



Elizama Almeida de Oliveira

**Um museu que não nasceu: Lygia Fagundes
Telles e a criação do Museu da Literatura
Brasileira na década de 1970**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro
Abril de 2021



Elizama Almeida de Oliveira

**Um museu que não nasceu: Lygia Fagundes
Telles e a criação do Museu da Literatura
Brasileira na década de 1970**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Eneida Maria de Souza

Departamento de Letras – UFMG

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de Abril de 2021

Alguns direitos reservados: Creative Commons, Atribuição, Não Comercial, Compartilhar Igual. CC BY-NC-SA 4.0.

Elizama Almeida de Oliveira

Licenciada em Letras pela Puc-Rio. Especialista em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela mesma instituição. Doutoranda no Programa Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É assistente cultural do Departamento de Literatura do Instituto Moreira Salles, participante do grupo de estudos *lacuna* e membra do Conselho Internacional de Museus.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Elizama Almeida de

Um museu que não nasceu: Lygia Fagundes Telles e a criação do Museu da Literatura Brasileira na década de 1970 / Elizama Almeida de Oliveira; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2021.

153 f: il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Literatura – Teses. 2. Arquivo literário. 3. Lygia Fagundes Telles. 4. Museu da Literatura Brasileira. 5. Memória e Pensamento. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

Para Clarice Barreto,
amor (d)e graça.

Agradecimentos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912321/CA

E É TÃO BONITO QUANDO A GENTE ENTENDE
QUE A GENTE É TANTA GENTE
ONDE QUER QUE A GENTE VÁ

Pessoa = Pessoas
Gonzaguinha

É com os olhos na montanha – que dá lições de como prosseguir – que escrevo essas linhas pensando que a seção deveria se chamar reconhecimento e não agradecimento, sem prejuízo da noção deste último. Embora eu assine a dissertação que segue, ela foi erguida por braços que não apenas os meus.

Destaco a *lacuna*, grupo de estudos responsável pelos diálogos críticos e ris(c)os conceituais que juntas realizamos com uma paixão que por vezes vaza e, naturalmente, falha. Dissidentes da disciplina “Arquivos literários e memória cultural”, de 2020.1, da PUC-Rio, o núcleo de sua formação está no estágio docência que fiz naquele semestre da grande e terrível novidade pandêmica. Sob a batuta das professoras Aline Leal e Rosana Kohl Bines – a quem agradeço o rigor acadêmico, disponibilidade e afeto em iguais medidas que sempre atravessam seus processos de avaliação –, essa experiência me fez querer estar cada vez mais perto da docência-doçura. Obrigada também a Milena Calassara e Thauany Vigar, cujas mãos na massa documental deste museu foram as primeiras a nível de pesquisa.

Há dois anos, o ombro de Elisabete Ribas, do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, encostou no meu. Seu cuidado, profissionalismo e prestatividade incalculável fizeram ser possível levar a cabo essa investigação. Se uma instituição é feita por pessoas, o IEB fica muitíssimo bem representado.

Da USP, resalto ainda o afiado grupo *Mulheres na América Portuguesa* (M.A.P.), nomeadamente as professoras Maria Clara Paixão e Vanessa Martins; a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), nas pessoas queridas de Cláudia Amigo Pino e Mônica Gama; e a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, na figura de Maurício Cândido, seu idealizador, que deu contribuições de ouro na reta final deste trabalho.

Ainda é para São Paulo que direciono meu obrigada a Alana Rodrigues, Ana Raquel, Nikolas Ellert, Paloma Vidal, Rodrigo César e Suzana Buccalon (presente com lavanda e dobraduras).

Obrigada sete mil vezes aos colegas do Instituto Moreira Salles e muito especialmente aos do Departamento de Literatura e as amigas que de lá eu levo: Jane Leite e Katya Pires. Não posso deixar de mencionar Eucanaã Ferraz e Rachel Valença, que ensinam matérias de literatura, música e vida – nem sempre nessa ordem. Também a Ellen Ferrando e Fabiana Dias – predecessoras e professoras quando o tema é arquivo e conservação.

Nessa rede, incluo os vínculos mais distantes, mas igualmente estruturantes, como os da professora Claire Williams, da Universidade de Oxford, que me dá notícias da primavera; e da professora Soledad Falabella, da Universidad de Chile, cuja força movimenta outros planos, além do intelectual.

Na PUC-Rio, registro a amizade curta e intensa de Alexandre Bruno Tinelli, João Pedro Fernandes e Ramon Ramos, e também aos colegas da turma de 2019.1 do programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Juntos, assaltados pela pandemia, aprendemos um novo movimento: do fim pra frente. Menciono ainda os professores Fred Coelho, que mais de uma vez não me deixou desistir, e Júlio Diniz, que me incentiva a seguir. É também desta casa a orientação, a parceria e a admiração pela professora Marília Rothier, cuja troca de livros, de palpites e de ideias adoçadas com cafés e bolos torna todos, todos os adjetivos inúteis. Marília é meu céu azul.

À professora Eneida Maria de Souza, pelo tempo e disposição de embarcar nessa leitura. Assim como à professora Flávia Vieira, que há anos acompanha a dobra entre escrita, mulher e bruxaria, e ao professor Marcelo Santos, cujo trabalho na UniRio admiro muito. Obrigada pelo olhar complementar.

A Lúcia Telles, Fernanda Verissimo e Laura Rónai pelo incentivo, abertura, gentileza e apoio nos bastidores.

À turma do programa de Doutorado em Materialidades da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em particular a Elena Soressi e Jordan Eason, pelos contributos e coberturas.

A Ana Flora Alves e Ana Caroline Braga: minha primeira Puc. Alice Gonçalves: do outro lado eu consigo me orientar. Luiz Eduardo Espíndola e Juliana Baptista: dentes e músculos e transcrições. Letícia Silva e Maria Christina Monteiro de Castro: ímpetos. Nicéa Barreto e Renata Braga: não esquecer de rir.

Ao meu irmão, Sallomão Pedro, pela amizade desde os tempos imemoriais.

E, finalmente, ao Bruno Buccalon, que viu essa dissertação crescer, que fez essa dissertação crescer (vi cê me fazer crescer também pra além de mim): obrigada pelos diversos tipos de suporte.

