. O conto cria uma personagem a quem faltou ser beijada, assim como um outro personagem, o missivista, que deseja beijar.

Em quantidade, o texto original também contém muito mais elementos descritivos/narrativos ou citações indiretas de contos de Katherine Mansfield (como “garden party”, no segundo parágrafo, ou “pintarroxos”, no seguinte) do que elementos de um diálogo com ela. Assim, já de partida, as portas estavam sendo deixadas abertas por Dalton para prováveis reescritas, com mais fabulações *sobre* aquela Katherine.

Reescritas fabuladoras que, de fato, vieram e fizeram da versão mais recente mais um perfil ou retrato do que uma missiva. Antes de verificar mais a fundo, é preciso anotar ainda que, já na versão original, a fabulação dá lugar não só a homenagens amáveis, mas também à ironia, elemento comum aos contos de Dalton. A querida Katherine é ao mesmo tempo saudada diretamente (“bravo miss Beauchamp”) e ironizada com frieza e crueldade vampirescas, ao ser descrita, por exemplo, no ambiente íntimo de um quarto de dormir, como aquela que, “saco de ossos retorcido” [sic], escrevia cartas a um marido de quem nunca gostou. Ou aquela que, apesar de ter medo de ser violada por um soldado, também poderia escondê-lo embaixo da cama.

E o signatário também assumia a voz da escritora, sarcástico, reproduzindo o modo como chamava o marido (“oh Jack”) e outros interlocutores dela (“oh Bill”). Ao fazê-lo, contudo, Dalton demonstra não (só) ironia ou sarcasmo, mas um conhecimento que só poderia ter um leitor devotado a Katherine Mansfield.

A referência ao soldado, por exemplo, condensa os medos registrados por ela em seus diários em 1918, ao presenciar/conviver com bombardeios da Primeira Guerra em Paris. O fato de Katherine parecer um saco de ossos enquanto escrevia ao marido, por sua vez, é uma menção à doença que a afastou de Londres e do marido para se tratar em locais arejados ou alternativos – afastamento físico que deu lugar a fofocas de que John Murry teria uma princesa inglesa como amante, e por sua vez, embora o tal *affair* não tenha sido confirmado, há certa raiva/desencanto entre os dois.

São dados, enfim, que só quem leu os diários e as cartas de Katherine Mansfield poderia saber. E, para ler esse tipo de material íntimo de alguém, é preciso ser devotado o

bastante para querer estar no mesmo quarto silencioso que uma tuberculosa de mente turbulenta, justo ela, a mais feia entre suas muitas irmãs, potencialmente homicida: em 1919, aprendeu a atirar; depois, dormia com pistola automática ao lado da cama, entre livros; às vezes registrava que gostaria de matar alguém bem próximo, como quando uma amiga contou não se arrepender nem um pouco de ter se divertido pagando caro demais por um café especial: “nunca dei um tiro nela porque seria muito difícil me descartar do corpo, depois. Não se poderia fazer com ele um embrulho bem-feito, ou colocá-lo sob uma pedra, e ela *nunca* queimaria” (MANSFIELD, 1996, p. 138).

Assim, o texto original espalha várias pistas da devoção de Dalton, leitor de Katherine, como uma espécie de saboroso lembrete enviado ao Dalton do futuro sobre deliciosos/delicados aspectos da vida e da obra da escritora. Outra pista está no uso de palavras estrangeiras sem qualquer alteração gráfica no meio das frases, hábito que ela também tinha em cartas, revezando sem aviso o inglês nativo com expressões em francês, italiano e, mais raramente, em alemão.

Ao misturar o estilo dela com o próprio, o vampiro fortalece o próprio sangue, seu corpo/obra, estimulado pelo amor com que picou essa veia, isto é, se deitou sobre o corpo morto, publicado, de Katherine. O parágrafo final da versão original é a prova mais visível de que esse amor ultrapassou a admiração literária a ponto de criar uma virtual paixão, do personagem-autor da carta, “coronel da Índia” (ou então do próprio Dalton, talvez ele mesmo o “bravo moço de óculos” citado no trecho), pela contista.

Na versão mais recente, a devoção também está lá, mas em menor grau, ou de forma mais seca, sem a ideia de que lhe faltaram beijos, sem petúnias entre as mãos do cadáver, e sem nenhum bravo moço apaixonado em cena. No “Retrato de Katie Mansfield”, a passagem do tempo arrefeceu a paixão e aumentou a distância entre Dalton e Katherine, entre seu conto e a protagonista que, fugidia, teve sua imagem esmaecida, como um retrato que perde as cores, perde a nitidez e ganha um pouco de poeira e algumas rachaduras.

O tom ficou menos ardente e mais pungente. Os parágrafos mais curtos, mais ágeis, agora não apenas seis, mas doze, chicotam com força e precisão para quebrar o que restou do esqueleto de Katie, agora sim, “Katie Mansfield”, vista em sua inteireza, embora com o apelido carinhoso para o prenome. Já não é mais, portanto, uma Katherine vulnerável, que esperava o carteiro velhinho e olhava a chuva pelas manhãs, mas uma mulher com nome e sobrenome, “mulher casada” a quem Dalton, o vampiro, desconstrói o que nela resiste de respeitável ou íntegro para substituir pela imagem de quem viveu “desonrando”, já de cara, o próprio pai – informação acrescentada no primeiro parágrafo, ranhura no retrato, veio

profundo que separa para sempre dois contos, que coloca de um lado a primeira Katherine (Mansfield) e esta Katie Mansfield.

Esta outra Katie Mansfield morre no último parágrafo cuspiendo sangue numa garrafa de rum. “Cuspia delicadamente”, informa o conto, na verdade, mas é algo bem diferente de morrer com petúnias nas mãos, prestes a ser beijada por um moço de óculos. Essa outra Katie desonra, toma dois porres por dia, vomita, cospe, belisca centenas de asas de frango, escreve na cama por fazer e usa uma franjinha desalinhada. É apresentada como “pérfida”, “coitadinha”, “fatídica de olho pálido” e, sem piedade, de “pobre máquina de tossir”.

Assim, a “maria” de quem se fala na versão mais recente do conto também é menos ingênua: anda pelas ruas desertas e sente aflição e desejo de ser violada. Não é mais a mocinha amada a quem se conta que ela ou uma outra, “Triste, sabes, Kathy?”, esperava uma carta que nunca receberia. Esse trecho do quarto parágrafo do conto original nem existe mais no “Retrato”: não há agora nenhuma fala direta com algum “tu”; ao contrário, mesmo o número de interpelações à destinatária se reduz ou se modifica para dar lugar a clichês e se colocar no lugar das mesmas marias de sempre dos contos de Dalton Trevisan, em especial neste trecho totalmente novo em relação ao original: “A vida que é a vida, ó minha princesa? Um sórdido corredor de pensão curitibana, mil olhos vigiando cada vez que você entra no banheiro” (TREVISAN, 2003, p. 11).

Parece que o “joão” virou Nelsinho, um tantinho mais cruel, um tantinho mais violento em relação à sua vítima. Por outro, essa aparência de abandono da devoção inicial não ocorre no nível da matéria literária. Pelo contrário, cada dado acrescentado na nova versão faz sentido quando colocado em relação com a obra publicada de Katherine Mansfield. A questão do incômodo corredor de pensão que leva ao banheiro, por exemplo, foi registrada por ela em seus diários, quando ela viveu numa pensão em Paris. Só que, em vez de Paris, o retrato traz Curitiba como sede dessa metáfora da vida: nada mais coerente com a reafirmação do “velho conto de sempre” de Dalton Trevisan e também com seu procedimento de revisar um texto já publicado, seu gesto vital de criar o eterno retorno do diferente.

Ao mesmo tempo em que perde a aura de carta e também alguma doçura ainda válida na versão do século passado, o “Retrato de Katie Mansfield” não deixa de ser uma homenagem à escritora, mas com mais apego aos aspectos bizarros de sua vida e obra. O registro do abismo entre retratante e retratada é que importa agora: o olho dela, em vez de namorar a chuva pela janela, ficou pálido. E a franjinha na testa deixou de ser lírica para ficar “toda alvoroçada”.

O tempo aumentou a distância, fez pensar em novos aspectos, e o que havia antes sumiu – ou mudou de lugar. Quase sessenta anos depois de publicar a primeira versão, o vampiro, com sua saúde boa e nenhuma notícia de que esteja mais ou menos próximo de morrer, pôde jorrar novos parágrafos de peso sobre o absurdo desperdício de sangue cuspidor por Katherine – mulher que passou apenas 35 anos nesta dimensão terrena da existência. É como se dissesse a si mesmo: deixa de ser besta, amar uma vez só é pouco, que tal amar de novo, um pouco mais? Ou: “Rasga, ó bicho, rasga o prepúcio do teu coração” (TREVISAN, 1999, p. 67).

Vinicius de Moraes também amou Katherine Mansfield e, antes de Dalton, ainda em 1938, publicou uma carta em versos para ela. Nunca escreveu outra versão do “Soneto a Katherine Mansfield”; não era seu procedimento. Mas, neste caso, é a leitura da carta que, a cada vez, recria o efeito. Com os primeiros versos, o soneto provoca a impressão de ressurgimento da vida da escritora. Quase torna-se possível sentir o aroma da pele de Katherine deixado no papel por Vinicius de Moraes: “O teu perfume, amada – em tuas cartas / Renasce, azul... – são tuas mãos sentidas!”.

Dalton Trevisan, não. Rescreveu seu conto de um jeito tão seco e cortante que tirou dele até o perfume das petúnias prestes a brotar nas mãos da morta, trocando-o por um pobre vaso de violetas: flores lindas, sensíveis, mas humildes e sem nenhum aroma. Trouxe, além disso, o cheiro de sangue, de rum, de whisky, de frango e de vômito.

A segunda versão tem muito mais ritmo e velocidade, como o trabalho ansioso de uma pá a desenterrar o cadáver. Esse retorno ao caso demorou quase seis décadas, mas veio com força total: é a tal “velocidade da sombra” com que Dalton escreve, como afirma Marcelino Freire (FREIRE, 2012, p. 18). Não um gesto calmo em busca da primavera, como o leve e amável soneto do Poetinha, mas um movimento denso na direção da noite sem volta da morte, para uma nova mordida do vampiro, revisitando o cadáver publicado tantas décadas antes.

## **Conclusão**

Como? Dalton Trevisan reescreve e reedita tanto porque não poderia fazer outra coisa. Porque reconhece, na insistência em seu procedimento de republicar cópias dotadas de eternas sempre outras diferenças, um processo de extração da beleza – um modo todo seu de buscar “o que é belo e bom”, como defendia o Paul Verlaine citado no “Manifesto para não ser lido” da primeira edição da revista *Joaquim*. Equivale ao que Dalton escrevia para o amigo

Carlos Drummond de Andrade em uma carta enviada em setembro de 1955: “Ruins os contos, por piores que sejam, não me impedem que os cuide de fazer mais melhor. E como? Eu é que lhe pergunto”.

“Os versos são experiências e é preciso ter vivido muito para escrever um só verso”, avisava o trecho de Rilke selecionado por Dalton para o mesmo “Manifesto para não ser lido”. Se há necessidade de viver muito para escrever um só verso (ou conto), e se não pode viver mais de uma vida, reescrever contos já publicados e assim buscar novos efeitos, portanto, surge como uma saída possível, mesmo que seja para causar uma fissura entre um personagem que ama e a figura amada, mesmo que seja para se afastar dela ainda mais um pouco, mesmo que seja para olhar de mais longe, rasgando o retrato que ele guardava, o retrato a ele destinado, o retrato que ele mesmo tinha tirado quando se imaginava um moço de óculos a beijar o cadáver.

Só se vive uma vez, e Dalton vive intensamente quando reescreve. Quem sabe assim, na próxima revisão da carta endereçada a Katherine Mansfield, a “amada Miss Beauchamp” renasce das mãos ardilosas do vampiro de Curitiba, agora para uma vida eterna e plena, com um saboroso

### **Referências**

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Conto de você fica ressoando na memória. Carta a Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1966. **Correio IMS**. Disponível em: <<https://www.correioims.com.br/carta/conto-de-voce-fica-ressoando-na-memoria/>>. Acessado em: 21 fev.2019.

FREIRE, Marcelino. O microcontista que queria ser Dalton Trevisan. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. nº 11, Curitiba, junho 2012.

GALINDO, Caetano. Ele mora aqui do lado. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. nº 11, Curitiba, junho 2012.

MANSFIELD, Katherine. **Diário & Cartas**. Trad. Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MORAES, Vinícius. Soneto a Katherine Mansfield. In: **Novos poemas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Unicamp, 1998.

TREVISAN, Dalton. My darling Katherine (Mansfield). **Joaquim**, n. 14. (p.10), 1947.

\_\_\_\_\_. Retrato de Katie Mansfield. In: **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&PM, 2013. (p. 11-12)

\_\_\_\_\_. **Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dinorá**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. **Vozes do retrato**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro: Record, 1999:

\_\_\_\_\_. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro, Record, 2008.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: HUCITEC/Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. No ventre do minotauro. **Cândido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná** nº 11, Curitiba, junho 2012.



**TO, NO: FROM DALTON TREVISAN (OVER)  
TO KATHERINE MANSFIELD**

**Summary**

This article proposes to accompany the writer from Curitiba, Dalton Trevisan, among his aesthetic intentions linked to the idea of repetition and difference from two versions of the short story addressed to New Zealand writer Katherine Mansfield. The letter "My Darling Katherine (Mansfield)" was originally published in 1947, issue n. 14 of *Joaquim* magazine. He won a new version, available in *Until you, Capitu*, from 2013, through two other publications with minor changes (in the renegade *Sete Anos de Pastor*, 1948, and later in *Mysteries of Curitiba*, 1968, entitled "Portrait of Katie Mansfield "). What guides the article is the idea that, for Dalton, rewriting is a vital gesture, as Berta Waldman points out. From version to version, the vampire survives and his work gains more body. In insisting on the procedure of repetition, Dalton reaffirms the originality of his transgressive difference from other literatures.

**Keywords**

Dalton Trevisan. Katherine Mansfield. Letter. Correspondence. Repetition.

---

Recebido em: 09/11/2018  
Aprovado em: 21/02/2019

# Cartas não enviadas: os limites de intimidade e publicidade, gestação literária e o gênero das cartas de Kurt Cobain

João Luiz Teixeira de Brito <sup>130</sup>  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## Resumo

Uma carta não enviada é de fato uma carta? O que há de se dizer quando não há receptor algum, pois, as cartas nunca foram enviadas, nunca encontraram seus destinatários, quem sabe, indo parar no *Dead Letter Offices*, onde certo escriturário ficcional, certa vez, trabalhou? Elas, as cartas, ainda assim existem, seus corpos persistem. Seriam, contudo, cartas? E o que dizer de uma carta suicida endereçada a um amigo imaginário de infância? Esse artigo se dedicará a explorar algumas missivas escritas e nunca enviadas pelo compositor norte-americano Kurt Cobain para vislumbrar o debate entre a intimidade e publicidade no seu gesto de grafia. Utilizando o personagem de Herman Melville em *Bartleby, o escrevente* e conceitos retirados das obras de Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho e Arthur Rimbaud como fundos teóricos, farei um esforço para colocar em termos literários um debate corporal que se estabelece entre indivíduo e sociedade, na gana comunicativa da performance artística, e cujo argumento pendular mediador da fala será exatamente a imagem das cartas não enviadas. As cartas são as principais ferramentas dessa análise. Dobro-me por sobre elas em gestação, em busca do efeito de que sejam percebidas no limite de seu gênero.

## Palavras-chave

Kurt Cobain. Cartas. Corpo. Ruído. Bartleby.

---

<sup>130</sup> Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Mestre em Letras, pela mesma instituição, com pesquisa na área de Literatura Comparada relacionada às adaptações filmicas de obras da Literatura Beat norte-americana. Doutorando em Letras, pela Universidade Federal da Bahia, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pesquisa sobre cultura pop contemporânea, mais precisamente, sobre a vida e obra do cantor e compositor norte-americano Kurt Cobain.