Devo acrescentar que "o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de 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"

Resumo

Oliveira, Elizama Almeida de; Cardoso, Marília Rothier. **Um museu que não nasceu: Lygia Fagundes Telles e a criação do Museu da Literatura Brasileira na década de 1970**. Rio de Janeiro, 2021. 153p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O Museu da Literatura Brasileira (MLB), idealizado por Lygia Fagundes Telles, reuniu número apreciável de documentos literários de diversos autores, mas não chegou a se concretizar como instituição e constitui uma lacuna tanto para a historiografia da literatura, quanto da museologia e da arquivologia – três áreas articuladas nesta dissertação. A massa, até agora pouco conhecida, de manuscritos, fotografias e cartas, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) desde 1977, foi organizada em duas categorias: documento/movimento. Na categoria documento estão os itens que compoem a coleção do Museu; enquanto na categoria movimento encontram-se aqueles com notícias dos bastidores de seu nascimento, a partir da articulação entre Olga Savary, José Geraldo Nogueira, Almeida Fischer, Plínio Doyle e Lygia Fagundes Telles, cujo perfil de escritora importará menos que o gestora pública. Para compreender a complexidade da iniciativa de criação do Museu, o recorte temporal oferece quatro abordagens: recrudescimento da ditadura militar, consolidação de políticas de preservação, desenvolvimento dos estudos da crítica genética, e revisão dos estudos museológicos. Fontes primárias de outras instituições foram usadas como pontes, o que indica a metodologia adotada por esta dissertação, que, a partir do objeto MLB, busca repensar a noção de “arquivo literário” pelo tripé vínculo, comunidade e desejo, assim como a relação entre espaços da memória/pensamento. Como uma proposta de materialização do museu que não nasceu, foi criado o endereço *museudaliteratura.com.br*, onde estarão disponibilizados todos os itens que originalmente fariam parte da instituição.

Palavras-chave

Arquivo literário; Lygia Fagundes Telles; Museu da Literatura Brasileira; Memória e Pensamento.

Abstract

Oliveira, Elizama Almeida de; Cardoso, Marília Rothier (Advisor). **The museum that was not born: Lygia Fagundes Telles and the Museum of Brazilian Literatura Collection in the 1970's.** Rio de Janeiro, 2021. 153p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The Museum of Brazilian Literatura Collection (MLB), conceived by the writer Lygia Fagundes Telles, holds an appreciable number of literary documents from different authors, but it was never finalized as a real institution. Therefore, it constitutes a gap both for the historiography of literature, museology, and archivology – three areas articulated in this dissertation. The unknown manuscripts, photographs and letters, under the custody of the Institute of Brazilian Studies (IEB) since 1977, were organized in two categories: document and movement. The researchable items in the document category are in the Museum's collection; while there are those with news behind the scenes in the movement category, revealing a fine articulation between Olga Savary, José Geraldo Nogueira, Almeida Fischer, Plínio Doyle and Lygia Fagundes Telles. Telles will be the principal character whose profile as a writer will matter less than the public manager. To understand the complexity of the Museum's creation initiative, the time frame offers four approaches: hardening military dictatorship, consolidation of preservation policies, development of studies on genetic criticism, and review of museum studies. Primary sources from other institutions were used as bridges, which indicates the methodology adopted by this dissertation, which based on the MLB as the main object, seeks to rethink the notion of "literary archive" by the volition, community, and desire, as well as the relationship between memory and thought spaces. To materialize the museum that was not born, *museudaliteratura.com.br* was created, where one can find all the items that originally would have been part of the institution.

Keywords

Literary Archive; Lygia Fagundes Telles; Brazilian Literature Museum Collection; Memory space.

Sumário

1	Folha na floresta: uma introdução	18
2	A vontade	26
2.1	Um lugar	35
2.2	Um labirinto	36
3	Elas também conspiram	39
3.1	Uma nova inconfidência	44
4	A preparação do museu	56
4.1	Um motivo: José Mindlin	58
4.2	Outro motivo: Paulo Emilio Salles Gomes	61
4.3	Categorias Movimento/Documento	66
4.4	Os articuladores	72
5	Quase gêmeos: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira	75
5.1	Um primo distante: Cinemateca Brasileira	87
5.2	Na vizinhança: Instituto de Estudos Brasileiros	96
6	Passado (tornado) presente	100
6.1	No terreno do Governo Vargas	100
6.2	No terreno dos museus brasileiros	105
6.3	No terreno da Nova Museologia	109
7	Os autores no Museu (de Literatura)	113
7.1	História do manuscrito clássico num relance	114
7.2	História do manuscrito moderno num relance	119
7.3	Eis o arquivo literário e a crítica genética	122
7.4	A pesquisa em acervo literário (também num relance)	127
8	Como construir pontes	129
8.1	Um passeio com Paulo Rónai pelo Museu da Literatura Brasileira	129
8.2	Sua presença sobre a mesa: breve análise de documentos inéditos	130
8.3	Literatura como encontro	136
9	Adiar o fim: uma conclusão	139
9.1	Por dentro do Museu	143

Lista de figuras

Figura 1.1	Carta de Lygia Fagundes Telles para Erico Verissimo, de 12 de setembro de 1975. Acervo Erico Verissimo/IMS.	19
Figura 3.1	Duas fotografias de Lygia Fagundes Telles quando estudante na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.	41
(a)	Solange Costa, Maria Aparecida Albano, Irene De Lucca, Lygia Fagundes Telles e Isis Pereira de Souza na formatura da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1946. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS.	41
(b)	Carteira de identificação da Faculdade de Direito da USP. Déc. 1940. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS	41
Figura 3.2	Cecília Meireles, a convite da Academia de Letras da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da qual Lygia Fagundes era secretária, proferiu uma conferência aos alunos em 1945. Na imagem à esquerda, recorte de jornal do jantar. Cecilia Meireles é a terceira da esquerda para direita na fileira inferior. Lygia Fagundes Telles está atrás dela, em pé. Coleção MLB/Acervo IEB. Na imagem à direita, Lygia Fagundes Telles e Cecília Meireles, na Estação da Luz. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS	42
Figura 3.3	Jefferson Ribeiro de Andrade, Hélio Silva, Lygia Fagundes Telles e Nélida Pinõn em frente ao Ministério da Justiça em Brasília. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS.	49
Figura 3.4	Matéria do <i>Jornal do Brasil</i> , Edição 00290. Hemeroteca Digital. Disponível em: < https://bit.ly/3t5hZYe >.	50
Figura 3.5	Cópia de matéria de <i>O Estado de S.Paulo</i> anexa ao dossiê do Processo GAB nº100.288, de 13/04/1978, a respeito de Sábado Magaldi. Acervo Arquivo Nacional/SIAN. Disponível em: < https://bit.ly/3wuWPox >.	50
Figura 3.6	Cópia de página com assinatura de Sábado Magaldi no Manifesto dos Intelectuais destacada por um par de setas. Sistema do Arquivo Nacional/código br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_1271.	52
Figura 3.7	Ficha de Lygia Fagundes Telles no DEOPS SP. Código BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNT000531. Arquivo do Estado de SP	53
Figura 4.1	Recorte de jornal. Coleção MLB / Acervo IEB	56
Figura 4.2	À esquerda, Lygia Fagundes Telles em passeata contra Getúlio Vargas em 1936. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS. À direita, ficha da prisão de Paulo Emilio pelo DOPS, em 1936. Coleção Paulo Emilio Salles Gomes/Acervo Cinemateca Brasileira.	63
Figura 4.3	Ficha de Paulo Emílio/Arquivo Público do Estado de São Paulo.	64
Figura 4.4	Matéria do <i>Jornal do Brasil</i> , de 10 de setembro de 1977. Edição 00155/Hemeroteca Digital.	65
Figura 4.5	Alguns dos documentos de Erico Verissimo no Museu da Literatura Brasileira. (a) fotografias (b) manuscritos.	69

(a)	Documentos iconográficos de Erico Verissimo. Em sentido horário: Erico Verissimo com a neta, Mariana Verissimo, em 1967; com seu filho, Luis Fernando Verissimo, na rua Felipe de Oliveira, em 1973; no lançamento do livro <i>Saga</i> , em 1940; e em conferência organizada pelo Departamento Cultural de São Paulo, em 25 de maio de 1949. Coleção MLB/Acervo IEB	69
(b)	Manuscritos de Erico Verissimo. Da esquerda para direita: anotações e desenhos diversos; datiloscrito com correções manuscritas do conto "Esquilos de Outono"; e desenho de <i>Incidente em Antares</i> . Coleção MLB/Acervo IEB.	69
Figura 4.6	Lista de doadores. Coleção MLB/Acervo IEB	70
Figura 4.7	Em sentido horário: versos de fotografia com identificação dos retratados, cópia datiloscrita de discurso de Cecília Meireles com notas de Lygia Fagundes Telles, e recorte de jornal com marcas. Coleção MLB/Acervo IEB	71
Figura 5.1	Na imagem à esquerda, Adonias Filho, Herman Lima, Daniel Pereira, Luiz Vianna, Rachel de Queiroz, José Olympio, Guimarães Rosa, Humberto de Alencar Castello Branco, Luiz Jardim, Odylo Costa Filho, Maria Luiza Queiroz, Prudente de Moraes Neto, Afonso Arinos de Mello Franco e Oyama de Macedo, na Livraria José Olympio Editora. Acervo Rachel de Queiroz/IMS. Na imagem à direita, vê-se ao fundo Erico Verissimo. Acervo Erico Verissimo/IMS	76
Figura 5.2	Método de nuvem de palavras.	81
Figura 5.3	Convite para inauguração do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira em dezembro de 1973. Coleção MLB/Acervo IEB	81
Figura 5.4	À esquerda, recorte de jornal sobre doação de Drummond. À direita, texto de Rachel de Queiroz sobre o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Coleção MLB/Acervo IEB	84
Figura 5.5	Carta de Plínio Doyle a Lygia Fagundes Telles, de 24 de agosto de 1977. Coleção MLB/Acervo IEB	85
Figura 5.6	Matéria do jornal <i>O Globo</i> , de 15 agosto de 1975. Acervo <i>O Globo</i>	86
Figura 5.7	À esquerda, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes com Paulo Afonso Mesquita ao fundo, na década de 1930. À direita, Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes e Decio de Almeida Prado, em 1977. Arquivo Decio de Almeida Prado/IMS	90
Figura 5.8	Programa do Congresso patrocinado pelo The National Film Britain, em julho de 1951, e o relatório da reunião do Comitê Executivo da FIAF do mesmo ano. Archival FIAF Document	92
Figura 5.9	Notícia sobre inauguração do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), em 26 de outubro de 1962, no <i>Correio da Manhã</i> . Edição 21344/Hemeroteca Digital	96
Figura 6.1	Carta de Luís Simões Lopes para Getúlio Vargas, em 22 de setembro de 1934. Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC/FGV	101

- Figura 6.2 À esquerda, página inicial do relatório do Ministério da Propaganda do Reich (*Reichsministerium fuer Volksaufklärung und Propaganda*). À direita, página inicial do datiloscrito do decreto 5.077 que aprova o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC FGV 104
- Figura 6.3 Da direita para a esquerda: Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema de 24 de março de 1936; Documento de contratação de Rodrigo Melo Franco de Andrade como diretor em 23 de abril de 1936; Datiloscrito com emendas manuscritas, provavelmente de Getúlio Vargas, no texto do decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937. Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC FGV 108
- Figura 7.1 À esquerda, exemplo de *scripta continua* em manuscrito de Virgílio. Fólio 141/Vatican Library. À direita, página de manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda./Cantigas Medievais Galego Portuguesas* 116
- Figura 7.2 Carta de Ferreira Gullar a Olga Savary, de 28 de novembro de 1975. Coleção MLB/Acervo IEB 126
- Figura 7.3 À esquerda, datiloscrito com marcas manuscritas de autoria de Pedro Nava. À direita, datiloscrito com marcas manuscritas de autoria de Erico Verissimo. Coleção MLB/Acervo IEB 126
- Figura 8.1 Carta de Paulo Rónai a Lygia Fagundes Telles em 4 de outubro de 1975. Coleção MLB/Acervo IEB 131
- Figura 8.2 Na imagem à esquerda, na primeira fileira, vê-se Clarice Lispector. Atrás dela, Paulo Rónai acompanhado de Nora, Cora e Laura. Na imagem à direita, Paulo Rónai recebe medalha da Ordem Nacional do Mérito. [1970] Coleção Museu da Literatura Brasileira/IEB 132
- Figura 8.3 Em sentido horário: convite para lançamento do livro *Réunion*, de Carlos Drummond de Andrade, em outubro de 1973. Cartaz do curso “A tradução vivida”, em 1975. Coleção MLB/Acervo IEB / Capa da matéria “Drummond, a ‘Reunião’ em francês, de Paulo Rónai, publicada pelo *Jornal do Brasil*, edição 00048/ Hemeroteca Digital. 133
- Figura 8.4 Convite para palestra “Meu Rui Ribeiro Couto”. Coleção MLB/Acervo IEB. 134
- Figura 8.5 À esquerda, convite para cerimônia de posse no Colégio Pedro II. À direita, cartão de participação de casamento de Nora Tausz e Paulo Rónai. Coleção MLB/Acervo IEB. 135

Lista de tabelas

Tabela 3.1	Adaptação da tabela de Sandra Reimão sobre censura a livros durante a ditadura militar, pesquisa realizada por ocasião dos 50 anos do golpe.	46
Tabela 7.1	A produção textual organizada em 4 momentos, de acordo com Pino e Zular (2007).	120