## **Dead Letter Offices: entre o íntimo e o publicado**

Entrevistando a si, como se fosse ao mesmo tempo um jornalista e o vocalista do Nirvana, Kurt Cobain escreve em seus diários: “Punk é liberdade musical. É dizer, fazer, tocar o que você quer. Nirvana significa liberdade da dor e do sofrimento no mundo exterior e isso é muito próximo de a minha definição de punk-rock’, exclama o guitarrista Kurt Kobain” (COBAIN, 2002, p. 166, tradução minha) <sup>131</sup>.

Em 2002, lançaram-se os diários mimeografados de Kurt Cobain para o mundo. O lançamento constitui um gesto complexo. Os diversos cadernos que ele usara ao longo da vida (alguns dos quais foram roubados por fãs e divulgados à época) foram compilados em um só caderno. As diversas páginas foram mimeografadas e organizadas de modo mais ou menos cronológico, de acordo com a data presumida das entradas. Foi uma publicação que gerou grande interesse por parte dos fãs do Nirvana, ávidos a destrinchar as subjetividades de seu ídolo, ainda mais com a possibilidade de apropriar-se do peso aurático de um produto que possuía a própria grafia de Cobain, sua marca indelével, o registro de sua presença e performance corporal íntima.

Por outro lado, era natural que se gerasse também alguma controvérsia. Cobain tivera sempre uma relação arredia com a fama e com escrutínio de sua vida pessoal como artista. Como o compositor do Nirvana se sentiria a respeito de ter seus pensamentos mais íntimos expostos, tornados públicos e rentáveis <sup>132</sup>?

A relação de Cobain com esses diários, entretanto, não parecia ser uma de extremo sigilo. Pelo contrário, o vocalista do Nirvana costumava compartilhar suas entradas em diários com os visitantes de sua casa, que encontravam os textos espalhados pelos aposentos, e, também com seu público, pois eram dali que saíam pinçados em colagens

---

<sup>131</sup> Cobain referia-se a si mesmo na terceira pessoa nesse “artigo jornalístico” encontrado em seus diários. Muitas vezes, são encontradas referências ao músico Cobain, com uma série de variações desse alter-ego roqueiro, seja Kurt Kobain, Kurt Kobain ou Kurt Kobane. É importante ressaltar, sobre as traduções dessas entradas nos diários de Cobain, que estou preservando a coloquialidade do discurso e tentando encontrar correspondências para certos erros gramaticais sistemáticos, como uma escolha estilística minha de tradução.

<sup>132</sup> É interessante pensar, nesse contexto, sobre a natureza dos blogs. A certo ponto dos anos 2000, os blogs passaram a funcionar como diários pessoais abertos ao público, por sua natureza digital, sempre revolventes. As mídias sociais de hoje também não fogem muito do formato diarístico daqueles primeiros blogs e fotologs. É patente pensar, contudo, que, tal qual os diários de Cobain, esses blogs envolvem uma performance (seja digital ou analógica) que paira necessariamente entre o público e o privado.

disjuntivas os versos de suas canções, através de um método herdeiro do dadaísmo, muito próximo ao *cut-up* de William Burrows<sup>133</sup>. Ora, o próprio gesto de grafar sugere uma necessidade de deixar uma impressão (até certo ponto) duradoura no mundo, para além do corpo material/subjetivo que traça aquelas linhas.

Tanto a prática do diário não era sigilosa que o prólogo ao corpo textual dos *Journals* é uma dessas páginas manuscritas por ele, presumivelmente uma das páginas iniciais de seus muitos diários. Trata-se de uma página em que Cobain pede inicialmente que não se leia o diário dele em sua ausência e na linha seguinte ele explica que está saindo para o trabalho e pede para que a pessoa a quem é endereçada a missiva leia o seu diário, vasculhe suas coisas e o descubra (descubra ele, Cobain)<sup>134</sup>.

Claro, essa mensagem foi provavelmente endereçada a alguém que dividia a intimidade de Cobain, não ao público em geral. Mas essa foi, afinal, a grande batalha e a grande dissonância da vida e obra do Nirvana e de Cobain, o conflito entre o que é privado e o que é público, o debate do que é local e íntimo a uma pequena comunidade subsistente versus o que é global, amplamente disseminado e rentável. Podemos considerar que a mensagem do prólogo dos *Journals* foi enfatizada de modo a justificar a publicação sem prejuízos à imagem dos agentes que permitiram essa divulgação, mas, ainda assim, não é menos verdade que essa atitude em si pontua muito bem um ponto chave da poética que cerca a figura de Cobain.

O fato é que os textos estão publicados e – muito importante – *na grafia de Cobain* (ou em reproduções maquínicas desta), o que, todavia, é índice de uma intimidade real ou imaginada e depoente de uma performance corporal que uma vez existiu. Todos os traços fugidios que foram uma vez impressos ali, inclusive os que foram rasurados, ainda restam ou parecem restar como elementos de comprovação histórica de uma performance corporal, da presença de um indivíduo.

Ainda que tivessem sido grafadas em busca da eternidade e da posteridade de um nome artístico para si ou quer constituíssem apenas uma busca egocêntrica incessante de impressionar, fazer falar, trazer à luz o duplo silencioso daquele que afinal escreve e se deixa ler, os diários restavam, até o ponto de sua publicação, apenas nos arquivos pessoais de Cobain. Qual o efeito de trazer à luz esse duplo silencioso? Qual o efeito de vasculhar o *Dead Letter Office*, o arquivo morto de um defunto?

---

<sup>133</sup> Para mais detalhes sobre essa questão, ver o artigo de John Rocco “Closing the circle: that punk with Burroughs” (ROCCO, 1998).

<sup>134</sup> No original: “figure me out” (COBAIN, 2002).

O gênero epistolar é grandemente explorado por Cobain em seus diários. São cartas escritas e nunca enviadas a amigos reais ou imaginários, colegas de banda, outros músicos, namoradas, jornalistas, desafetos, etc<sup>135</sup>. As cartas de Cobain são (ou restam assim nos diários), portanto, comunicações nunca efetuadas para com os destinatários a quem eram inicialmente endereçadas e, por isso, até certo ponto, elas podem ser consideradas somente ficcionais, quem sabe, inclusive, impessoais, abertas ao público apenas pelo ruído desenhado na ausência de seus sujeitos. Elas têm destinatários e situações reais em suas inscrições, mas, em mais de um sentido são cartas mortas: não-enviadas e mimeografadas. Talvez, possam ser entendidas – e este é meu argumento aqui – como signos de uma rejeição latente, embora não absoluta, do contrato social. Afinal, ainda há nelas a inscrição, ainda há a carta, ainda resiste ali a letra, mesmo que nunca enviada; e paradoxalmente publicada.

Há ali um gesto comunicativo e um resíduo material que indica, quem sabe, fé, possibilidade de comunhão, de comunicação dentro de uma comunidade fechada, ainda que na ausência do corpo material do indivíduo. Portanto esse gesto de negação/resistência ao vínculo social, ainda que deponha em vários momentos sobre a falta de fé na comunicação humana, resguarda, para um futuro apenas vislumbrante, um desejo de sua efetivação comunicativa no corpo da escrita como literatura. Não é absoluto e completo, (talvez) até que cheguemos a sua última carta (não) enviada e, essa, “não publicada” junto às outras, a carta suicida de Cobain.

No sentido dessa rejeição ao vínculo social, epitomado pelo suicídio, remeto os gestos de Cobain à figura do escriturário Bartleby, de Herman Melville. No conto, o advogado, chefe de Bartleby e narrador da história, contrata o personagem-título como escrivão em seu escritório para produzir cópias de documentos legais, hipotecas e escrituras. Inicialmente, Bartleby cumpre suas funções diligentemente, mas pouco a pouco ele passa a se recusar a cumpri-las. Daí surge seu bordão “*I would prefer not to*”, celebrado lema de desobediência civil frente a um sistema que interrompe os desejos e vivências individuais em cumprimento das demandas mais amplas da sociedade e do mercado. A recusa de Bartleby se inflama (inflama talvez seja a palavra errada, uma vez que essa recusa tem muito mais a ver com uma passividade terminal do que com a paixão que a chama suscita) até o ponto em que ele se recusa a comer. Nesse momento, ele já se encontra preso por se recusar a sair dos aposentos em que estavam os escritórios do advogado, mesmo depois que este já o demitira e

---

<sup>135</sup> Presume-se, da maioria das cartas, por ser uma prática comum de Cobain, que elas não foram enviadas, embora essa comprovação seja difícil. Outras podem ter sido de fato enviadas, restando nos cadernos apenas seu rascunho, como aconteceu, por exemplo, com alguns releases escritos para o Nirvana.

já mudara seu estabelecimento para outro ponto comercial em Wall Street. Bartleby morre na cadeia, de inanição, e o narrador termina o conto com o lamento “Ah Bartleby! Ah a humanidade!” (MELVILLE, 2014, p. 80). Antes, contudo, ele descobre algo ainda mais enigmático sobre o passado de Bartleby (até isso o escriturário havia se recusado a compartilhar, seu passado, sua vida). Seu emprego anterior era no *Dead Letter Office* dos correios americanos, setor responsável por lidar com as correspondências que não eram capazes de atingir seus destinatários, por qualquer que fosse a razão.

Esse detalhe abre espaço para especulações sobre o progressivo recolhimento de Bartleby, relacionado possivelmente a seu emprego junto ao advogado e à necessidade do cumprimento de seus deveres como copista, mas também com o emprego anterior, simbolicamente, denunciante da incapacidade fundamental da comunicação humana e da futilidade de seus esforços práticos frente à natureza inescapavelmente mortal do ser e do caráter errático das experiências mundanas.

### Gestação literária

As célebres letras que foram mais tarde publicadas pelo Nirvana em formato de canções radiofônicas germinam nos diários de Kurt Cobain entre toda uma panóplia de ruído gráfico. Constam na publicação desenhos, cartas, depoimentos, poemas, quadrinhos, apontamentos, cartazes de shows, possíveis releases da banda, itens tanto grafados quanto impressos. As letras se mostram em relances. Estão diferentes, porém identificáveis para aqueles iniciados que as conhecem em sua versão final.

As opiniões de Cobain são também apresentadas nos diários e variam grandemente numa amplitude que cobre política, arte, o mercado da música, relacionamentos pessoais etc. Torna-se, acerca disso, importante ressaltar um ponto apresentado por Cobain nesses escritos. Ele escreve: “Isso não deve ser levado a sério, Isso não deve ser lido como opiniões. Deve ser lido como *poesia*. [reversão para a prosa nesse ponto] Fica óbvio que eu estou no nível de educação mais ou menos do 1º ano do colegial” (COBAIN, 2002, p. 185, tradução, realce e comentário meus) <sup>136</sup>.

Talvez seja muito simplista, em sua distinção, a forma inicial como Cobain contrapõe a seriedade das opiniões e a escrita poética, mas ele desenvolve essa distinção

---

<sup>136</sup> Note-se a reversão de poesia para prosa. Cobain estava escrevendo em versos ou, pelo menos, estruturando formalmente sua escrita de modo a que fossem entendidos como versos. Quando fala a palavra poesia, ele reverte seu discurso para o formato de prosa e lança uma justificação para sua falta de “cultura elevada”.

novamente em outras seções. Especificamente no trecho a seguir, Cobain discute um pouco suas noções, um tanto confusas, acerca de sua escrita lírica, suas formulações mais prosaicas e a sua função de autor:

Me disseram que um artista tem necessidade constante de tragédia para expressar seu trabalho plenamente, mas eu não sou um artista e quando eu digo “eu” numa canção, isso não quer dizer necessariamente que aquela pessoa sou eu e isso não quer dizer que eu sou só um contador de histórias, significa o que ou quem você quiser porque todo mundo tem sua própria definição de palavras específicas e quando você está lidando com o contexto da música você não pode esperar ter o mesmo significado que no uso cotidiano do nosso vocabulário porque eu considero a música arte e quando eu digo “aquela canção é arte” eu não quero dizer em comparação com uma pintura porque eu acho que as artes visuais não são nem de longe tão sagradas quanto as comunicações transcritas ou orais, mas é arte e eu sinto que essa sociedade perdeu em algum lugar o seu sentido sobre o que a arte é, arte é expressão. na expressão você precisa de liberdade total 100% e nossa liberdade de expressar nossa arte está sendo fundida de verdade (COBAIN, 2002, p. 120, tradução minha).

Gostaria de destacar ainda outros usos que Cobain faz das palavras “arte” e, especialmente, “poesia” ou “literatura”. Uma das poucas menções a “literatura” vem numa carta não enviada a seu amigo de infância Jesse, Cobain diz: “Eu estou gripado agora e não estou a fim de conjurar literatura sagaz” (COBAIN, 2002, p. 33, tradução minha). Uma menção boba à palavra “literatura” que certamente não implicará aqui em: tudo o que Cobain escrevia em certo estado de espírito era percebido por ele como literatura. Pelo contrário, implica que ele percebia a literatura como um esforço de maior grandeza (como sugere a relutância em se dedicar àquilo no momento descrito), nascida talvez de um impulso intelectual criador (como sugere o verbo conjurar). Ainda, a palavra sagaz, ou *witty* no original, talvez implique uma qualidade da literatura que se discerne da linguagem cotidiana como superior por sua sagacidade.

Segue agora outra definição, agora de punk-rock, por Cobain:

Punk rock é a absoluta negação de tudo que seja sagrado. Eu acho algumas coisas sagradas como a superioridade das mulheres e a contribuição dos negros para a arte. Eu acho que o que estou dizendo é que a ARTE É SAGRADA. Punk rock é liberdade. Expressão e direito de expressão são vitais. Qualquer um pode ser artístico. (COBAIN, 2002, p. 121, tradução e realce meus).

Volto, por ora, ao primeiro trecho citado nessa seção (COBAIN, 2002, p. 185) para destacar naquela passagem ainda o constrangimento que o autor impõe a si, ao formular-se como um indivíduo sem educação formal. É verdade que Cobain largou a escola e levou

uma vida marginal em sua adolescência e juventude, migrando de sofá a sofá, dormindo nas recepções de hospitais, sendo sustentado pela primeira namorada Tracy Chapman e, mais tarde, morando na traseira de seu carro. Contudo, ele sempre primou por sua formação artística e intelectual, de uma forma ou de outra:

Eu gostaria que alguém me explicasse porque exatamente eu não tenho mais desejo de aprender. Porque eu preciso ter tanta energia e a necessidade de procurar por milhas e semanas por alguma coisa nova e diferente. Excitação. Antes eu era um ímã para atrair novas personalidades pouco convencionais que me introduziam a músicas e livros do obscuro e eu embestia isso no meu sistema como uma criança retardada hiperativa drogada raivosa por sexo que teve a sua primeira prova de açúcar (COBAIN, 2002, p. 199, tradução minha).

Esse trecho já preconiza o desencantamento com o mundo pelo qual o fundador do Nirvana passou. Afinal, se esses diários remetem a outra carta não compilada na publicação de 2002, mas igualmente manuscrita pela performance corporal do mesmo Cobain, é a carta de suicídio do músico. Esta, já desde sua formulação e pelo contexto de sua execução, mais propensa à escrita de uma historiografia aberta à sociedade.

## Música surda

O desencantamento de Cobain com a vida e com possibilidade da arte é notado progressivamente na leitura de seus diários. Momentos em que o músico se refere à sua produção, seja no diário como “poesia” (p. 263), seja no âmbito dos trabalhos com o Nirvana como “arte” (p. 245), surgem comumente acompanhadas pelo desencantamento com a possibilidade da comunicação verbal. Há de se dizer algo também pelo fato de que as conjecturas de Cobain acerca de arte e literatura comumente se abrirem a partir de um contexto comunicativo que é dialógico e endereçado, a saber, o gênero epistolar, mas cujo outro silencia ou foi extinto pela não-comunicação de seu não-envio, como argumentarei adiante.