Lista de Abreviaturas

- ABL – Academia Brasileira de Letras
- ABRATES – Associação Brasileira de Tradutores
- AEM – Acervo de Escritores Mineiros
- AFCAE – Association Française des Cinémas d’Art et d’Essai
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema
- AMLB – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira
- ALEV - Acervo Literário Erico Verissimo
- APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes
- CEC – Conselho Estadual de Cultura
- CENIMAR – Centro de Informações da Marinha
- CEMM – Centro de Estudos Murilo Mendes
- CFC – Conselho Federal da Cultura
- CI/DPF – Centro de Informações do Departamento da Polícia Federal
- CIE – Centro de Informações do Exército
- CISA – Centro de Informações da Aeronáutica
- CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique
- CODI – Centro de Operações de Defesa Interna
- Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
- CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
- DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas
- DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
- DOI – Destacamento de Operações de Informação
- DOP – Departamento Oficial de Publicidade
- DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
- DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

DSI – Divisão de Segurança e Informações
FBN – Fundação Biblioteca Nacional
FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film
FICC – Fédération Internationale des Ciné-Clubs
Funarte – Fundação Nacional de Artes
ICOM – International Council of Museums
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros
IEL – Instituto de Estudos da Linguagem
IMS – Instituto Moreira Salles
ITEM – Institut de Textes et Manuscrits Modernes
MBA – Museu de Belas Artes
MHN – Museu Histórico Nacional
MLB – Museu da Literatura Brasileira
PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RBP – Revista Brasileira de Psicanálise
Sabesp – Saneamento Básico do Estado de São Paulo
SNI – Serviço Nacional de Informações
SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UBE – União Brasileira de Escritores
UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
UNESP – Universidade Estadual Paulista
Unicamp – Universidade de Campinas
USP – Universidade de São Paulo

*O filho que não fez
faz-se por si mesmo.*

Carlos Drummond de Andrade, "Ser".

1

Folha na floresta: uma introdução

O SR. JOSÉ ENTRou NA CONSERVATÓRIA, FOI À SECRETÁRIA DO CHEFE,
ABRIU A GAVETA ONDE O ESPERAVAM A LANTERNA E O FIO DE ÁRIADNE.
ATOU UMA PONTA DO FIO AO TORNOZELO E AVANÇOU PARA A ESCURIDÃO.

Todos os nomes
José Saramago

Lembro daquele dia com inteira clareza. No ano que antecedeu a pandemia, estava embrenhada na reserva técnica do Departamento de Literatura do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Ali cumpro minha segunda temporada como assistente cultural, às vezes me prestando à função de arquivista, às vezes, bibliotecária, mas sempre, sempre como pesquisadora.

Acostumada aos verbos que envolvem a atividade em acervos (descrever, catalogar, organizar, higienizar, digitalizar), lembrei do “suave tédio da ordem”, expressão usada por Walter Benjamin no célebre ensaio “Desempacotando minha biblioteca” (BENJAMIN, 1987). Estava, sim, mais outra vez, envolvida no suave tédio da ordem, na sala de luz branca, de temperatura fria, entre os corredores com estantes deslizantes de ferro cinza. Minhas mãos enluvadas buscavam outra coisa quando, do fundo de uma caixa dedicada à série de correspondência pessoal do acervo de Erico Verissimo, saltou um magro envelope de 12 de setembro de 1975.

Com medidas modestas (15cm x 10cm), lê-se o cartão escrito, à caneta verde, por Lygia Fagundes Telles ao autor gaúcho (Fig. 1.1):

Erico, meu querido: Ainda no belíssimo cartão que você me deu aqui estou para cobrar-lhe o material para o nosso Museu da Literatura Brasileira: fotos (antigos, modernos, você com Mafalda, com os filhos, com os amigos), textos, manuscritos, caricaturas, cartas que escritores famosos lhe escreveram – enfim todas as marcas da sua passagem quente. Seremos de agora em diante verdadeiramente imortais. É verdade que ninguém quer saber de museu, mas José Geraldo Nogueira e eu bolaremos uma ala erótica, só para iniciados. Vai ser estimulante. Meu querido, lembra? Eu te disse um dia que meu pai tinha algo do seu. Aí vai a prova. Ah! Por favor, estenda o pedido ao Mário Quintana, sim? O M. Rosenblatt também deve ter bom material. Beijo carinhoso, Lygia. (TELLES, 1975)

Diante de um documento, surge uma série de questões. Mas percebo que nem sempre é o pesquisador quem faz perguntas ao item; pelo contrário, entre o item e o pesquisador se ergue uma espécie de esfinge que preside o exame de cada documento.

Ah! Por favor, estenda o pedido ao Mário Quintana, não? O M. Rosenblatt também deve ter bom material.
12/9/75 Erico, meu querido: Amor!
Ainda no belíssimo cartão que você me deu aqui estou para cobrar-lhe o material para o nosso Museu da Literatura Brasileira: fotos (antigos, modernos, você com Mafalda, com os filhos, com os amigos) textos, manuscritos, caricaturas, cartas que escritores famosos lhe escrevessem - enfim,
todas as marcas da sua passagem quente. Seremos de agora em diante verdadeiramente imortais. É verdade que ninguém quer saber de museus mas José Geraldo Nogueira Montinho e eu bolaremos uma ala erótica, só pra iniciados. Vai ser estimulante.
Meu querido, lembra? Eu te disse um dia que meu par tinha algo do seu. Ah! vai a prova.
Beijo carinhoso, Lygia

Figura 1.1: Carta de Lygia Fagundes Telles para Erico Verissimo, de 12 de setembro de 1975. Acervo Erico Verissimo/IMS.

Decifra-me ou te devoro: a que Museu da Literatura Brasileira Lygia se refere? Seria o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa, inaugurado alguns anos antes, em 1972? O que pretende essa comunidade formada em poucas linhas por três autores sulistas: Erico Verissimo, Mário Quintana e Maurício Rosenblatt? Qual é a relação entre José Geraldo Nogueira e Lygia Fagundes Telles? Qual é o objetivo deste Museu chamado “nosso”?

Depois do interrogatório imaginário, encontro no google um registro. O resultado, que até janeiro de 2019 era filho único, vem da base de dados do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo. No entanto, o que a contextualização tem de sucinta, tem também de espantosa: descobre-se, dentro de uma instituição, o nascimento de uma outra instituição.

De imediato, me lembro do conto “El libro de arena”, de Jorge Luis Borges (1975). O personagem conta da estranha visita de um senhor à sua loja com um exemplar igualmente estranho adquirido em um povoado de planície. Trata-se do “livro de areia”, assim chamado “porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim”. O livreiro fica com o artigo infinito e, em pouco tempo, terrivelmente perturbado, torna-se prisioneiro do “objeto de pesadelo”. Cogita, então, lançar o volume recém-adquirido às chamas, mas adia o gesto, temendo “que a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse com fumaça o planeta”. A solução a que chega é a de que é necessário esquecê-lo dentro da Biblioteca Nacional junto a outros 900 mil exemplares, valendo-se da máxima: “el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque”. (BORGES, 2013, p. 506)

De um jeito semelhante, a Coleção Museu de Literatura Brasileira e cerca de 200 documentos estavam ocultos dentro de um bosque já conhecido, o IEB. E embora um arquivo, depois de depositado, não prolifere, isto é, seja de

alguma forma estável quantitativamente, o MLB, que parecia apenas mais uma folha, logo ganhou contornos de floresta densa, anônima e autônoma, como tentarei mostrar.

No entanto, o que foi deixado de fora, não pode ser inserido simplesmente.¹ Para recompor esse episódio, a régua do tempo será a década de 1970 não apenas no que ela tem de político nacional, com o recrudescimento da ditadura militar ao lado da consolidação de políticas de preservação, como no âmbito internacional, a partir do desenvolvimento dos estudos da crítica genética e da revisão dos estudos museológicos, sobretudo na América Latina. O giro histórico, embora fundamental, não acontecerá marcadamente no primeiro capítulo, como se poderia esperar, mas aparece de modo diluído nas partes apresentadas. Talvez o que haja de interessante nessa releitura seja menos o de um compromisso linear dos fatos e mais o de recriação de uma certa atmosfera que só pode ser experimentada em uma consciência historicamente específica. (GUMBRECHT, 2014, p. 15)

Se o repertório cultural e político destes anos comparecem fortemente, não são “tanto para evocar ou tirar consequência do passado, mas [para] tornar presente de novo, re-presentificar o passado, quase produzir a ilusão de uma nova presença do passado” (GUMBRECHT, 2004, p. 25). A incursão etimológica pela palavra repertório pode ser esclarecedora: do latim, *-re + -parire*, de onde vem um sentido de fazer nascer de novo; não se trata de descobrir, como se fosse a primeira vez. Os verbos melhor aplicados seriam reencontrar, remapear, dar à luz a uma história que já está lá, permitindo “o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos”. (TAYLOR, 2003, p. 50)

De partida, considero importante elucidar, para fins terminológicos, que o que se compreende aqui por “museu literário é o museu que contenha e trabalhe a literatura” (VALLE, 2014, p. 567). Na verdade, não há ainda uma definição oficial a respeito dos acervos de literatura, que podem atender por diversas nomenclaturas:

As instituições que preservam e difundem os testemunhos da vida e da obra dos escritores são tipologicamente conceituadas como museus de literatura, Casas-museu, memoriais de escritores ou simplesmente acervos literários; estes últimos ligados a bibliotecas e arquivos de universidades, fundações, bancos etc. (SPINELLI, 2009, p. 7)

¹“What was left out cannot simply be put back in.” (HAMILTON et al., 2002, p. 12)

Por isso, não é proveitoso propor uma limitação entre museu, coleção, arquivo, fundo, acervo, para fins deste trabalho. A abordagem mais fértil talvez seja compreender que, independente da denominação ou perfil, museus, de literatura ou não, podem ser considerados como históricos, já que estão inseridos em um contexto de tempo socioeconômico e cultural. (SPINELLI, 2009, p. 9)

O Museu da Literatura Brasileira, como instituição, constitui uma lacuna, simultaneamente, tanto para a historiografia da literatura, quanto para museologia e arquivologia; portanto, a única via de desenvolvimento que me pareceu possível foi ativar essas áreas de forma irmanada, não apenas para pensar os itens que estão dentro do MLB, como também os personagens que formam sua base.²

A opção por transitar entre essas áreas não configura exatamente uma novidade no campo: há tantos pesquisadores de literatura que compuseram suas trajetórias intelectuais a partir de arquivos de escritores – como Cecília Salles, Reinaldo Marques e Wander Melo Miranda –, quanto pesquisadores da arquivologia interessados no recorte literário – como Teniza Spinelli (2009) e Ana Luiza Rocha do Valle (2016).

Na verdade, como uma espécie de tendência temática, nas últimas décadas floresceram inúmeros estudos sobre arquivos. Mas, ao contrário do que se pode supor, não há garantia de permanência para esses domicílios documentais – daí a necessidade contínua de pensar sobre eles. Hamilton et al. (2002) defendem que o conceito de arquivo, dada sua importância, cada vez mais acumula interrogações que também foram postuladas aos conceitos de cânone e orientalismo: “a fundação da produção do conhecimento no presente, a base para identidades do presente e para possíveis imaginações de comunidade no futuro”.³

Embora o MLB seja o objeto desta dissertação, dele me afasto de uma forma mais genérica para tentar responder a provocação feita por Marques (2007) em seu artigo “O arquivo literário como figura epistemológica”, optando tratar do Museu menos como uma *fonte* primária e mais como uma *ponte* sobre a qual são permitidas idas e vindas entre os objetos, as pessoas e os acontecimentos. A troca dos fonemas p/b funciona como um chão teórico a ser pisado com frequência.

Uma primeira ponte se estabelece ao lidar com o arquivo literário

²Smit (2000).

³“‘Archive’ that is the foundation of the production of knowledge in the present, the basis for the identities of the present and for the possible imaginings of community in the future.” (HAMILTON et al., 2002, p. 9) Tradução minha.

atentando não apenas para o *arkheion*, o *arkhê* ou determinado manuscrito de romance (neste último ponto é onde, geralmente, costuma encerrar o interesse do pesquisador), mas para a compreensão dos agentes que executam a profissão arquivística: o que os arquivistas (bibliotecários/museólogos) fazem e como eles se percebem na roda dentada do tempo? Insere-se aí a necessidade de um “acordo entre arquivistas e sociedade – um contrato arquivístico”, que geralmente é assumido e assimilado, mas não explicitado. (HAMILTON et al., 2002, p. 16)

Para erguer este museu sem paredes, opero em um modo de redundância: círculo sobre círculo, arquivo de arquivos. Busquei recolher, em outras instituições cujo atendimento *online* em face da pandemia global permaneceu, novas peças e dados que ajudassem a compor um cenário. O leitor encontrará aqui, portanto, não apenas documentos que pertencem ao Museu de Literatura Brasileira, mas ainda outros que materializam determinadas circunstâncias da época, sob abrigo do Instituto Moreira Salles, do Arquivo Nacional, da Biblioteca Nacional, do Arquivo do Largo de São Francisco, da Cinemateca Brasileira e da International Federation of Film Archives.

Esse cruzamento de fontes primárias de pesquisa já indica, de algum modo, a metodologia e o perfil conceitual da dissertação – está lançada a ponte. Parto das ideias de *vínculo* e *organicidade* (BELLOTTO, 2002, p. 65), que é própria dos estudos arquivísticos, para uma tentativa teórica que começa no texto do cartão enviado por Lygia Fagundes Telles a Erico Verissimo, com o qual abri essa introdução, recolhendo dali os sintagmas “Marcas de sua passagem quente”, “ala erótica”, “só para iniciados”, “vai ser estimulante”.