De modo aberto, o desencantamento de que falo aparece formulado: “A comunicação verbal está exaurida” (COBAIN, 2002, p. 112) e há pelo menos duas entradas que começam com a frase “*Words suck*”, que traduzo por “Palavras são um saco”. Na mais notável delas, Cobain se debruça sobre o trabalho dos Melvins e tenta explicar o que há de tão especial numa de suas bandas favoritas. Essa referência é importante, uma vez que os Melvins, conterrâneos de Cobain em Aberdeen, no estado norte americano de Washington,



constituíram a primeira marcada experiência de Cobain com o punk-rock e seu tipo específico de performance. Os Melvins permaneceriam como modelo de autenticidade punk ao longo de toda a carreira do Nirvana.

Eis o trecho, retirado de outra carta não enviada, dessa vez a “BUZZ”, vocalista e guitarrista dos Melvins:

PALAVRAS são um saco. Quer dizer, tudo já foi dito. Eu não lembro da última conversa interessante real que eu tive há muito tempo. PALAVRAS não são tão importantes como a energia derivada da música, especialmente ao vivo. Acho que nunca retirei uma descrição legal de letras impressas. [...] EM uma performance ao vivo dos MELVINS você não vai conseguir entender lá muitas palavras (como é com qualquer banda) mas você vai SENTIR a ENERGIA negativa. Música é ENERGIA. Um humor, uma atmosfera. SENTIMENTO. Os MELVINS foram e sempre serão os reis do tráfico de EMOÇÃO. Eu não tô falando da estupidez da merda da compaixão humana, esse é um dos únicos lembretes realistas de que todo dia vivemos dentre VIOLÊNCIA.

Há um lugar e uma hora para essa música. Então se você quer balançar a sua bunda para um simples rock primal, vá ver uma banda de bar! Os MELVINS não são para você. E eles provavelmente não te querem.

Como eu disse eu não sou muito chegado em letras, então eu não os perguntei sobre letras. Aparentemente as letras deles são quase igualmente tão importantes como a música. No caso deles eu tenho que concordar, mesmo que eu quase não consiga decifrar qualquer palavra, eu pressinto que elas mostram tanta emoção quando a música e, portanto, eu hipocritamente imploro a você “BUZZ”. No próximo disco tenha as letras impressas, e se você precisar, uma explanação para cada verso. Eu tenho certeza que a galera ia curtir, cara. (COBAIN, 2002, p. 63, tradução minha, destaques no original).

Várias palavras estão em destaque no primeiro parágrafo (que se assemelha ao release de uma banda): PALAVRAS, PALAVRAS, EM, MELVINS, SENTIR, ENERGIA, ENERGIA, SENTIMENTO, MELVINS, EMOÇÃO e, finalmente, VIOLÊNCIA. Nessa resenha inicial, Cobain se refere à *energia negativa* produzida numa performance ao vivo (mais tarde tentarei atar esse conceito à energia produtora preconizada por Arthur Rimbaud, no âmbito literário). É, enfim, um humor, uma atmosfera, uma energia<sup>137</sup>.

Essa energia negativa percebo e entendo não como uma energia necessariamente ruim ou sequer ligada a forças polarizadoras de moral, mas como uma força adversa à representação, uma forma de conhecimento não verbal e também não exatamente imagética, quem sabe, uma experiência de construção epistemológica diversa, necessariamente pública (ou aberta ao público), força política e interativa, que não é nem afirmação ou negação, mas

<sup>137</sup> Para não correremos o risco de romantizar em excesso a apresentação de uma banda de punk rock, dou a palavra ao ícone punk, Richard Hell, num depoimento que será interessante mais a frente, em analogia a Cobain: “Nunca gostei de ir a concertos. Não entendo pra que as plateias vão a concertos. Não entendo mesmo. Não entro nesta coisa de união que ouço as pessoas descrever. Sentí isso num jogo dos Knicks; gostei daquela vibração e excitação durante o último tempo do jogo, mas não sinto isso em shows de rock & roll. Não gosto de estar lá com todas aquelas pessoas; quando ficavam olhando pra mim quando eu estava no palco – eu ficava muito desconfiado com aquilo. Eu era muito desdenhoso em relação a todo aparato. Era bem evidente o quão vazia era aquela porra toda.” (MCCAIN, 2004, p. 73)

ruído. Em outros termos, um escracho de experiência realizada através do corpo do indivíduo em interação com seu meio e comunidade (seja essa comunidade material, descritiva ou imaginativa). Essa construção é forçada (talvez) quando, seguindo o raciocínio de Cobain na carta anterior, as palavras se perdem em ruído, ou quando são forçadas a uma experiência comunal? E o que acontece quando as palavras são afinal definidas pela letra?

Vamos a um exemplo próprio da cultura punk para vermos se podemos estabelecer com mais propriedade que experiência seja essa. Vejamos o relato de Scott Kempner sobre seu primeiro encontro com os *The Stooges*, a mítica banda de Iggy Pop nos anos 1960, padrinhos do punk rock e autores do álbum favorito de Kurt Cobain, *Raw Power*, de 1973:

Outros caras podem te dar um soco na boca, mas tem cura, só que Iggy estava me ferindo psiquicamente, pra sempre. Eu nunca mais poderia ser o mesmo depois dos primeiros vinte segundos daquela noite – e nunca mais fui. A gente voltou na noite seguinte, e foram exatamente as mesmas canções, mas foi totalmente novo em folha. Aquilo não tinha nada a ver com a noite anterior, não tinha nada a ver com ensaio, não tinha nada a ver com passagem de som – era vivo, estava nascendo e vindo assustar as porras das suas crianças no meio da noite e bem na sua cara... E toda vez que eu via aquela banda era a mesma coisa – nunca havia um ontem, nunca havia um show que eles já tivessem apresentado, nunca havia um show que eles fossem apresentar de novo. Iggy colocava vida em perigo em cada show. (MCCAIN, 2004, p. 92-93).

A periculosidade era uma constante no modo como as performances de Iggy Pop eram descritas e nos remetem certamente à violência descrita por Cobain acima, a lembrança de que vivemos todos os dias dentre violência. Mas outro ponto vital aqui é a ênfase no modo “psíquico” com que Iggy *feria* seus confrades.

Sou remetido por esse trecho a um artigo de Liliana Coutinho sobre performance. No texto, a pesquisadora brasileira discute uma concepção de filosofia baseada na performance. O artigo se intitula “Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Linguis, *The first person singular*” e consta na compilação *A performance ensaiada* (2011), organizada por Wellington Júnior. No texto, Coutinho fala não apenas da necessidade de corporificar certos conceitos filosóficos e noções epistemológicas como também da natureza necessariamente relacional e ativa que certos processos de conhecimento e comunicação devem ter, especialmente quando falamos de uma performance. O corpo de Iggy Pop, no trecho acima se colocava em risco, é verdade. Mas não era apenas o seu corpo individual que estava em jogo naquele momento. Ele investia o espaço sensível de uma energia que era compartilhada ativamente pelos demais sujeitos ali presentes, afetantes e

afetados pela performance, de modo que não se poderia traçar uma linha divisória precisa entre o que era estético, emocional, psíquico, material, abstrato, significado e forma, bem como não se poderia efetuar um traço absolutamente final entre o que era indivíduo e o que era comunidade ou ambiente. A performance se dava no espaço tempo do infinito agora<sup>138</sup>.

Um processo similar acontece até certo ponto, parece-me, com os textos dessas cartas. Elas se nos correspondem apenas quando entram em risco, em crise, precarizadas pela falta de comunicação, pela incompletude de seus remetentes e destinatários no ciclo comunicativo tradicional. Elas escapam e se abrem, riscadas, ao público, ao jogo, ao tal infinito agora.

A contradição entre o agora e o infinito, entre o íntimo e o público, sempre presente na produção do Nirvana, vem à tona novamente, quando Cobain sugere, em sua carta a Buzz Osborne, que essa atmosfera, essa energia negativa, essa canção surda não é o suficiente. É necessário eternizá-la, de alguma forma. É necessário que se saiba o que o cantor está dizendo. É necessário comunicar, apesar da falência da comunicação verbal. É necessário, mais que comunicar, *grafar*. Qual a grafia manuscrita dos diários de Cobain, parte íntima e comunitária, parte escancarada e global, esse gesto atesta um desejo de construir uma memória que perdure para além da vida limitada do corpo que realiza a sua performance, para além da performance ritual plástica de seu corpo<sup>139</sup>, para além do seio cíclico, pacientemente em decantação, de uma comunidade. Havia urgência no seu pedido: era necessário publicitar, buscar o eterno. Era necessário para além de criar voz, registrar voz. E voz, qualquer que seja seu timbre, seja voz ou registro, por ser meio e matéria, implica também ruído, que, no presente entendimento, é exatamente a potência transformativa do texto emitido.

É verdade, o pedido para que os Melvins grafem suas letras num próximo álbum não vem antes da ressalva aparentemente mirada em demonstrar uma descolada falta

---

<sup>138</sup> Uma referência interessantíssima nessa discussão é a dos textos de Leda Maria Martins (2002) sobre os rituais de matriz africana observados na cultura brasileira. Martins desenvolve o conceito de afrografias, a ser entendido como uma nova forma epistemológica, de modo a pensar a potência performática dos rituais e festejos, por exemplo, do congado mineiro como formas resistivas de historiografia (ou talvez, como formas resistivas ao próprio conceito de historiografia). A partir de uma perspectiva historiográfica mais tradicional, positivista, esse entendimento seria inaceitável, uma vez que as afrografias se baseiam em princípios de deslocamento, metamorfose e recobrimento; elas se desenham como um saber dos gestos e dos timbres, das práticas performáticas, do corpo e da voz; elas se escrevem em rasura, através da repetibilidade em diferença tão própria do ensaio e da performance.

<sup>139</sup> Uso ritual aqui para me referir ao evento do show dentro da comunidade punk, equiparando o termo, em certo sentido, ao uso feito por Leda Maria Martins. Já plástico aqui tem o sentido deixado na palavra por Friedrich Nietzsche em *Segunda Consideração Intempestiva*, como uma condição própria de um indivíduo, uma comunidade ou uma cultura de dominar e se apropriar do passado num gesto crítico e consciente que toma para si o curso da história e através de uma força plástica dá direção, remonta e cura o que são apenas fraturas e cacoc, “incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesmo as formas partidas” (NIETZSCHE, 2003, p. 10).

de interesse, ou seja, demonstrar falsamente (ou não) que as letras não importam tanto assim para Cobain. Porém, esse pedido se conjuga a diversas outras instâncias em que o compositor do Nirvana parece demonstrar uma preocupação cada vez maior com o estabelecimento do corpo material de sua comunicação verbal. É possível que essa preocupação decorresse de uma frustração com o efeito do álbum *Nevermind* sobre o público e sobre a crítica (muitas vezes dedicada a interpelar o significado “real” daquelas letras e sua relação com a figura esquiva e midiática do cantor<sup>140</sup>). Tanto que, a sugestão feita na carta a Buzz é efetivada no álbum seguinte do Nirvana, em cujo encarte constam todas as letras das canções impressas. A sugerida explicação para cada frase não surge ali, mas nos *Journals* elas aparecem, embora sejam, em boa parte, bastante crípticas (COBAIN, 2002, p. 234-238).

### **Transformação corporal**

Cobain, por diversas vezes pontuou o fato de que era herdeiro de uma tradição do punk-rock que, embora germinado na costa leste dos Estados Unidos, havia migrado para a Califórnia no início dos anos 1980, com bandas como X e Black Flag, e mais tarde daria vazão a cena grunge de Seattle da qual o Nirvana emergiu.

A cantora e compositora Patti Smith foi uma das madrinhas daquele movimento inicial e fez parte da cena nova-iorquina que veio a ser conhecida como pioneira do punk. Em seu trabalho crítico sobre a obra de Smith, a pesquisadora norte-americana Carrie Jaurès Noland identifica a perversão de simbolismos cristãos, a dissonância exagerada da musicalidade e a desconstrução da ortografia textual nas letras de Patti Smith como uma reiteração dos ideais da “*musique sourde*” do poeta francês Arthur Rimbaud. Esta “música surda” era um componente primal, apenas tematizado e não executado plenamente por Rimbaud, que ainda dependia fortemente de uma coesão textual implícita para formular suas obras no meio literário escrito. Para Noland, o que a cantora preconiza através desses procedimentos é a proximidade da linguagem ao ruído e do ruído ao corporal, mais especificamente à transformação corporal (NOLAND, 1995, p. 597). Essa proximidade é

---

<sup>140</sup> Jorge Cardoso Filho menciona essa relação, em seu livro *Práticas de Escuta do Rock*: “Como as letras das músicas não vieram impressas no encarte do álbum, muitas vezes é difícil compreender o sentido das palavras cantadas por Kurt Cobain, o que indica caminhos para o desenvolvimento da experiência distantes do campo do conteúdo verbal da canção. Esse deliberado uso da voz, como elemento de expressão não vinculado ao significado, impulsiona a percepção para a composição sonora das palavras e para os efeitos que esses sons provocam na escuta. Curioso, entretanto, é o fato de muitos autores terem enfocado justamente o aspecto semântico de *Smells Like Teen Spirit*, buscando encontrar no âmbito do significado da letra respostas para o fascínio que a canção exerceu sobre o público” (CARDOSO, 2013, p. 105-106).

apropriada através de uma força primitiva criadora (remente aqui ao “*travail nouveau*” do ferreiro na simbologia rimbaudiana), experiência corporal, ruído primal do mundo.

É pertinente explorar os termos usados por Rimbaud e Noland para definir essa operação criadora. Ela explica: “Para criar – isso é, para retornar à fonte da criação no ruído físico e primal do corpo ressacralizado – deve-se surrar [*beat*], com alguém surra um objeto de ferro para se forjar um novo” (NOLAND, 1995, p. 597-598). O termo *beat*, próprio à geração norte-americana da década de 1950 e 1960 conhecida por suplementar o “pop” ao literário, é um termo chave aqui. Noland desenvolve essa nomenclatura, de acordo com a obra de Rimbaud, que se utiliza de termos análogos tais como ‘Être de Beaut’ ou ‘mère de beaut’ para significar exatamente essa experiência corporal, ruído primal incessante do mundo, do qual o indivíduo toma parte. Assim, na obra rimbaudiana, ser ou tornar-se *beaut* é tomar parte de uma “cena em que uma música feral e fatalista (uma música surda!) parece fazer com que um corpo – o corpo do texto poético, da linguagem, do próprio falante – exploda [...] efetuando o que se tornará a quintessência do sonho punk de total transformação material” (NOLAND, 1995, p. 600, tradução minha). Veja só, o sonho punk de total transformação material, ou seja, corporal, levando em conta o texto poético, a linguagem e o próprio sujeito falante. Essa transformação também toma formas abruptas, pois, segundo o adágio punk originalmente escrito por Neil Young e citado por Cobain em sua carta de suicídio, “[...] it’s better to burn out than to fade away” (COBAIN, 1994).

O desencantamento de Cobain já está num *crescendo*, em dado ponto dos diários, quando ele parece querer tornar real sua paixão pela apresentação musical através da escrita<sup>141</sup>, mas já se sente terrivelmente ameaçado pelo constante escrutínio a que sua vida pessoal é submetida sob os holofotes da fama. Até que ele finalmente enuncia essa desesperança, em uma carta não endereçada (pode-se inferir, pelo conteúdo, que a carta seria endereçada a um jornalista, a um crítico musical ou a um colega músico), na qual ele explica o que quis dizer anteriormente (no encarte de *Incesticide*, de 1992) quando falou que para ele o punk-rock estava morto. Cobain explica que possivelmente o punk ainda era factível, ainda vivia, em algum lugar, em alguma comunidade. Para ele, Cobain, entretanto, não (COBAIN, 2002, p. 244); o que nos leva, finalmente, a sua carta de suicídio.