Foi também esse grupo lexical o que incentivou um quadro reflexivo sobre arquivos a partir de autoras de outras áreas, como Marilena Chauí (2011) e Susan Sontag (2020). A primeira, por sua leitura do filósofo Spinoza a respeito da paixão e do desejo, palavras que aparecem de modo incessante nos escritos e entrevistas de Telles. Como uma derivação do desejo, recupero a noção de vontade e da violação na arte presentes nos ensaios de Sontag, “Contra a interpretação” e “Sobre o estilo” – que distorço para vontade e violação no arquivo (entendendo o próprio arquivo como uma composição artística). O teor erótico que emana dessa primeira leitura ganha corpo com comentários dos estudos de Achille Mbembe, Georges Bataille, Jacques Derrida e Octavio Paz. Embora Michel Foucault apareça, não se junta ao aporte teórico principal devido a um exercício intelectual extra a que me impus depois de entrar em contato com um certo número de leituras sobre arquivos – até mesmo a presença dos estudos derridianos vêm à reboque da reflexão que começa com Sontag e Chauí. Esta análise será feita no capítulo 2, “A vontade”.

Como um bosque ainda não habitado, o Museu da Literatura Brasileira tem poucas clareiras e muitas sombras. Conviver com essa história nos últimos dois anos se assemelhou a caminhar em um labirinto cujos vínculos estão lá, é verdade, mas feitos de laços ralos, finos e invisíveis. O desafio, portanto, continuou sendo torná-lo visíveis de uma forma crítica e legível.

Um modo que encontrei foi abordar esse vínculo a partir da comunidade formada em torno do MLB. São três seus principais articuladores (ou apanhadores de documentação no campo literário para o Museu): Olga Savary, José Geraldo Nogueira e Almeida Fischer.

Embora contasse com essa trinca como extensão de seus braços, Lygia Fagundes Telles é, sem dúvida, a regente fundamental da ousada iniciativa. Mas aqui interessará menos a autora paulista de renome que já era em 1970 e mais seu perfil como figura pública e política, ainda pouco explorado em trabalhos acadêmicos, a que me dedicarei no capítulo 3, “Elas também conspiram”. O esforço burocrático no qual necessita se envolver para criar o Museu da Literatura, que inclui órgãos como a Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, não quer dizer opacidade e frieza. Pelo contrário: Lygia idealiza-o e, parcialmente, realiza-o com desejo e paixão, os mesmos que nutre pelo ofício de escrever – e que, de alguma forma, me contamina o ânimo.

Os aproximadamente 200 documentos reunidos por Telles, com apoio do grupo Nogueira, Savary, Fischer e Doyle, foram catalogados pelo IEB e estão disponíveis para consulta. No capítulo 4, “A preparação do museu, proponho um rearranjo do material para uma compreensão mais ampliada, dinâmica e atualizada que busca atender tanto leitores que não tenham interesse exclusivo em um documento ou tema quanto especialistas que queiram se concentrar em uma investigação mais detida. Trabalho com as categorias *documento* e *movimento*. Na *categoria documento* encontram-se os itens que fariam parte do Museu e poderiam ser consultados pelo pesquisador. Na *categoria movimento* podem ser acessados os itens que dão notícias dos “bastidores” da criação do MLB – geralmente recortes de jornais com entrevistas de Lygia a respeito da iniciativa ou cartas que informam, com certa agitação e alegria, os esforços e envios para o que seria a instituição. Embora em menor número, é neste último que está o núcleo da sua concepção, do seu nascimento.

O Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, abrigado na Fundação Casa de Rui Barbosa, e seu primeiro diretor, Plínio Doyle, também são objetos de reflexão no capítulo 5, “Quase gêmeos”. O perfil de Doyle, assim como o perfil da instituição que dirige, guarda com o museu paulista interessantes semelhanças e diferenças do ponto de vista conceitual, organizacional e político. Além disso, ambos fornecem o retrato de um circuito literário brasileiro da

segunda metade do século 20 bastante homogêneo.

Se o AMLB pode ser considerado este irmão quase gêmeo do MLB, arrisco uma breve aproximação do MLB com a Cinemateca Brasileira, um tipo de primo não tão distante assim, que está atado à biografia de Lygia Fagundes tanto pela sua relação com Paulo Emílio Salles Gomes, fundador da Cinemateca e seu companheiro, quanto pela atividade que Telles desempenhou ali como diretora até meados da década de 1980.

Ao dar o projeto do Museu da Literatura Brasileira por encerrado, Lygia encaminha o material ao IEB e o apelo imagético é inevitável: a floresta cheia de folhas e páginas, como já era o IEB, recebe mais uma. Pertencente à Universidade de São Paulo, o IEB pode ser compreendido como um museu universitário. Essa denominação levanta algumas questões, dentre as quais, comentarei uma em particular: por que um museu de literatura na universidade? Entretanto, o advérbio interrogativo *por que* logo se converte em um *para quê*: para quê um museu de literatura? Se a palavra museu remete à memória, o espaço universitário favorece o pensamento, incita a reflexão crítica. Portanto, não se trata mais de um arquivo literário para uma memória cultural, mas um arquivo literário para um pensamento cultural.

Os capítulos 6 e 7 – “Passado (tornado) presente” e “Os autores no Museu (de Literatura)” – mapeiam iniciativas políticas, reavaliações museológicas, uma breve história do manuscrito e o surgimento de um novo campo de análise literária, a crítica genética. Esse ângulo de leitura, que parece amplo, mas necessário, oferece uma maior compreensão da criação avultosa de acervos literários brasileiros concentrados nas décadas de 1970 e 1980. Importante ressaltar que o curto voo historiográfico não pretende exhibir uma raiz, encontrar uma razão ou apontar a relação causal entre determinado período e seu evento, mas nasce da vontade de tentar prestar atenção às configurações da atmosfera, ao *mood e climate* daquele ambiente. (GUMBRECHT, 2014)

Em uma das declarações dadas à imprensa à época, Telles afirmou que um dos objetivos do Museu da Literatura Brasileira seria prestar “um dia um serviço inestimável à pesquisa e à reflexão crítica”. Não foi sem certa frustração que, ciente do fim do MLB, reli essa reportagem quatro décadas depois; frustração que semeou uma dupla proposição.

A primeira forma de abrir a gaveta dessa história e devolver a vitalidade desse centro de estudos, como previsto inicialmente, foi colocá-lo em movimento, isto é, divulgá-lo. Para levar a cabo essa decisão, me debrucei sobre o conjunto dos documentos de Paulo Rónai depositados no MLB. O resultado desse esforço figura no capítulo 8, “Como construir pontes”, que é uma versão

de artigo inscrito no Concurso Cultural Hungria-América Latina, promovido pela Universidade Eötvös Loránd em coordenação com as Embaixadas da Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, México e Peru, em 2020. O texto foi premiado com o terceiro lugar na categoria mestrado.