A razão “real” para o suicídio de Cobain pouco importa; drogas, problemas maritais, teorias conspiratórias que indiquem assassinato, sua descrença na possibilidade da

---

<sup>141</sup> Mais notavelmente, na passagem: “I feel like im being evaluated 24hrs a day, being in a band is hard work and the acclaim itself just isn’t worth it unless you still like playing and I do god how I do love playing live, its the most primal form of energy release you can share with other people besides having sex or taking drugs” (COBAIN, 2002, p. 117).

música. Interessa-me, na escritura dessa última carta “não-enviada”, endereçada ao amigo imaginário de infância Boddah, apenas aquilo que se refere ao discurso de Cobain sobre a natureza da produção artística, o papel do escritor e os efeitos desses fenômenos em sua decisão final. E, finalmente, por que, em seu caso, o gênero epistolar se torna vital – não seria mais correto dizer mortal?

A carta não está publicada com as demais no livro de 2002. Porém, ela é facilmente encontrada na internet. Há inclusive um site nomeado com esse título, de onde retirei a versão com que trabalharei aqui.

Todos os avisos da cadeira do primeiro semestre de punk rock, desde minha primeira introdução a, digamos, a ética que envolve a independência e o abraço da sua comunidade provou ser verdade. Eu não sinto a excitação de escutar a nem criar música bem como ler e escrever em muitos anos. Eu me sinto culpado para além das palavras por essas coisas.

Por exemplo quando estamos no camarim e as luzes se apagam e o rugido maníaco do público começa., não me afeta do jeito no qual afetava Freddie Mercury, que parecia adorar, saborear o amor e a adoração do público que é algo que eu altamente admiro e invejo. O fato é, eu não posso te enganar, nenhum de vocês. Simplesmente não é justo com vocês ou comigo. O pior crime que eu consigo imaginar seria roubar as pessoas disfarçando e fingindo como se eu tivesse me divertindo 100%. As vezes eu sinto como se eu tivesse que ter um relógio pra bater ponto antes de sair do palco. Eu tentei tudo dentro das minhas possibilidades para dar valor (e eu tento, Deus, acredite eu tento, mas não é o bastante). Eu agradeço o fato de que eu e nós afetamos e divertimos tanta gente. Deve ser um daqueles narcisistas que só dá valor às coisas quando elas se vão. Eu sou sensível demais. Eu preciso estar meio dormente só para reaver o entusiasmo que eu tinha quando era criança. [...] (COBAIN, 1994, tradução minha).

Vejo aqui dois pontos ressaltados por Cobain que remetem a um problema só, a menção à ética do punk e a comparação à figura de Freddie Mercury, ou seja, à figura do ídolo pop aparentemente nato. Essa figura, na concepção de Cobain, se ressent de seu inevitável contraponto: a existência de um laço efetivo irremediável e necessário entre artista e comunidade num nível local efetivo e substancial.

O uso do destinatário imaginário por Cobain suscita outra crise à qual me referi apenas brevemente antes e que é talvez egocêntrica, como se nas cartas não-enviadas, na morte do gênero epistolar como escrito por Cobain e no surgimento de sua proposta literária, o outro surgisse apenas como delírio, e, exatamente por seu silêncio, em paradoxo, o público se abrisse novamente em rugido maníaco, das ruínas de uma intimidade delirante, drogada, rendida e prestes a ser dilacerada. Esse polo egocêntrico, contudo, não nega ou apaga em absoluto seu antípoda – pelo contrário, afirma-o sugestivo – também literário: o fundo abraço e amargo amor de uma comunidade em vislumbre.

Sou remetido novamente ao texto de Liliana Coutinho acerca da filosofia performática e ao fato de que não se pode estabelecer um limite entre o que é o indivíduo e o que é a comunidade. No caso de Cobain, aparentemente, uma vez que a comunidade não mais se estabelece ao redor do indivíduo ou não é mais percebida por este, sua solução é aniquilar igualmente o corpo individual que, fixado numa palavra não mais existente ou cuja forma e sentido não são mais partilhados por ninguém, emerge e se separa.

O indivíduo aparece então ontologicamente ligado ao seu ambiente/mundo? No entanto ele pode, através de um ato de linguagem que é ao mesmo tempo um ato de consciência, se distinguir. Não o fará para se separar, mas para se distinguir e tomar consciência das suas possibilidades de ação e de participação na realidade em que vive – quer dizer, do mundo que ele habita e que ele gera neste habitar. É para figurar este ato que surge [...] *a figura do bailarino*. Esta figura aparece para explicitar a emergência da consciência de si e das suas possibilidades de ação dentro do campo de forças já mencionado, considerando por isso uma vivência encarnada que ultrapassa a volição estritamente intelectual [...] implica e provoca um afastamento em relação à multidão de forças sensíveis nas quais estamos mergulhados. Um afastamento para que possamos, canalizando essas mesmas forças, aparecer. Se as interações de forças sensíveis mencionadas se exercem no seio de um espaço indeterminado e potencial, é somente no momento no qual determinamos um sentido, fixando-nos através da palavra, que o sujeito aparece (COUTINHO, 2011, p. 48, realce meu).

Meu comentário, ao ler esse trecho, e que resta agora mesmo na margem da cópia que tenho dessa publicação, escrito manuscrito e não enviado à autora, foi exatamente (ou reproduzido aqui está): e o problema da palavra, em especial a palavra que se propõe literária é esse, querer se distinguir. É que talvez ela o faça exatamente pela mesma razão, para experimentar o campo e tomar consciência de suas possibilidades de ação, enquanto palavra, enquanto literatura. É por outro lado, nosso dever prosaico continuamente retomá-la e assumi-la, assumi-la como irmã; literatura, sim, mas literatura e irmã da dança. Nunca aparte. Nunca consciência definitiva. O sujeito aparece. É Cobain, porém, não mais. Qual Rimbaud, é também outro e ainda irmão. Transformadas são também as cartas; outros textos sempre e os mesmos, abertos ao ruído entre o publicado e o íntimo.

Para falar dessa transformação final, farei um último apelo à filosofia da performance, agora na forma das palavras de Carrie Noland sobre Patti Smith.

Smith insiste que uma nova forma de música, uma nova estética, envolve um ataque a e uma mutilação do corpo físico. “Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage” (“Imaginem um homem plantando e cultivando verrugas em seu rosto”), Rimbaud sugere [...]. Um século mais tarde, a visão de Rimbaud do ferreiro em seu local de trabalho, surrando e mutilando ambos sua arte e a si para atingir uma nova forma artística, um novo eu, transforma-se para Smith numa analogia para as práticas musicais experimentais e transgressoras às quais ela e outros músicos punks aspirarão. (NOLAND, 1995, p. 601, tradução minha).

Se essa nova forma estética que envolve o sonho punk (comunidade em que Cobain, por suas próprias palavras, se insere) de total transformação material implica um ataque, uma mutilação do corpo físico e leva o corpo – entendido aqui como o corpo do texto poético, a língua e o falante ele próprio – a explodir ou a implodir-se, por consequência, realizando uma transformação irremediável de corpo, não consigo pensar em exemplo mais pungente do que uma espingarda a dilacerar o rosto do sujeito, após a escrita de sua carta final, a qual ele fincou com uma caneta num monte de terra amontoado ali na estufa de sua casa. Tal foi o método de Cobain para encerrar sua vida, um tiro de espingarda no palato superior da boca, dilacerando seu rosto. O rosto que é, afinal, a identificação mais definida da individualidade do sujeito dentro de uma comunidade moderna. A carta, ali fincada, então, e não enviadas, se torna paradoxalmente pública e, quem sabe, até impessoal, pois perdida. Quando os sujeitos silenciam ou explodem em suicídio, é que a literatura se arremessa à sua própria (in)completude? Contudo, os sujeitos restam, igualmente vivos e mortos, transformados e os mesmos no infinito agora.

O paradoxo dessa questão é que a performance – até a suicida – só é possível através do corpo do sujeito; a (comunicação) literatura só possível através da palavra; a carta – até a não-enviada – somente através da imposição de um remetente e um destinatário, ainda que imaginários ou imagináveis apenas, na mais breve aquiescência ao gênero, do qual todo texto busca se libertar, porém, igualmente, na mais ampla aquiescência a um mundo em que Boddah reside/resiste.

## Referências

CARDOSO FILHO, Jorge L. C. **Práticas de escuta do rock** [recurso eletrônico]: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação / Jorge L. C. Cardoso Filho; prefácio, Bruno Souza Leal; apresentação, Benjamim Picado - Salvador: EDUFBA, 2013

COBAIN, Kurt. **In Utero**. Santa Monica. DGC Records. 1993. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Incesticide**. The David Geffen Company, 1992. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Journals**. Riverhead books, Penguin Group, New York, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nevermind**. Los Angeles. Geffen Records. 1991. 1 disco sonoro

\_\_\_\_\_. **Suicide note**. Seattle. 1994. Disponível em: <https://kurtcobainssuicidenote.com/>. Acesso em 12 de setembro de 2018.



COUTINHO, Liliana. Uma filosofia performativa: a dança como metáfora filosófica no texto de Alphonso Lingis, The first person singular. In: OLIVEIRA JUNIOR [org.] **A Performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2011. 204 p.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

MCCAIN, Gillian. MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**: uma história sem censura do punk. Vol. 2. Tradução de Lúcia Ribeiro – Porto Alegre: L&PM POCKET, 2004.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**. São Paulo: Grua, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desnatagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOLAND, Carrie Jaurès. Rimbaud and Patti Smith: Style as Social Deviance. The University of Chicago Press, **Critical Inquiry**, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1995), pp. 581-610. Stable URL: <<http://www.jstor.org/stable/1343938>>.

ROCCO, John. **The Nirvana Companion**: two decades of commentary. Schirmer Books. 1998.

## UNSENT LETTERS: THE LIMITS OF INTIMACY AND PUBLICITY, LITERARY GESTATION AND GENRES IN THE LETTERS OF KURT COBAIN

### Abstract

Is an unsent letter in fact a letter? What is there to say when there are no receiving ends because the letters were never mailed, never found their mailing address and, who knows, have ended up in the Dead Letter Offices, where a certain fictional scrivener once worked? The letters still exist, their bodies persist. But are they still letters? And what of a suicide letter addressed to a childhood imaginary friend? This article will explore some missives written by north-american song-writer Kurt Cobain in order to glimpse the debate of intimacy and publicity in the grappling gestures of these materials. Utilizing the analogy of Herman Melville's character in *Bartleby the scrivener* and concepts derived from the words of Carrie Jaurés Noland, Liliana Coutinho and Arthur Rimbaud as theory, I will make an effort to put into literary terms a bodily debate that is established between individual and society, in the want of communication, and whose pendular mediating argument of speech will be exactly the image of the unsent letters. The letters are the primary tools of analysis. I lean over them in gestation, in search of the effect that they are perceived in the limit of their genres.

### Keywords

Kurt Cobain. Letters. Body. Noise. Bartleby.

---

Recebido em: 13/09/2018

Aprovado em: 12/05/2019

# A epístola como espaço da memória e da escrita de si: uma análise do romance *De mim já nem se lembra,* de Luiz Ruffato

Isabel Camila Alves da Silva<sup>142</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Vilani Maria de Pádua<sup>143</sup>

Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE)

## Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o romance epistolar como espaço viável para a construção da memória e do *eu* a partir da escrita de si. Para tal proposta, analisaremos a obra *De mim já nem se lembra* (2016), do escritor Luiz Ruffato, romance que aborda o deslocamento do operário José Célio do interior de Minas Gerais para trabalhar em São Paulo, na década de 70, e a correspondência trocada com sua família nesse período. Na obra, percebemos a atualidade da epístola tanto para a construção da linguagem íntima e fragmentada, quanto como espaço democrático que dá voz a uma personagem pobre. Com base em tais apontamentos, nossa fundamentação teórica será composta, principalmente, pelas definições de romance epistolar apresentadas por Marisa Lajolo (2002) e Cláudia Valentim (2006), e de memória presente na obra de Walter Benjamin (1994, 1997) e Ecléa Bosi (2013). Assim, observaremos como a escrita de si acontece na estrutura de romance epistolar, possibilitando ao leitor elaborar perfis das personagens a partir dos fragmentos de uma geografia íntima traçada pelo protagonista.

## Palavras-chave

Romance epistolar. Escrita de si. Memória. Deslocamento.

## Introdução

---

<sup>142</sup> Formada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE). Atualmente aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na área de concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

<sup>143</sup> Possui doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2010) e mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004). Graduação em Letras Bacharelado e Licenciatura pela Universidade de São Paulo (2004), graduação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (1985). Atualmente é professora de literatura brasileira e portuguesa na Faculdade Frassinetti do Recife, Fafire.

Na literatura recente do Brasil, que aqui compreendemos como a literatura produzida durante as últimas três décadas, podemos apontar o deslocamento geográfico como prática inerente ao sujeito, que busca uma reflexão sobre as experiências do entre-lugar (e muitas vezes, por consequência, o não-lugar) de indivíduos em trânsito. Dessa forma, o deslocamento pretende mostrar o quão múltiplo pode ser o homem, a ponto de possuir várias identidades ou vieses de uma mesma identidade que, por sua vez, está em constante construção.

Assim como na literatura de viagens, o gênero epistolar parece abraçar, ainda hoje, experiências desse tipo, em que identidades, vivências e memórias ancoram-se na escrita informal, em razão de seu cunho íntimo, e na escrita fragmentada, posto que requer a ligação do fio narrativo entre as cartas.

Apontamos aqui a obra do escritor Luiz Ruffato como de relevância no trabalho com o deslocamento. Em seu livro *Eles eram muitos cavalos* (2003), somos apresentados a um dia na cidade de São Paulo. A multiplicidade de vozes e gêneros textuais nos faz refletir sobre o anonimato dos discursos e das pessoas que transitam pelo cenário urbano. A pentalogia *Inferno Provisório* mostra como é a vida da classe média-baixa de uma cidade industrial durante algumas décadas. Assim ocorre também nas obras *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009), *Flores Artificiais* (2014) e *De mim já nem se lembra* (2016), que trazem relatos de experiências vividas pelos personagens em outras cidades.

Dar voz aos personagens para que se desenvolvam de forma autônoma dentro da narrativa parece ser fator de importância no trabalho de Ruffato; prova disso é o protagonismo e a complexidade inéditos a personagens de estratos sociais não privilegiados ao longo da história. Deixados à margem nas representações literárias, esses personagens são centrais para processos importantes que incluem transformações significativas para o Brasil, sobretudo a partir da década de 1970.

Dito isso, propomos para este trabalho uma análise da obra *De mim já nem se lembra* (2016), lançada originalmente em 2007 para uma série de literatura infanto-juvenil publicada pela Editora Moderna, que teve sua 2ª edição revista e ampliada. O romance epistolar apresenta a trajetória da personagem José Célio, que, formado pelo Senai, migra de Minas Gerais para São Paulo em busca de trabalho e, anos depois, morre num acidente de carro enquanto viajava para visitar a família. A obra é dividida em três partes: na primeira, o narrador, irmão de José Célio, apresenta o contexto no qual encontrou as cartas, após a morte da mãe; na segunda, está a reprodução das 50 cartas; na terceira e última, uma carta póstuma do narrador direcionada a seu irmão.

Logo, nossa proposta tem como objetivo investigar como a memória e a construção do eu se fazem presentes a partir das cartas enviadas por José Célio, assim como analisar o romance epistolar como gênero facilitador da escrita de si.

## 1 Romance Epistolar em sua origem e contemporaneidade

É a carta, objeto comunicacional e afetivo, que torna *De mim já nem se lembra* referência para observarmos o universal homem deslocado, naturalmente estrangeiro, e o homem atirado à complexidade aparentemente objetiva de um Brasil em construção. A obra, dividida em três partes, apresenta na primeira delas o narrador e o contexto em que está inserido junto à sua família, e em que condições teria achado as cartas que seu irmão enviara para a mãe durante o período de 1971 a 1978, sendo este último o ano de sua morte; na segunda e maior parte, temos a reprodução das cartas; já a terceira, contempla uma carta do narrador em resposta a seu irmão, anos depois de sua morte.

Misturando memórias biográficas e ficção, Ruffato empresta alguns fatos de sua vida ao narrador, como relatou à época do lançamento da reedição do livro:

Tudo que está no livro é verdade, mas tudo que está no livro é ficção. Meu irmão, minha mãe e outros parentes são citados com os nomes reais, há um personagem secundário com meu nome, as questões nas cartas do irmão são reais, o relato sobre a morte da mãe é próximo do que aconteceu comigo. Mas quem disse que as cartas existem? Não garanto. Toda literatura, de uma forma ou de outra, é autoficção, mas não gosto daquela que se “vende” como autoficção (FREITAS, 2016)<sup>144</sup>.

Assim, o autor nos apresenta, através da verossimilhança, as relações entre memória biográfica, memória coletiva no tempo e história do Brasil, e ficção. Luiz Ruffato se coloca como leitor de sua própria história, porque possui uma visão única dos acontecimentos, uma interpretação; detém também o poder de manipular os eventos e transformá-los em ficção, dizendo com isso que o texto literário é criado também por quem lê.

Em uma das visitas de férias à casa da família, na cidade de Cataguases (MG), Luiz, o narrador-personagem de *De mim já nem se lembra*, descobre que sua mãe está com câncer. Depois de sua morte, ele fica responsável por rever e organizar os objetos que pertenciam a ela. Em meio a esses pertences, encontra uma caixa de madeira e, dentro dela, uma morsa<sup>145</sup> fabricada pelo filho José Célio, irmão de Luiz, já falecido, como prova de

<sup>144</sup> Resposta à pergunta “Até que ponto “De mim já nem se lembra” é inspirado na história da sua família?”, em entrevista concedida a Guilherme Freitas e publicada em O Globo Cultura de 27/03/2016.

<sup>145</sup> Ferramenta confeccionada em duas partes, geralmente acoplada à uma superfície plana (mesa ou balcão), que serve para segurar ou apertar peças e objetos.

conclusão no curso do Senai; um retrato dele; e um maço de cartas enviadas por ele no período em que trabalhava na cidade de Diadema (SP).

Os objetos encontrados são responsáveis pela lembrança de um passado já adormecido. A reflexão sobre lembrança e esquecimento está presente inclusive no título da obra. Lembrar e esquecer são processos que ocorrem de acordo com as necessidades pessoais e com os diversos contextos aos quais os indivíduos estão expostos. Esquecer pode ser fruto, por exemplo, da ação do tempo, de distanciamentos e de perdas materiais. Assim, o contato com objetos ou lugares, pode desencadear as memórias armazenadas. José Célio, brasileiro anônimo como tantos outros, depois de morto, só pode ser reverenciado pela sua família, para repassar sua vida já perdida no tempo; é um resgate que serve não só para os que já partiram, mas também para os que contam. Parece ser esse o apelo de José Célio a Luiz: contar a história de uma família “desimportante” é contar a história de um povo esquecido, deixado à margem.

Esses aspectos são resumidamente apresentados na primeira parte do livro, anterior à reprodução das cartas, e, portanto, *in media res*. Percebe-se, através do excerto abaixo, como se desencadeia a lembrança a partir do estímulo fornecido pelos objetos encontrados:

Sob a cama-de-casal, uma pequena e ignorada caixa retangular de madeira>Puxei-a, depusitei-a na colcha-de-chenil e, ao abri-la, interromperam-se os preparativos da pachorrenta segunda-feira: ali, minha mãe abrigara seu coração esfrangalhado. *Meu irmão anunciou, Tem uma firma lá de São Paulo, eles estão contratando todo mundo, acho que vou ir trabalhar lá. Muda, minha mãe estremeceu. Meu pai comentou, Se for pro seu bem... Minha irmã e eu escutamos, apenas. Tornou, em definitivo, sete anos depois, dentro de um caixão que nem pôde ser descerrado, tão desfigurado o corpo. Um desastre, entre Vassouras e Paraíba do Sul: do carro que estreeava restaram ferragens contorcidas. Não está certo, meu pai murmurava, um pai enterrar o filho, não está certo. Calada, minha mãe findou sua coleção de galinhas, os almoços de domingo, o contentamento. Muxiada, recolheu-se, ensimesmada, desprezando para todo o tempo-será* (RUFFATO, 2016, p. 20, grifo do autor).

Tais lembranças interrompem a narração, mas ainda assim a completam, o que é evidenciado no texto através do grifo e das vírgulas marcando os diálogos que surgem por meio de *flash-backs*, misturando descrição e memória.

Luiz, então, recolhe as cartas e as leva consigo. Essas cartas não despertam interesse imediato e acabam esquecidas. Tempos depois, em meio a uma mudança, ele reencontra as cartas, desamarra o barbante que as prendiam e, para homenagear e relembrar

seus mortos, bem como não desprezar o zelo que sua mãe teve em não deixar morrer a memória do filho, resolve publicá-las.

A linguagem utilizada por José Célio, signatário, é carregada de traços de oralidade, o que nos leva a refletir sobre a participação da tradição oral na narrativa. Segundo Benjamin (1994), “[o] narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201), isto é, no caso da obra aqui estudada, é possível ler também sobre a vida do narrador, intermediador das cartas do irmão, e que tem também algo de sua vida reproduzida nelas, assim como é possível que encontremos um pouco de nós na história de família contada no romance.

Já que se trata de um romance epistolar, ressaltaremos algumas características do gênero e como ele se apresenta ao longo do tempo, investigando também, dentro da obra, alguns sentimentos e reações da personagem em relação à carta.

Podemos dizer que a epístola, desde seu surgimento, apresenta um caráter familiar, íntimo, confessional. Como afirma Marisa Lajolo (2002), “a epístola define-se como poema (...) dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos, ou filosóficos e moralistas” (LAJOLO, 2002, p. 61). Nas missivas, a variedade de assuntos podia ser ampla, mas o seu trânsito ficava restrito a intimidades e sigilos, travando assim uma cumplicidade mútua entre quem trocava as cartas. Ovídio, por exemplo, ao ficcionalizar os assuntos românticos, “parece antecipar o romance epistolar e, na modernidade, com a caracterização de fato do romance epistolar, que adota a estrutura em cartas, há a popularização do romance e, por conseguinte, da leitura” (LAJOLO, 2002, p. 61).

No contexto ficcional, o romance epistolar permite a expressão e a entrada de vozes antes marginalizadas na literatura; ele reúne os diversos temas resgatados na literatura contemporânea e, como surge dentro do contexto das viagens, esse gênero já está, desde sua origem, ligado à situação do deslocamento. Além do deslocamento, a epístola também permite explorar a memória. Sendo assim, é tanto um relato do que acontece no agora quanto um resgate na memória de quem narra. Por isso, em certos romances desse gênero, a memória se consolida como discussão principal, também peça-chave no desvendamento do eu.

Seja qual for o tema a ser tratado – negócios, discussões filosóficas ou romance – a carta sempre tomou o lugar da pessoa, ou seja, a representou, dentro do que sua comunicação permite. A carta realiza um trajeto, exigindo vários intervalos de tempo (o tempo de escrever, o de chegar ao seu destino, o de ser lida e relida, a elaboração da resposta,

etc). Tal percurso não pertence à rapidez, e sim à espera. Lajolo (2002) vê esse esquema como um jogo que, à época de seu florescimento na Europa (e aparentemente presente também em romances contemporâneos), dava

fiança da veracidade dos episódios, conferindo autenticidade às personagens, veracidade e autenticidade sem dúvida muito atraentes como inovação em relação ao convencionalismo dos pseudônimos e do gênero pastoril que dominavam a ficção imediatamente anterior (LAJOLO, 2002, p. 64).

A epístola parece carregar consigo pedaços de quem a utiliza, elementos que fazem com que pertençam a uma personalidade, como a caligrafia, o cheiro, a forma da escrita. Se o momento em que vivemos é caracterizado pela pressa e já não admitimos a demora de uma comunicação por e-mail, podemos fazer um esforço e pensar no tempo em que poucas casas no Brasil podiam realizar uma comunicação pelo direto telefonema, e em que famílias se comunicavam através da escrita. Não estamos assim tão distantes desse contexto.

Fato é que o gênero epistolar não ocorre mais na ficção contemporânea de forma tão recorrente. Porém, as narrativas dão conta de diversos períodos do tempo e da história da humanidade, então, se o uso da carta na ficção ainda acontece, é porque ela ainda não se esgotou em sua importância, isto é, ainda possui algo a dizer, quer criar um diálogo com o agora. Logo, a carta utilizada na ficção firma a presença de quem está ausente e estabelece uma relação autor-leitor. Se há a memória da voz do autor (signatário) no contexto ficcional, por exemplo, o leitor (destinatário) fará a leitura da carta com essa voz. É incômodo e, ao mesmo tempo, eficiente para o suprimento da distância, evidenciando a funcionalidade do gênero.

Para Valentim (2006), a carta “[é] o meio de comunicar relatos de experiências, assombramentos, sentimentos, saudades daqueles que partiram e destes receberam alento de quem os aguarda na terra natal” (VALENTIM, 2006, p. 12). Nesse sentido, a literatura do deslocamento presente no século XXI dialoga com a literatura de viagens. É quando a carta se torna mais que a expressão concreta do ato de comunicar e passa a ser também presença, participação recíproca da vida, mesmo que haja a distância. A carta tinha função especial no desenraizamento ao ser capaz de relatar não só as experiências individuais, como era mais comum, por exemplo, nas cartas de amor, mas de relatar também as experiências do lugar, a motivação do deslocamento, as diferenças e interações com o outro.

A ritualidade da carta abre espaço para a escrita autobiográfica, e exerce papel importante no desvendamento do eu. Desta feita, a partir do envio da carta, passa-se a



compartilhar uma imagem de si mesmo para outrem, enquanto no diário, por exemplo, aquela escrita fica “presa”, guardada. A carta, então, é um caminho para a inserção do eu no mundo. A partir disso, o eu espelhado passa a refletir sobre sua condição de indivíduo, porque nela “se evidenciam dois elementos que vão se tornando objetos privilegiados da relação de si, ou seja, o corpo e os dias” (KOHLRAUSCH, 2015, p. 148). Podem ser apresentados ao leitor, através da carta, tanto elementos da vida prática do remetente quanto questões de ordem interior, pois “além de devassar a intimidade do signatário, pôde-se acompanhar seu cotidiano à medida que ele acontece” (VALENTIM, 2006, p. 13).

Ainda segundo Valentim (2006), existem algumas hipóteses acerca da sobrevivência do romance epistolar, mesmo depois de certo esgotamento do gênero nos séculos XX e XXI, e de como e por que se retoma essa abordagem.

A primeira hipótese caracteriza-se pela “possibilidade de dar continuidade ao esfacelamento das categorias do romance” (VALENTIM, 2006, p. 13), pois a carta, como gênero que possui a narrativa entrecortada pelo espaço-tempo, revela também a tendência do indivíduo fragmentado e sua constante reelaboração de identidades. Assim, a escrita, sobretudo a escrita de si, tende a representar a experiência do fragmento. A segunda hipótese apresentada dá conta do tom informal do gênero, que permite uma aproximação maior do leitor na dinâmica do signatário. A terceira e última hipótese diz sobre o encadeamento das cartas e como a totalidade do texto faz com que percebamos o eu construído através da linguagem presente e estruturada como continuidade.

As cartas, mesmo dizendo respeito a relatos íntimos dos personagens, vão sempre retratar o contexto em que estão inseridas, pois tratam das relações desses indivíduos com o mundo. A escrita das próprias experiências não só oferece ao sujeito um afastamento no olhar para si, como também e, muitas vezes de plano de fundo, uma crônica de seu tempo. Em se tratando da carta como objeto que serve ao coletivo além de objeto afetivo e memorial, ela

pertence ao destinatário, cabendo a ele decidir qual o destino do documento: ler e destruir ou guardar, deixando-as para a posteridade, delegando aos herdeiros a defesa da reputação do morto. Em sua origem [...] a carta é um texto que não deve ser publicado, mas nem sempre se respeita esse estatuto, porque, muitas vezes, é um documento repleto de informações históricas, biográficas, literárias e artísticas (KOHLRAUSCH, 2015, p. 150).

Logo, o leitor torna-se cúmplice da personagem, tanto no âmbito íntimo quanto no âmbito social, e é testemunha das mudanças que ocorrem nas duas esferas. A carta tem o

poder de dar um tom elevado de veracidade ao que é ficcional. Isso ocorre de forma mais perceptível no realismo, quando a experiência individual dá suporte à estética, a saber:

Estes relatos mais íntimos acabam por influenciar a ficção literária. As experiências individuais, que substituíram a tradição coletiva, tão valorizadas no século XVIII, se refletem no romance: uma das estratégias dos ficcionalistas foi a de simular um efeito de verdade do texto literário. Tal efeito pode ser verificado não só pelo motivo dos manuscritos encontrados como também nas cartas remetidas ou descobertas ao acaso, fazendo do romancista um mero *escriba*. Uma outra via é o escrito em primeira pessoa pois, uma vez que a história é narrada por um *eu*, o leitor inocente tomá-la-á como verdadeira (VALENTIM, 2006, p. 27).

Com isso, “[a] ficção lançou mão de estratégias narrativas que privilegiaram a busca pelo individual que se diluiu no coletivo, do privado que se escondeu por trás do público” (VALENTIM, 2006, p. 27). A carta, com a concepção da escrita de si, possibilita a busca pela individualidade, pela história única no meio da multidão. Trazendo tal questionamento para a obra de Ruffato, podemos perceber que a massa que sai de suas cidades para arranjar emprego em metrópoles perde sua identidade, sendo unificada ao todo, logo, estereotipada. Tomando consciência da importância de uma experiência de individualidade, nos interessamos pela história de vida de cada um.

Ainda que a narrativa em 1ª pessoa dê conta de determinada visão particular, existe uma porção de vivência que fundamenta o que está dito. Dessa forma, o relato epistolar está diretamente ligado ao agir e ao sentir, acontecendo num curto espaço de tempo entre uma realização e outra. É o prólogo que vai conferir autenticidade ao romance, mesmo que também use de artifícios ficcionais, pois é onde

editores e escritores advertem que são meros organizadores da correspondência, que as cartas chegaram até eles, conferindo-lhe um caráter não-fictício. A carta, como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular (VALENTIM, 2006, p. 28).

Sendo assim, quem apresenta o conjunto de cartas possui a intenção de resgate memorialístico através do documento social e pessoal que a escrita representa sob determinada perspectiva, o que acaba revelando também perspectivas históricas, já que as cartas sempre estão inseridas num contexto. O ponto de vista torna o indivíduo um fabulador porque, ao transcrever suas experiências, vai estruturá-las coerentemente para que o leitor as receba como narrativa. Logo, o autor das cartas possui o trabalho de repensar suas vivências, selecionar fatos, relacioná-los a outros fatos já conhecidos entre emissor e receptor, distribuir sua escrita em determinada ordem de acontecimentos. Reviver é árduo e sofrido, mas

necessário para a existência; é fazer-se perceptível através da escrita. Dessa forma, o lugar do leitor no romance epistolar é ser

contemporâneo da ação. A participação na vida de uma personagem enquanto ela se constitui, o vasculhar da consciência e seus desatinos, refletem a representação de um presente-presente este tão imediato que nem sempre há uma maturação dos fatos (VALENTIM, 2006, p. 38).

No caso do romance *De mim já nem se lembra*, essa participação no tempo da ação é evidenciada pelo fato das cartas expostas serem apenas as de José Célio, ou seja, não temos acesso à leitura das cartas enviadas pela mãe, já que ela guardou como recordação as cartas do filho. Ainda assim, temos acesso aos conteúdos que partem dela, pois José Célio responde às cartas sempre retomando o discurso da mãe, usando de detalhes, e interferindo na vida da família de forma sistemática.