A outra solução para materializar o Museu da Literatura Brasileira foi por meio de uma abordagem tecnológica: criei o endereço virtual museudaliteratura.com.br, em que é possível visualizar os documentos que fazem parte da coleção do MLB e navegar, no menu superior, pelos nomes dos autores e por categorias. Essa iniciativa está melhor detalhada no capítulo 9, “Adiar o fim”, onde há uma ligeira observação a respeito do par conceitual desaparecimento-esquecimento em uma chave positiva; e um comentário sobre a trinca de características do arquivo – conservação, seleção e acessibilidade –, de acordo com Assmann (2011), dando ênfase a esta última em termos de abertura e fechamento a partir de uma perspectiva das políticas culturais federais recentes.

O português José Saramago, amigo de longa data de Lygia Fagundes Telles, comenta sobre a primeira vez em que se encontraram em Hamburgo durante a Semana Literária Iberoamericana, em 1986. Hospedados na mesma pensão, ele recorda de uma manhã em torno da mesa com outros autores.

Não é uma ilusão minha de agora a imagem de terna atenção e respeito com que todos nós, portugueses e brasileiros, escutávamos o falar de Lygia Fagundes Telles, aquele seu discorrer que às vezes nos dá impressão de se perder no caminho, mas que a palavra final irá tornar redondo, completo, imenso de sentido. (SARAMAGO, 2002, p. 17)

Com a liberdade de ousar uma comparação mínima, pareço repetir o ritmo da conversa da autora, mas pela escrita. As digressões cometidas, que a princípio podem parecer dispersas, encontram no Museu da Literatura Brasileira seu maior vínculo e é para ele que busco sempre retornar.

2 A vontade

NADA ME PARECE ASSEMELHAR-SE TANTO
A UM BORDEL QUANTO UM MUSEU.

A idade viril
Michel Leiris

Em 1977, Lygia Fagundes Telles doaria, ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), cerca de 200 documentos que seriam parte do Museu da Literatura Brasileira que ela estava idealizando desde 1975. Como a história nos adianta, aquele Museu não nasceu. Neste mesmo ano, morre o marido de Lygia, o crítico e diretor da Cinemateca Brasileira Paulo Emílio Salles Gomes, e a autora passa a ocupar seu lugar na referida instituição.

Por outros motivos histórico-biográficos, o projeto foi abortado e os documentos, até agora inéditos ou desconhecidos, de autores brasileiros permaneceram engavetados nos últimos 40 anos. O trabalho aqui escrito é, portanto, o abrir de gaveta para este episódio que interessa à trinca de áreas: literatura, museologia e arquivologia.

No entanto, antes de avançar, me dedico ao início da pesquisa que está não no Museu da Literatura Brasileira, mas no Instituto Moreira Salles. Do cartão que Lygia Fagundes Telles envia a Erico Verissimo (Fig. 1.1) destacam-se os seguintes termos: “passagem quente”, “ala erótica”, “só para iniciados”, “estimulante”. Todos ligados à dança do desejo como impulso para formação de uma certa comunidade. E a palavra desejo é usada para convocar aquilo que parece ser sua própria essência: a permanente suspensão. Isto é, nada além de uma longa preparação.

Em vez de considerar um projeto frustrado, abandonado, interrompido, o Museu não nascido cresce na medida em que a dimensão do inconcluso é entendido por meio de uma leitura positiva. Entre memória e tempo, a sua não-realização é precisamente aquilo que o potencializa e franqueia uma conversa sobre o possível, o provável e o verossímil, de que fala o ensaio “Laços do desejo”, da filósofa Marilena Chauí (2011).

Para ela, “o plenamente acabado, subsistente em si e por si, eternamente no esplendor de sua perfeição, é o que Aristóteles chama[ria] de fim – *tò téleion*”. E o que seria, então, o avesso do fim? A resposta primeira e equivocada poderia ser o início, mas é justamente o movimento contínuo, que protela indefinidamente a satisfação, o antídoto do fim. E esse desejo se consagra pela mediação de uma outra subjetividade, isto é, pela capacidade de criar vínculos em parceria. (CHAUÍ, 2011, pp. 18-19, 24)

Para pensar a relação erótica com o objeto, proponho olhar para dois ensaios de Susan Sontag: “Contra a interpretação” (1964) e “Sobre o estilo” (1965).

Ao buscar entender a vitalidade de *determinada* forma de arte, Sontag faz uma rápida genealogia da interpretação começando em Aristóteles e Platão, até “nossos tempos”, onde a situação da interpretação é mais complexa e “sustenta a fantasia de que de fato exista algo que seja o conteúdo de uma obra de arte”. Baseado em um sistema hermenêutico que prevê um conteúdo latente e conteúdo manifesto (palavras de Freud), o estilo moderno de interpretação, diz ela, escava e, ao escavar, destrói. (SONTAG, 2020, p. 18)

São muitas as consequências da proliferação da interpretação: violentação da arte (p. 24), conversão da arte em um artigo de uso dentro de um esquema mental de categorias (p. 24), envenenamento da sensibilidade (p. 21), dentre outras.

Seu comentário crítico aponta para certos preceitos intelectuais das décadas de 1950 e 1960, “uma época em que o projeto de interpretação é em larga medida reacionário e sufocante” (op.cit., p. 21). Trata-se de um mundo que tem seus sentidos empobrecidos ao operar, segundo Sontag, com dicotomias como forma-conteúdo, cultura-pensamento, arte-moral: “Acabemos com todas as suas duplicatas, até voltarmos a vivenciar de maneira mais imediata o que temos”. (ibid.)

Mas como fugir à interpretação? A aposta de Sontag é pela via da *sensação*: “o importante agora é recuperar nossos sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais” (op.cit., p. 29). Para esse fim, ela propõe que a hermenêutica seja substituída por “uma erótica da arte”, afinal, a própria “obra de arte em si é também um objeto vibrante, mágico e exemplar que nos devolve ao mundo mais abertos e enriquecidos”. (op.cit., p. 46)

De acordo com Sontag, nossa experiência com a arte é permeada pela noção de vontade, não “como uma postura específica da consciência, da consciência energizada, mas como uma *atitude* em relação ao mundo” (op.cit., p. 48). Essa atitude da vontade *em relação* ao mundo, isto é, a aquilo que não sou eu, que está para além de mim, não parece fazer soar de novo o desejo que se manifesta pela *mediação* de uma outra subjetividade, como apontado anteriormente em Chauí (2011, p. 19)?