Identificamos, a partir da leitura da obra, que a carta necessita de certo ritual para sua escritura, como mostra o trecho “Só hoje, terça-feira, consegui sentar e escrever para vocês.” (RUFFATO, 2016, p. 25). Logo, a personagem precisou reunir tempo dedicado para a elaboração da carta, e também para selecionar os fatos que mereciam ou precisavam estar no primeiro contato com a família logo após sua saída da cidade.

Da mesma forma que existe uma dinâmica na escritura da carta, existe em seu recebimento. No excerto a seguir, percebemos o quanto de sentimento pode estar contido nela: “Recebi a cartinha, fiquei tão feliz que até chorei escondido. É engraçado, a gente não dá valor para essas coisas, mas quando a gente está fora, a gente pensa diferente, sei lá” (RUFFATO, 2016, p. 30). Esse sentimento é ressaltado pelo distanciamento e pelo tempo, que também vão margeando escrita e leitura. O fato da personagem citar diversas vezes seu veículo de comunicação, como em “Mãe, que alegria! Cheguei do serviço ontem e encontrei a carta e mal entrei no quarto, abri o envelope” (RUFFATO, 2016, p. 49) nos leva a pensar sobre a importância da carta como determinante para a manutenção do laço familiar.

Assim ocorre com as opiniões que José Célio dá em suas respostas à mãe, através das quais podemos perceber a inserção e a participação dele na família, mesmo com o impedimento de sua presença física pela distância, como pode ser lido nos excertos a seguir, em que a personagem faz interferências e comentários sobre a educação do irmão menor:

O Luizinho então já passou de ano? Esse menino ainda vai longe! Meu sonho é ver ele encaminhado para o Senai. Do jeito que ele é sabido, passa fácil na prova. Agora, ele tem que ter incentivo. A senhora deve sempre falar com ele sobre isso, para ele

se esforçar nos estudos, que é a única maneira da gente subir na vida (RUFFATO, 2016, p. 62).

Na, obra é possível ver a missiva não apenas como comunicação pessoal, mas também como representação de determinados aspectos sociais do tempo ficcional em que se passa a história, como quando José Célio comenta sobre a ação da ditadura no ambiente dos sindicatos dos trabalhadores: “Mãe, era bom até a senhora rasgar essas cartas, porque vai que alguém pega e lê e ainda pode dar problema” (RUFFATO, 2016, p. 115), ou ainda:

Escrevi sim uma carta logo que cheguei aqui das festas de fim de ano, só se extraviou ou, o que é pior, foi confiscada, porque agora eles abrem cartas particulares e baixam o cacete em trabalhador. Ainda bem que não tinha nada de comprometedor na carta (RUFFATO, 2016, p. 116).

Podemos perceber que a carta extrapola os limites da intimidade quando o trânsito de situações culturais, sociais e geograficamente distantes é capaz de expor, através da ficção, a universalidade dos temas discutidos e, mais especificamente na narrativa estudada, os aspectos do Brasil no período da década de 1970. Logo, o gênero epistolar aponta para a importância documental da literatura, ainda que o discurso histórico esteja no plano ficcional.

## **2 Os caminhos do *eu* na carta: memória e escrita de si**

A memória é o recurso mais íntimo que temos para estabelecer quem somos, de acordo com o que já vivenciamos. E não só de nós mesmos: nossos familiares, amigos, os lugares pelos quais passamos, todos esses elementos contribuem para que cheguemos a definições de nossas identidades. É a nossa referência pessoal e, muitas vezes, é o termômetro para as atitudes que pensamos em tomar, porque “[d]o vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade” (BOSI, 2013, p. 16), ou seja, o presente e o passado se mantêm ligados pelo fio da memória.

Assim, sempre que for necessário, o presente será o responsável pelo resgate de acontecimentos passados. Nas palavras de Ecléa Bosi, “a memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado” (2013, p. 20). É a partir disso também que estabelecemos nossas relações de alteridade. As pessoas e os lugares de nossas vivências passadas serão indiretamente responsáveis por nossas interações empáticas, sobretudo com o desconhecido.

Da mesma forma que a convivência e os fatos passados são importantes para o que nos tornamos e para as atitudes que tomamos em relação a diferentes momentos da vida, também os objetos podem guiar nosso deslocamento e nossos itinerários quando geografia e

identidade estão em questionamento; uma fotografia, uma carta, um objeto pessoal podem reativar sentimentos e impulsionar procuras:

Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. O arranjo da sala, cujas cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara o descanso e a mesa de cabeceira os derradeiros instantes do dia, o ritual antes do sono (BOSI, 2013, p. 25-26).

Temos a necessidade de legitimar nossa existência e nossa atuação no mundo através de objetos, da coisa física, e não apenas das relações subjetivas; queremos, o tempo todo, criar para nós mesmos a sensação de acolhimento, de narrativa existencial. Tal fenomenologia do espaço e dos objetos provoca ou o despertar para um passado marcante ou a busca por coisas ainda mal resolvidas. Logo, “[a]s coisas que modelamos durante anos resistiriam a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. Onde está nossa primeira casa? Só em sonhos podemos retornar ao chão onde demos nossos primeiros passos” (BOSI, 2013, p. 27).

O fio da memória, através da interação com pessoas, espaços e objetos, conduz o eu à sua própria narrativa, àquela na qual depositam-se os seguintes questionamentos: o que fui até agora? o que há do meu eu passado ressoando no meu eu presente?; e, juntando tais reflexões, o que haverá de matéria para um futuro? Toda essa cadeia de interrelações elabora uma memória coletiva. Segundo Bosi, “Parece que há sempre uma NARRATIVA COLETIVA privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia. E essa narrativa explicadora e legitimadora serve ao poder que a transmite e difunde” (BOSI, 2013, p. 18, grifo da autora). Isso porque a narrativa presente numa memória coletiva serve de base para a construção da memória individual; essa, por sua vez, seleciona, organiza e relaciona experiências do coletivo e do particular, construindo a memória de um povo e sua cultura que, posteriormente, será repassada adiante.

A relação entre a percepção da experiência e a memória do sujeito nos faz pensar nos motivos que o levam a querer narrar sua própria história, seja de forma oral ou escrita. Assim, “[o]nde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1997, p. 107). A escrita de si, muitas vezes, é a única companhia de um eu solitário, ou pretende documentar, provar algo; também está presente quando se deseja exteriorizar algo que não é possível resolver interiormente. Seja qual for a necessidade da escrita, ela tem, como caráter

principal, a função de comunicar. Logo, a atividade de construção de uma narrativa própria é a esperança de que, mesmo que a identidade não consiga ser apreendida, o sujeito encontrará, em si e em suas raízes, explicações e conexões de fatos presentes e possibilidades futuras:

Há pois, da parte do sujeito que conhecemos sob forma de narrador oral memorialista uma atividade que não é apenas de simbolização (por meio de conceitos ou de operações do entendimento); é também da intuição de um devir, do seu próprio devir de homem que se vê envelhecendo, enquanto sentimento de um tempo que, simultaneamente, passou a se re-apresentar à consciência e ao coração (BOSI, 2013, p. 45).

Com o passar do tempo, o exercício do retorno é quase impossível; voltamos para ver como e por que motivos estamos no exato ponto da vida em que nos encontramos. E é assim a primeira cena em *De mim já nem se lembra*, uma visita de alguém que há tempos não aparece. Esse narrador parece não se destacar muito no meio do povo de que fala e tal apagamento pode demonstrar uma estratégia para que ele se revele apenas como porta-voz, já que viveu de perto as histórias que apresentará. É um retorno a algo que ficou perdido, e esse movimento abre espaço para o que vai ser o livro: uma espécie de resgate, que a partir da história de uma pessoa, puxa outras, convidando o leitor a penetrar no universo daquela família. Fazemos a visita junto ao narrador e vamos percebendo, aos poucos, a movimentação dos personagens.

Trata-se da história de uma família pobre, com dificuldades financeiras. Depois que José Célio vai trabalhar em São Paulo, os feriados passam a ser datas esperadas e programadas para visitas de família. Durante essa introdução, Luiz, irmão de José Célio, vai mostrar como foi um feriado de carnaval em sua casa. Tais momentos possibilitam reencontros, reuniões, viagens, retomada de coisas que ficaram perdidas no tempo. O recurso de rememorar essas datas comemorativas também é comum nas missivas de José Célio para a mãe, como modo de comentar algo de maneira saudosa, introduzir um assunto, opinar sobre as mudanças, ou reavaliar funcionalidades da casa para a comodidade da família.

Aos poucos vão sendo rememorados fatos que ajudam a compor o cenário da obra. Luiz sempre direciona essa memória para momentos difíceis ao tentar erguer e organizar uma história de sua gente. O resgate da doença do pai talvez seja o início de uma memória reconstituída por ele, momento esse que começa em sua infância, pois é uma situação de muita dificuldade, e que dinamiza os discursos em torno da resolução desse problema. É também quando o irmão deixa a casa para trabalhar em outra cidade, e só pode acompanhar à

distância, o que faz de maneira enérgica, mostrando sua influência de decisão e autoridade na família.

Como é de praxe num romance epistolar, já exposto anteriormente, uma explicação introdutória é dada antes da reprodução das cartas. Luiz faz uma viagem à casa de sua infância, à casa dos pais, para os momentos finais de sua mãe, essa que era muito preocupada e prestativa para com a família e a vizinhança. Na volta para a casa atual, passa a rememorar, em *flashback*, o que encontra após a morte da mãe, e em seguida o destino das cartas:

*Intocado, o maço de cartas migrou de um móvel a outro, sucumbindo afinal à permanência das cotidianas inutilidades. Receava, embrenhando-me naquele deserto de episódios, afogar-me em traiçoeiras lembranças movediças? Talvez. Mas, mais comezinho, julgo que empurrava-me o orgulho provocado pelo ciúme. Minha mãe cuidou para que a memória do filho mais velho não se desvanecesse e, neste labor, que implicava renúncia e provação, distraiu-se de mim, da minha irmã. Pelejei contra essa cisma, que me acossava todas as noites, mas o aguilhão picava minha pele.*

*Em fins de 2003, empacotava objetos para mais uma mudança de endereço – a vigésima sexta em minha vida –, quando, ao retirar livros de uma prateleira na estante, me deparei com o maço de cartas. Imediatamente, sentei-me no chão empoeirado do apartamento vazio e desatei o barbante. Cuidadosamente enfileiradas por data, cinquenta cartas sobrescritadas por meu irmão à minha mãe. Perturbado, percorri, uma a uma, as páginas compostas em letra miúda e desenhada, relatando ninharias, reclamando novidades. Aqui reíno esse passado – modo de reparar meus mortos, que já pesam no lado esquerdo: meu irmão, minha mãe, meu pai, aqueles aos quais me reunirei um dia. A eles, este livro (RUFFATO, 2016, pp. 21-22).*

A mãe é como um símbolo que une o narrador ao seu passado, bem como os sentimentos ao que é concreto e impregnado de recordações; ela reunia em si relações com a casa, a família, os costumes, a cidade. São elementos que caracterizam um povo. Dessa forma, estamos tratando de uma obra que diz da importância da gente tida como sem importância perante a sociedade, da invisibilidade do pobre.

Os espaços físicos também possuem vez na narrativa e são tragados pela memória, compondo assim a linguagem, que dá conta das descrições dos espaços – a casa, os quartos, a praça, o clube, as casas vizinhas – e toda a afetividade envolvida neles, é carregada de informação e, com a coloquialidade da comunicação entre mãe e filho, expõe a história individual junto à história da pequena cidade do interior de Minas Gerais, Rodeio. Essa cidade, que depende dos serviços de outra para atender a seus moradores, se mostra presa ao passado quando há um grande movimento migratório para a então cidade da prosperidade,

São Paulo, e os que ficaram são como espaços ou estão fundidos ao espaço pelo tempo, perdidos, esquecidos.

Dessa forma, o regresso de familiares ou amigos para uma visita parece ser a esperança de uma comunicação com o mundo. Por mais que haja o deslocamento, estamos enraizados em nosso passado, e este sempre volta para participar da constante reconstrução de nossa identidade. Além de um enraizamento físico, espacial, há um enraizamento psicológico. Logo, encontrar a mãe em seus últimos momentos de vida é, para Luiz, o fechar de parte da vida e a abertura plena da memória; é quando a testemunha viva se vai que o recurso da lembrança e da busca ao passado, tentando estruturar explicações para o presente, ficam mais evidentes.

Nos momentos em que o narrador revive os espaços de sua cidade, ele conta passagens (que na obra registradas em itálico, como na citação acima) do que viveu. Talvez seja uma representação do pensamento confuso que registra a ação presente penetrada por *flashes* de memória. Como bem afirma Ecléa Bosi ao falar sobre narrativa e oralidade, “[a]mbas se desenvolveram no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando *na própria voz* o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente” (BOSI, 2013, p. 45, grifos da autora). Ao perceber que a vida continua apesar do que se passa com sua mãe, Luiz se dá conta do conflito entre a vida que se esvai e a que continua. A cidade registra o que passa por ela, mas apenas o espaço fica, com suas marcas:

o meio urbano afasta as pessoas que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram. Daí a importância da coletividade no suporte da memória. Quando as vozes das *testemunhas* dispersam, se apagam, nós ficamos sem guia para percorrer os caminhos da nossa história mais recente: quem nos conduzirá em suas bifurcações e atalhos? (BOSI, 2013, p. 70, grifos da autora).

A cidade é também o espaço da memória, ou seja, andar pela cidade é fazer resgates, tal qual quando relembra fatos através de pessoas ou objetos pessoais. É interessante pensar como se observa melhor e se educa o olhar quando procuramos algo nosso no que antes não era percebido. De repente, objetos, gestos, lugares, significam outras coisas, diferentes de uma significação primeira. Um olhar apurado une o indivíduo ao que ele observa. Além disso, o outro lugar, lugar do deslocamento, tem poder de ativar a memória para a lembrança de vivências parecidas, como podemos ver a seguir:

Sinto muita falta da roça. Por aqui tem muito cigano e o povo todo tem muito medo deles. Lembro que a gente morria de medo quando os ciganos acampavam no Beira-Rio e todo mundo falava que eles roubavam criança e sumiam com ela. Uma vez,



não sei se a senhora sabe disso, eu estava na roça, eu fui com o tio Olavo em Rodeiro e tinha um acampamento ali para os lados da rua do Quiabo. O tio Olavo brincou comigo que ia me trocar por uns cavalos e fiquei tão assustado que ele teve que pagar um guaraná pra mim não chorar mais. Ele passou o resto do tempo me engabelando. No final, foi até bom pra mim (RUFFATO, 2016, p. 46).

José Célio, dessa forma, faz um resgate na memória através de uma imagem do presente. A visão dos ciganos na cidade de São Paulo o faz lembrar do familiar episódio com seu tio, e revela também que a percepção sobre o que vê não mudou muito, mas agora, de certa forma, ele se vê no lugar do nomadismo, do local não apropriado para si, mas que é responsável por ser o lugar de construção da memória da personagem, ou seja, para ele, a cidade grande é o oposto da cidade do interior, e quando inconscientemente nega essa cidade grande, retoma valores e hábitos de seu lugar de origem (família, costumes, valores, etc.).

A obra mostra que os dois personagens, tanto José Célio quanto Luiz, em épocas diferentes e por situações que podem também serem diferentes, estão em trânsito, e esse trânsito é um dos responsáveis por reavivar coisas há muito não remexidas. Bastam coisas mínimas para o desencadear da afetividade:

A senhora lembra o quanto eu gostava de cinema? Eu vivia enfiado dentro do Cine Edgard. Adorava levar umas revistas para trocar na porta e depois pegar uma matinê. Sinto saudades, mãe, muitas saudades daquele tempo que, como diz aquela música, eu era feliz e não sabia (RUFFATO, 2016, p. 80).

É perceptível também que a perda, ou seja, a ausência daquela vida anterior, impulsiona a descoberta, pois é uma construção que precisará constantemente ser refeita. Assim, uma vez deslocada a pessoa, ainda que com suas raízes muito definidas, quando retorna ao seu lugar de origem, já não é mais a mesma. Os lugares de antes passam a ser da maior importância, e a simplicidade parece elevar-se ao *status* de única forma possível de vida, ressignificando atitudes e momentos que pareciam pequenos. Na obra, podemos constatar que isso acontece sempre nos momentos que antecedem ou sucedem a visita de José Célio à família: “Fala pro pai comprar um pato que estou doido para comer pato. Desde quando a gente comia pato lá na roça, nos tempos do vovô quando era vivo, nunca mais comi” (RUFFATO, 2016, p. 93).

O fato de José Célio ter ido trabalhar fora e voltar de vez em quando, agora com o dinheiro de seu trabalho, também eleva o *status* da família diante da cidade pequena, e isso é sentido por quem fica e por ele, porque a ausência se faz presente pelo retorno econômico. Isso é importante na construção da sua identidade pessoal e da família, por isso ele tenta

voltar de carro, um bem que não era para todos. Na passagem acima, a memória está relacionada ao que ele pode, agora, fazer pela família em termos de suporte financeiro. Logo, ao evidenciar vivências antigas, se coloca no lugar de realizador desses resgates.

O espaço que recebe mudanças pela presença, recebe também pela ausência. Na ausência da figura humana, restam os espaços (geralmente os cômodos de uma casa) e os objetos (pessoais, e/ou que compõem a casa). Cabe a quem ficou descobrir, porque há muito do não-dito, há muito a ser desvendado. Assim, remexer objetos é ressignificar o passado, o presente, enterrar os mortos através da justa lembrança sobre eles.

Luiz e José Célio demonstram ambos esses costumes, como podemos ver nas seguintes passagens. A primeira, em que Célio comenta com a mãe: “Ganhei uma carteira de couro da Nena, muito bonita, com um monte de repartição. Agora, preciso de um retrato da senhora com o pai para guardar nela” (RUFFATO, 2016, p. 79); na segunda, em que Luiz reflete ao ver a foto do irmão já morto: “Na fotografia em que estamos juntos, entretanto, o tempo está presente: seus olhos miram o retratista e o que vemos é a imagem de alguém que parecia saber que nunca iria frutificar” (RUFFATO, 2016, p. 136). Distância e morte, de certa forma, parecem conter o mesmo sentimento de saudade, exigindo que tal separação seja preenchida.

Podemos imaginar o quanto de vida há no que está guardado; são verdadeiros tesouros que precisam de tempo para serem encarados, e talvez até de certo momento especial. As cartas são a memória viva do irmão, mas também a história de uma família através dos escritos. É possível adentrarmos num universo em que o narrador se anula para contar sua história e a história de sua gente a partir do olhar do outro, como já foi dito anteriormente. Esse resgate é impulsionado pelas experiências de perda, numa tentativa de recolocar essas pessoas no mundo. A obra o tempo todo diz do trabalho da experiência biográfica como ficção, o que pode ser visto como um trabalho de inserção de vozes anônimas na sociedade e, por consequência, na literatura brasileira.

### **Considerações Finais**

Neste trabalho, analisamos a presença dos temas memória e escrita de si no gênero epistolar, que se apresentam de maneira interligada na obra. Percebemos que é o deslocamento que proporciona à personagem a comunicação com a família através das cartas, logo, a escrita de si manifesta-se nessas cartas, ainda que elas tenham a função prioritária da comunicação. Também é o deslocamento que mostra as incertezas de um eu que se entendia

como pessoa segura e fixa, ancorada por sua família, pelo seu lugar e por seus princípios. Nesse processo, a memória é o apoio do momento fragmentado, ou seja, ela auxilia a personagem a perceber suas transformações, e simultaneamente faz com que ele não perca os laços com suas raízes.

É interessante que vejamos *De mim já nem se lembra* como obra que, em sua aparente simplicidade, tem condições de falar sobre temáticas caras à literatura brasileira, ao mesmo tempo em que é precisa ao adequar um gênero literário a determinado contexto. Faz isso abordando o deslocamento como não-lugar, como desterro, tema recorrente em obras das últimas décadas. Também por falar da condição do pobre, que da década de 70, época em que se passa a história, até agora, quase nada obteve de avanços, além de continuar sendo pouco retratado por uma literatura majoritariamente viabilizada (produzida, publicada e consumida) pela classe média-alta. E, por último, pela retomada do gênero epistolar na literatura, suporte para uma imersão no indivíduo, que revela aspectos como história e memória não só do homem, mas também da sociedade em que vive.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. 3 vol. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

DALCASTAGNÊ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>. Acesso em 19.06.2018.

FREITAS, Guilherme. **‘Cada romance é uma tentativa de reconstruir a história’, diz Ruffato**. Rio de Janeiro: O Globo Cultura, 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cada-romance-uma-tentativa-de-reconstruir-historia-diz-ruffato-18960961> Acesso em 27.01.2019.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si... **Letrônica: Revista digital do Programa de Pós-graduação da PUCRS**. Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 148-155, janeiro - junho de 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/21361/13422>. Acesso em 14.04.2018.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução do leitor. *In Matraga* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. ano 9, n.14, 2002, p. 61-75.

RUFFATO, Luiz. **De mim já nem se lembra**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

## LA LETTERA COME SPAZIO DELLA MEMORIA E DELLA SCRITTURA DI SÉ: UNA ANALISI DEL ROMANZO DE MIM JÁ NEM SE LEMBRA, DI LUIZ RUFFATO

### **Riassunto**

Questo articolo intende discutere il romanzo epistolare come uno spazio di realizzazione della costruzione della memoria e dell'io a partire dalla scrittura di sé. Per questa proposta, analizzeremo l'opera *De mim já nem se lembra* (2016), dello scrittore Luiz Ruffato, romanzo che si occupa con lo dislocamento del lavoratore José Célio dall'interno di Minas Gerais per lavorare a São Paulo negli anni '70, e la corrispondenza scambiata con la sua famiglia durante questo periodo. Nel lavoro, percepiamo l'attualità della lettera sia per la costruzione del linguaggio intimo e frammentato, sia come lo spazio democratico che dà voce a un povero personaggio. Sulla base di questi appunti, la mostra motivazione teorica sarà composta soprattutto dalle definizioni di romanzo epistolare presentate da Marisa Lajolo (2002) e Cláudia Valentim (2006), e sopra memoria nei lavori di Walter Benjamin (1994, 1997) e di Ecléa Bosi (2013). Così osserviamo come la scrittura di sé ha luogo nella struttura del romanzo epistolare, permettendo al lettore di elaborare profili di personaggi dai frammenti di una geografia intima disegnato da protagonista.

### **Parole chiave**

Romanzo epistolare. Scrittura di sé. Memoria. Dislocamento.

---

Recebido em: 09/12/2018  
Aprovado em: 26/01/2019

# Verba Volant, Scripta Manent:

*o poder da correspondência em*

*Laub e Cárdenas*<sup>146</sup>

Página |  
298

Aline Costa dos Santos<sup>147</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Edcleberton Andrade Modesto<sup>148</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

## Resumo

O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre como se manifestam duas formas de correspondência na literatura, a saber: a carta e o e-mail, mais especificamente no romance, a partir da análise das obras “*O tribunal da quinta-feira*” (2016), de Michel Laub, e “*Cartas para a minha mãe*” (2010), de Teresa Cárdenas. Pensando na carta como uma das formas mais antigas de comunicação à distância e como a tecnologia diminuiu isso facilitando a interlocução de forma rápida e eficiente, propõe-se uma análise dos romances acerca deste gênero tão antigo e tão modernizado que é a carta. Em ambas, a correspondência é o eixo central. Sendo que em Laub, esta correspondência se apresenta em forma de e-mails enviados pelo narrador-protagonista a um amigo, enquanto que em Cárdenas manifesta-se através de cartas escritas à mão pela narradora-protagonista destinadas a sua mãe já falecida. Nesse sentido, buscamos apresentar como se dá esta comunicação nessas obras e o que elas revelam sobre seus respectivos narradores. Para refletir sobre o gênero epistolar utilizamos como aporte teórico Nickisch<sup>149</sup> (1991), bem como para discorrer acerca do emissor-narrador utiliza-se os estudos de Leite (1994).

## Palavras-chave

Gênero epistolar. Romance. Narrador.

<sup>146</sup> “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001” “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”.

<sup>147</sup> Mestranda em Teoria da Literatura.

<sup>148</sup> Mestrando em Teoria da Literatura

<sup>149</sup> Trechos traduzidos por Pedro Theobald para este trabalho.

## Introdução

Ao escrever um e-mail, enviar uma carta ou até mesmo trocar mensagens por aplicativos, confia-se algo a alguém, desde assuntos banais – sobre o dia a dia, trabalho ou férias – até algo muito íntimo, de extremo sigilo, cujo acesso deve ser restrito ao destinatário. Seja qual for o conteúdo, espera-se, de certa forma, que o interlocutor/destinatário dialogue, responda, ou seja, apenas sabedor da notícia. Há uma relação de diálogo, de comunicação entre as partes envolvidas, ou ao menos uma tentativa de.

Nesse contexto, é preciso pensar em como a tecnologia alterou significativamente a comunicação com a chegada da internet. A espera demasiadamente longa pela resposta do receptor acabou. Agora, é possível conversar em tempo real. O e-mail e o aplicativo *WhatsApp*, por exemplo, possibilitaram a troca de informações com uma agilidade impressionante. Todavia, essa conversação através da internet tem seus riscos, pode ser violada a qualquer momento. Jogada na rede, uma mensagem fora de seu contexto pode transformar-se num grande mal-entendido. Uma conversa “vazada” pode destruir a reputação de uma pessoa em questão de horas, através do compartilhamento massivo via redes sociais.

A partir das presunções acima, questiona-se, portanto: qual a importância da correspondência para a narrativa? De que forma ela influenciará na interação entre seus interlocutores? Mediante estes questionamentos, convém investigar brevemente como este gênero literário se comporta enquanto suporte para o enredo do romance. Assim, por acreditar ser possível debruçar-se sobre estas questões e permitir delinear novos rumos perante as narrativas atuais, o presente trabalho objetiva expandir o olhar para além das fronteiras que delimitam o conceito de correspondência e como os avanços tecnológicos modificaram a forma de interação entre as pessoas, tornando-se um caminho insalubre diante dos perigos eminentes.

Ao optar por esta discussão, se faz necessário explicitar que a metodologia Página | pesquisa tem um caráter qualitativo. Para tanto, este trabalho de cunho prioritariamente literário desempenha um papel analítico-observador, servindo de compreensão a respeito da carta na literatura, mais especificamente no romance, a partir das análises nas obras: “O tribunal da quinta-feira” (2016), do brasileiro Michel Laub, e “Cartas para a minha mãe” (2010), da cubana Teresa Cárdenas.

Neste sentido, analisar aspectos do *corpus* literário citado em parceria com a teoria possibilita mapear e traçar os percursos utilizados pelos autores para a construção da

narrativa. Isto posto, para o desenvolvimento deste trabalho, é importante a presença de correntes teóricas postuladas a respeito do gênero carta, a saber: IZQUIERDO (2004), LEITE (1994) e NICKISCH (1991).

## **Desenvolvimento**

Passamos agora à análise, refletindo a noção de correspondência presente nas obras anteriormente apresentadas. Logo, em vista de tal intento, discorrer sobre este gênero dentro da literatura evidencia, dentre tantas outras coisas, que a carta além de ser um canal de informação, também é um espaço privilegiado para se trocar confidências.

A exemplo da exposição do correio eletrônico como nocivo à reputação, temos o romance “*O tribunal da quinta-feira*” (2016), de Michel Laub, cujo narrador, José Victor, um publicitário de quarenta e três anos, tem sua conta de e-mail violada por sua ex-esposa, Teca. Ao ler as correspondências do ex-marido, ela descobre que foi traída e, por vingança, resolve fragmentar partes de diálogos que José Victor travou com o seu melhor amigo, Walter. Tais conversas são, de maneira geral, um tanto comprometedoras, pois Walter é soropositivo e sua linguagem nas mensagens é um tanto grosseira, vulgar, beirando à violência e sugerindo que ele propagaria o vírus. Mesmo que não passassem de “brincadeiras” entre os amigos, aos olhos de outros, as mensagens tomam outras proporções. Conforme José Victor: “Basta uma dúzia de termos ofensivos registrados no presente eterno das caixas virtuais, e algo escrito há anos e em outro contexto equivale a uma ofensa cara a cara dita hoje” (LAUB, 2016, p. 29).

Entre as revelações contidas nos e-mails, está a de que José Victor mantém um caso há sete meses com uma funcionária do escritório em que ele é sócio. Trata-se de Dani, sua atual namorada, 23 anos mais nova, com a qual ele iniciou o relacionamento quando ainda era casado com Teca. Quando as antigas mensagens são compartilhadas, as vidas íntimas de José Victor, Walter e Dani passam do particular ao domínio público. A partir disso, surge um tribunal. Réus: José Victor e Walter. Promotora e juíza: Teca.

Motivada pela angústia de ter sido traída e pelo teor pesado dos e-mails, Teca decide expor José Victor ao encaminhar para uma dúzia de amigas um compilado de mensagens que foram trocadas entre os publicitários. Teca fez um recorte, e, descontextualizadas, essas mensagens passam a ter outros significados. Vejamos alguns excertos:



Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Acho que para me apaixonar de vez e ser correspondido só falta disciplinar a redatora-júnior.

Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Uma disciplina adequada começa com uma boa surra de cinto (LAUB, 2016, p. 124-125).

Esses trechos foram compartilhados com as amigas de Teca, e cada uma delas enviou esses fragmentos de e-mails a outra(s) amiga(s), e assim por diante. Cabe aqui pensarmos de que modo cada uma dessas mulheres leu essas mensagens, como a interpretação desses textos parciais (porque retirados de um todo maior) as fez constatar que José Victor e Walter são pessoas horríveis, deploráveis, misóginos, entre outras coisas. Partindo da leitura desses pequenos excertos, as amigas revoltam-se contra José Victor e compartilham seus pensamentos sobre ele em uma rede social, em posts públicos:

Autora do post: amiga de Teca. Trecho: Aí você acorda e percebe que ainda vive na Idade Média [...]. Acabo de ler uma coisa que me fez perder um pouco da esperança que tenho. Vontade de morar no mato e nunca mais lembrar que certas pessoas existem.

Autora do post: outra amiga de Teca. Trecho: O mais triste num indivíduo supostamente civilizado é a incapacidade de enxergar o Outro. Não é um ser humano que está ali, mas um Objeto [...]. Este pode ser o nervo de certas relações, e não estou problematizando apenas os papéis culturais de Gênero [...]

Autora do post: pessoa de quem nunca ouvi falar. Trecho: O ódio a quem não é homem – seja na forma de simples objetificação, ou de abuso, ou de agressão, ou de estupro – parece sempre natural [...]. Ninguém questiona o lugar de onde são determinadas essas Relações de Poder, porque elas não aparecem como Relações de Poder, e sim como Relações Consensuais. [...] (LAUB, 2016, p. 103 - 104).

Tamanha repercussão atinge Dani, pois, nesses fragmentos, ela passa a ser uma mulher que usa de sua sexualidade para conseguir promoção. A vida privada do narrador de *O tribunal da quinta-feira* subitamente é exposta ao julgamento do público que, sem ter acesso total à história, é induzido a encaixar José Victor e Walter nos papéis de vilões e Teca no de mocinha, com Dani representando a ninfeta sedutora. Um enredo simples e que se mostra efetivo para convencer até mesmo um círculo de pessoas cultas e bem-informadas, do qual fazem parte as amigas de Teca, como se pôde perceber pela estrutura e pelo teor dos comentários mostrados anteriormente.

Apesar de o gênero epistolar ter ganhado maior difusão em meados do século XVII, seu auge acontece por volta do século XVIII, época na qual grande parte da produção literária era escrita nesse gênero. A escolha deste se dava pela capacidade de criar um efeito de realidade para o leitor. Assim, seus autores conseguiam obter uma aproximação mais fidedigna com seus leitores. O e-mail, por sua vez, é um gênero advindo das constantes, e

recentes, mudanças tecnológicas. Assim, ao que se pode observar, no romance de Laub, ao selecionar trechos das conversas entre os amigos, ficou subentendido a criação de uma memória antológica. Esta, diga-se de passagem, de muito mal gosto, uma vez que sua propagação no meio virtual causou todo um estardalhaço e, além disso, o linchamento virtual.

Toda correspondência, seja via internet, seja via correio, requer um remetente e um destinatário, e, em geral, versa sobre um assunto que pressupõe sigilo entre as partes. No caso do e-mail, como se vê em “*O tribunal da quinta-feira*”, o vazamento das mensagens pode tomar grandes proporções, por causa da facilidade de divulgação e de propagação: informações são massivamente compartilhadas por meio de um simples toque no computador ou *smartphone* conectado à rede.

Em oposição à rapidez do e-mail, temos a carta tradicional, escrita à mão, datilografada ou digitada, envelopada e selada, uma das formas mais antigas de comunicação à distância e que perdura até os dias de hoje. Era comum passarem-se muitos dias para que a mensagem chegasse a seu destinatário, e, por isso, tardava também a resposta, criando uma situação comunicativa diversa daquela propiciada pela instantaneidade do e-mail.

Reinhard Nickisch (1991, p. 20) esclarece assim o conceito de carta, mais especificamente a que é destinada a alguém que não existe mais no plano do real:

Considerando-se como modelo arquetípico para a carta o estabelecimento de uma comunicação privada por escrito entre dois parceiros separados no espaço, já existem casos de emprego impróprio da carta quando esta é dirigida a um parceiro não existente ou existente apenas na aparência ou mesmo a parceiros a quem não se dirigem cartas diretamente, com exclusão do público.

No romance: “*Cartas para a minha mãe*”, de Teresa Cárdenas (2010), temos o exemplo do emprego impróprio da carta descrito acima por Nickisch (1991). Nesta obra, são apresentadas cartas escritas diariamente, tendo como remetente uma menina adolescente e como destinatária a mãe já falecida. Porque a mãe já não existe mais no plano físico, configura-se o emprego impróprio. É preciso, no entanto, reconhecer que mesmo a ação comunicativa não estabelecendo um pacto de troca, a qualificação quanto à ação do ato de enviar cartas, mesmo sabendo que não obterá respostas, sua natureza está intrinsecamente ligada à natureza da prática epistolar.

Nesse sentido, resumidamente nas palavras de Matencio (2001, p. 78):

uma interação é, ao mesmo tempo, um evento comunicativo – de construção de sentido – e de construção de relações sociais, o que explica por que um evento de

interação é o ponto de articulação entre o sujeito e o social, em outras palavras, o lugar de (re)construção da realidade subjetiva e social.

Nessa linha de raciocínio, a interpretação proposta ao fato em análise é a de que mesmo a comunicação não se estabelecendo, uma vez que o destinatário não está vivo, as cartas ganham um caráter melancólico, e exterioriza o sentimento de perda. Assim, a narradora-personagem relata, em forma de pequenas cartas destinada à sua mãe morta, sua vida desde criança até os quinze anos quando, então, consegue fazer as “pazes” com a ausência materna e entender o luto. Como não compartilha com ninguém a falta que a mãe faz em sua vida, encontra na escrita uma forma de quebrar esse silêncio. E, aos poucos, esses relatos vão revelando o ambiente familiar em que vive. Trazendo à interlocução discursos de uma vida cotidiana, materializada diretamente nas cartas, dando significação a uma realidade vivida e ali recortada em face as memórias de sua emissora.

Por meio das cartas, a narradora faz um recorte de sua vida e escolhe fragmentos para compartilhar com a mãe morta. Essa escolha é importante para a construção da história e nos permite vislumbrar alguns aspectos do cotidiano da filha, sempre condicionados pelo filtro da memória, seletiva e eletiva, que vai moldando os fatos relatados à destinatária. Instaurando um espaço discursivo em que os interlocutores, neste caso aqui, apenas um deles, sugere fazer presente aquele que se encontra ausente. Logo, partindo-se da premissa de que um relato, testemunho, tenha função precípua de reforçar, enfraquecer ou complementar um dado ou informação (HALBWACHS, 2003), a memória será o caminho pelo qual os retalhos das lembranças criam e perfazem um emaranhado combinatório suficiente para a reprodução e/ou recriação do evento tal como ocorrido.

Ao pensarmos em memória, é necessário pensar, concomitantemente, em esquecimento. Para Iván Izquierdo (2004), lembramos somente os fatos que são significativos, pois a memória está intimamente ligada à emoção, assim como também está ligada ao esquecimento. Lembramos porque esquecemos, segundo Izquierdo (2004). Somos capazes de lembrar com exatidão momentos que nos marcaram fortemente pela emoção. Por outro lado, esquecemos tanto o que não nos causou emoção quanto o que causou tamanha emoção – negativamente – a ponto de ser necessário tentar esquecer para que possamos seguir o curso da vida. As lembranças, sejam por grandes momentos de alegrias ou por profunda dor, são memórias produzidas por uma grande carga emocional:

Toda memória é adquirida num certo estado emocional. [...] Todos recordamos onde estávamos e o que estávamos fazendo na hora em que morreu Ayrton Senna ou

quando o segundo avião bateu na segunda torre de Manhattan no famoso 11 de setembro. Ninguém se lembra do rosto da pessoa que nos vendeu os ingressos na última vez que fomos ao cinema, embora o filme tenha sido magnífico; recordamos, sim, parte do filme, mas não todo; quando olhamos pela segunda vez notaremos quantos momentos-chave do filme [...] tínhamos esquecido (IZQUIERDO, 2004, p. 36-37).

As lembranças que a narradora de Cárdenas vai tecendo contribuem para entendermos o quão significativas são essas cartas, que constituem não somente uma correspondência com alguém que não poderá, em hipótese alguma, responder, como também criam um baú de memórias, um pequeno inventário da vida que a filha oferece à mãe morta, para prestar homenagem, buscar conforto e (auto)aceitação. Por isso, para Lukács, o romance está associado com uma busca pelo eu interior em um mundo que não mais oferece uma totalidade externa. Ele afirma que “o romance conta a aventura da interioridade; o conteúdo do romance é a história da alma que vai em busca de si mesma, que busca aventuras a fim de ser provada e testada por elas, e para, provando-se, encontrar sua própria essência.” (LUKÁCS, 1978, p. 79)

A respeito da passagem acima, fica evidente que as cartas que compõem o romance são processos de peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para a narradora, rumo ao claro autoconhecimento.

Na primeira carta, ela conta para a mãe que está morando com sua tia Catalina e que não é bem aceita pelas primas Lilita e Niña, que zombam dela. Já na segunda, a protagonista revela que não gostou de ter mudado de escola e diz: “Sou a menina mais alta e mais preta da sala” (CÁRDENAS, 2010, p. 11); além disso, demonstra a maturidade de, ao falar sobre uma colega que sente vergonha do pai por ser negro, comentar: “O amor não tem nada a ver com a cor” (CÁRDENAS, 2010, p. 12).

Na carta seguinte, a narradora conta que a avó quer “trabalhar na casa de uma família branca”, mas que a tia desaprova, considerando que “isso é coisa do passado” (CÁRDENAS, 2010, p. 13). Aqui se percebe que a posição da tia sobre a questão representa uma mudança de perspectiva na família: de um lado, a avó, gostaria de trabalhar na casa de uma família branca, talvez porque suas ancestrais tivessem feito o mesmo; de outro, a tia entende que elas não precisam trabalhar em casa de brancos, pois são livres e não têm que perpetuar esse passado de submissão.

Ao longo de diversas cartas, a protagonista continua delineando seu ambiente familiar, ao mesmo tempo em que o apreende, às vezes com contornos pesados: percebe que o

tratamento que recebe das primas, da tia e da avó não é nada afetuoso, pelo contrário, é amargo. Conta que lava, cozinha, limpa a casa e é a responsável por cuidar, no colégio, de uma das primas, Niña, revelando ainda que se sente incomodada com a situação, já consciente de que não tem os mesmos direitos que as primas, que são crianças como ela. É interessante notar que a avó gostaria que a narradora trabalhasse na casa dos brancos para que a menina custeasse suas próprias despesas pessoais: quando esta se recusa, é obrigada a assumir mais funções em casa, sendo usada como uma espécie de empregada da família.

Em um dado momento, a narradora conta que a avó crê “que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco” (CÁRDENAS, 2010, p. 13). No decorrer das cartas, a tia começa a namorar Fernando, um homem muito claro e com cabelo liso. Com o tempo, a menina percebe que houve uma proximidade de Fernando com a prima Lilita, até o ponto de ver a prima com a camisola aberta enquanto ele observava. Esse episódio causa profundo desconforto na protagonista, porque a faz perceber que Fernando não era uma boa pessoa. Além disso, uma vez ele chega bêbado em casa e agride sua tia. Esse cenário denuncia que a família está passando por sérios problemas e que a situação pode se deteriorar a qualquer momento.

As cartas adquirem um tom cada vez mais denso e significativo na vida da narradora, enquanto registro de suas memórias. Ela quer falar à mãe, mas ao mesmo tempo cria uma espécie de diário, no qual anota sua trajetória e, de certa forma, constrói sua identidade, além de manter presente o histórico de suas raízes. Relatos de desamor, da falta de afeto na casa da tia, e também da descoberta do amor, quando conhece Roberto, um amigo da escola que depois se torna seu namorado.

A protagonista vai crescendo, amadurecendo, escrevendo e resistindo. E, ao longo da narrativa, descobre que existem problemas que vão além dos muros da família. Depara-se com as dores de Roberto, que desaprova a profissão da mãe; da senhora Menú, que perdeu um filho há muitos anos; da colega Sara, que tem vergonha do pai por ele ser negro.

Nessa jornada de autodescobrimento, chega-se a um ponto em que a narradora deve lidar com algo inesperado: a avó, já bem idosa e doente, resolve contar quem é seu pai. E revela que ele é o mesmo de Lilita. Ao compartilhar a verdade com a neta, a vó ainda aponta que a mãe da narradora tirou a felicidade da tia. Essa confissão explica de certa forma por que a tia e a avó a tratam dessa maneira, em uma rejeição inconsciente.

Revelada a paternidade, a narradora e a irmã decidem procurar o pai, o que faz com que a relação entre elas mude de forma positiva. É nesse contexto de entendimento mútuo que, na última carta à mãe, a protagonista demonstra sentir-se em paz e entender o luto:

(...) esta noite voltei a sonhar com você, que me dava adeus. Acho que finalmente, como diria Menú, a luz chegou à sua alma e seu espírito está se elevando. [...] Mamãe, embora preferisse ter você aqui comigo e não aí, tão distante, quero que saiba que eu perdoo você. Perdoo pelos dias em que você não esteve ao meu lado e pelos que ainda faltam. Sei que vai cuidar de mim aí do céu. Não se preocupe. Eu estou bem. E logo encontraremos papai. Tudo ficará para trás. E nós nos veremos algum dia, mãezinha. Adeus. Eu a amo muito... Sua filha. (CÁRDENAS, 2010, p.108-109)

Ao final das cartas-diário, já adolescente, a narradora-personagem mostra-se cada vez mais forte e resistente: é firme ao manter seus traços e não abandonar sua identidade étnica. Todas as cartas que escreveu à mãe constroem a pessoa que foi se tornando, em meio aos percalços da situação difícil de sua família. Uma mulher forte que tem orgulho da sua cor, seus traços, seus cabelos. Uma mulher que insiste em preservar as memórias que têm de sua mãe. Uma mulher que resiste. A carta é uma partilha da narradora com a sua mãe de todas as suas angústias e, quando possível, as suas alegrias.

Em “*Cartas para a minha mãe*”, a narradora conta para a mãe a sua infância, a relação com a tia, a avó, a prima e a irmã, suas descobertas e decepções, escrevendo uma narrativa que se mostra fundamental para a construção de sua identidade. Mostra a força de suas memórias e o quanto é importante reencontrar a criança que foi para perceber e entender a mulher que é hoje. Ademais, o fato de não ser nomeada confere uma conotação universal à história da protagonista.

## **Conclusão**

A partir dos pressupostos acima, ficou evidenciado a importância e o caráter evolutivo que o gênero epistolar vem sofrendo dentro da literatura. Por outro lado, é possível constatar, independente da época, que a correspondência entre pessoas é um elemento fascinante, ao mesmo tempo que se mostra revelador quanto ao estilo e forma.

Tanto “*O tribunal da quinta-feira*” quanto “*Cartas para a minha mãe*” apresentam, a despeito da diferença dos canais de comunicação – as cartas da narradora-

personagem e os e-mails de José Victor e Walter – um ponto fundamental em comum: as mensagens trocadas dirigem-se ao interlocutor com quem os narradores das obras acima mais se sentem confortáveis para partilhar seus segredos.

Ambos os livros têm ainda uma peculiaridade quanto ao leitor: o destinatário de *Cartas* é uma mãe morta, ou seja, que nunca lerá os escritos, então, o relato vira também um diário. E o destinatário de *O tribunal* é o amigo, mas, quando o conteúdo é jogado na rede, as mensagens, editadas, se transformam em uma história acompanhada por várias pessoas, e adquirem significados que comprometem as partes envolvidas. Contudo, cada um dos gêneros epistolares, manifestam-se de forma relativamente diferenciada, o que contribui para produzir o efeito de dinamicidade em cada um deles. Assim, parece coerente supor que estas variações, sobretudo, refletem as condições específicas e as finalidades de cada esfera social, não só por seu conteúdo temático, mas também por sua construção composicional.

Por fim, ambos os narradores editam ou são editados: em Laub, por Teca, em Cárdenas, pela memória da filha, o que faz com que essas duas operações acabem por ficcionalizar a correspondência para além do óbvio de que o gênero está inserido, no caso, em obras que são abertamente literárias, afinal, como pontua Nickisch “todo aquele que se articula por meio de uma carta, em um sentido elementar, está exercendo uma atividade literária” (NICKISCH,1991, p. 20).

## Referências

- CÁRDENAS, Teresa. **Cartas para a minha mãe**. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro editora, 2003.
- IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- LAUB, Michel. **O tribunal da quinta-feira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo. Duas Cidades, Ed. 34.2000.
- LEITE, Ligia Maria Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.
- MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. **Estudo da língua falada e aula de língua materna: uma abordagem processual da interação professor/alunos**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- NICKISCH, Reinhard M.G. **Brief**. Stuttgart: Metzler, 1991.

## VERBA VOLANT, SCRIPTA MANENT: THE POWER OF CORRESPONDENCE IN LAUB AND CARDENAS

### **Abstract**

The purpose of this article is to discuss how two forms of correspondence are shown in the literature, namely: the letter and the e-mail, more specifically in the novel, from the analysis of the works "The Court of Thursday" (2016), by Michel Laub, and "Letters to My Mother" (2010) by Teresa Cárdenas. Thinking about the letter as one of the oldest forms of distance communication and how technology has diminished this facilitating the dialogue quickly and efficiently, it is proposed an analysis of the novels about this genre so ancient and so modernized that it is the letter. In both, the correspondence is the central axis. Being that in Laub, this correspondence appears in the form of e-mails sent by the narrator-protagonist to a friend, whereas in Cardenas manifests itself through letters written by hand by the narrator-protagonist destined to his deceased mother. In this sense, we seek to present how this communication occurs in these works and what they reveal about their respective narrators. In order to reflect on the epistolary genre we use as a theoretical contribution Nickisch (1991), as well as to discuss the emitter-narrator using the studies of Leite (1994).

### **Keywords**

Epistolary genre. Romance. Storyteller.

---

Recebido em: 10/12/2018

Aprovado em: 08/02/2019