Sontag avança:

a *arte* é a objetificação da vontade numa coisa ou atuação, e o despertar ou a estimulação da vontade. Do ponto de vista do *artista*, é a objetificação de uma volição; do ponto de vista do *espectador*, é a criação de um cenário imaginário para a vontade. De fato, seria possível reescrever toda a história das várias

artes como a história das diferentes atitudes em relação à vontade. (SONTAG, 2020, pp. 50-51)

Situada na discussão de Sontag, me interessa estender seu pensamento para um exercício crítico que passa por uma substituição dos termos-chave destacados em itálico no excerto anterior: a arte, em sua dimensão mais ampla, se torna arquivo; o artista, em sua dimensão subjetiva, pode ser substituído por titular; e o espectador, em sua dimensão de receptor, por pesquisador. A partir dessa troca, o excerto seria assim reescrito:

o arquivo é a objetificação da vontade numa coisa ou atuação, e o despertar ou a estimulação da vontade. Do ponto de vista do *titular*, é a objetificação de uma volição; do ponto de vista do *pesquisador*, é a criação de um cenário imaginário para a vontade. De fato, seria possível reescrever toda a história de vários arquivos como a história das diferentes atitudes em relação à vontade.

O câmbio arte-arquivo toma como partida a geração de artistas, teóricos e curadores de exposições que, do final da década de 1960 até a atualidade, estão em um giro criativo em direção à obra de arte *enquanto arquivo* ou *como arquivo* (GUASCH, 2013, p. 238). O trabalho dessa geração tem em comum o interesse pela “arte da memória, tanto a memória individual como a memória cultural, e a memória histórica” (ibid.). Tal interesse vaza para a prática artística: ao mesmo passo em que a obra se veste de arquivo, o arquivo pode ser vestido de arte.

Há já uma consagrada bibliografia que trata daquilo que o arquivo é por definição,¹ mas gostaria de pensar nos termos sontagnianos, ou seja, pensar o arquivo não apenas como “a objetificação da vontade em uma coisa”, mas como essa mesma coisa é capaz de despertar ou estimular o desejo em dois sujeitos que frequentam aquele espaço.

Para o titular, o arquivo estaria mais no campo da volição que no da vontade; e cabe dedicar um tempo a essa distinção a partir do ponto de vista da literatura psicológica. O processo volitivo se manifesta em quatro fases: 1. intenção (tendência, inclinação e interesse do sujeito que é influenciada por

¹Para Eugenio Casanova, “arquivo é o conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos oficialmente por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia desse órgão ou funcionário” (CASANOVA, 1966, p. 19). Arquivo Nacional define arquivo como “conjunto documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” (ESTEVAO et al., 2005, p. 27). Para citar um outro exemplo de definição de arquivo fora da área da arquivística, lembro Michel de Foucault que considera o arquivo como um sistema de enunciados que agrega, de um lado, “os acontecimentos (tendo suas condições e domínio de aparecimento)” e, do outro lado, as “coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização”. (FOUCAULT, 1986, p. 148)

desejos e temores); 2. deliberação (fruto de uma avaliação consciente de pontos positivos e negativos de certa decisão); 3. decisão (conclusão da vontade depois da qual haverá o começo da ação propriamente dita); 4. execução (decisão posta em funcionamento). (BALLONE, 2019)

É quase possível ouvir o titular dizer: “Quero estar lá”. Ou parafraseando as palavras de Lygia Fagundes, como titular e arconte do Museu da Literatura Brasileira: “Ninguém quer saber de museu [de arquivo], mas este será um ambiente habitado pela vontade, pelo desejo. Vai ser estimulante”. Olhando pelo retrovisor do tempo, o processo volitivo para o MLB passou pela fase da intenção, da deliberação e da decisão, mas a execução ficou para sempre suspensa no ar – gozo não consumido. Esse desejo interrompido bem no meio do seu processo de ativação amplia o dado erótico.

Já para o pesquisador, o arquivo seria um lugar, um cenário, um espaço que admite a imaginação, a hipótese, a fantasia para projeção de sua própria vontade. “O que quero aqui?” ou “O que quero está aqui” são as frases que é possível ouvi-lo anunciar.

O conceito da vontade então, revisto e tomado por empréstimo de Sontag para pensar o arquivo, dialoga com o desejo de Chauí e repercute no recorte vocabular do cartão de Lygia Fagundes Telles a Erico Verissimo. Arrisco, por isso, afirmar que é possível compreender o Museu da Literatura Brasileira como a objetificação da volição por meio de “fotos, textos, manuscritos, caricaturas, cartas”, material que refletiria em sua fisicalidade o desejo dos escritores de se tornarem “verdadeiramente imortais”. E, na outra ponta, afirmar que é possível compreender os pesquisadores que, ao desenvolverem seus trabalhos no arquivo, nos quais mora a *vontade* de ver, ler, estudar determinado ponto, podem estar também em um processo de transferir seu próprio desejo para o objeto-arquivo ou o objeto-arquivado.

Quanto ao último período da citação de Sontag - "de fato, seria possível reescrever toda a história das várias artes como a história das diferentes atitudes em relação à vontade- talvez fosse o caso de operar nova substituição, transformar a afirmação em dúvida para deixar chegar uma outra questão: seria possível reescrever a história de vários arquivos como a história das diferentes atitudes em relação à vontade?

Ainda não abandono a trilha deixada por Susan Sontag. Antes avanço com ela quando diz que é a “percepção da repetição [aquilo] que torna uma obra de arte inteligível” (SONTAG, 2020, p. 55). Invertendo novamente obra de arte por arquivo, a frase assumiria a seguinte forma: “é a percepção da repetição aquilo que torna um arquivo inteligível”. Nesse sentido, o que é o

projeto do Museu da Literatura Brasileira senão a ausência de uma repetição, a ausência de uma presença que somente agora se tateia? Se o MLB fosse de todos conhecido, repetido como um endereço, um espaço, uma prática, ter-se-iam habituados nossos sentidos a vê-lo, ouvi-lo e senti-lo. Na certa que seu parcial desaparecimento, ao longo de décadas, tendo, quando muito, ficado estabelecido na memória de alguns, sublinha também sua sedução. Uma atração erótica que vem justamente da falta.

Tanto o campo semântico da repetição quanto do desejo, que aparecem nos dois ensaios sobre arte de Susan Sontag trabalhados até aqui, apontam conceitos basilares desenvolvidos e difundidos três décadas mais tarde pelo teórico francês Jacques Derrida.

A icônica publicação *Mal de arquivo*, lançada em 1995 pela Éditions Galilée, tem origem em uma conferência feita em 5 de junho do ano anterior na casa-museu onde Sigmund Freud passou o último ano da sua vida, em Londres. A palestra fazia parte de um colóquio internacional intitulado “Memória: a questão dos arquivos”, organizado pelos psicanalistas René Major e Elisabeth Roudinesco. Neste evento, a palestra de Derrida foi intitulada como “O conceito de arquivo: uma impressão freudiana” (alterada depois quando o livro foi impresso). (Essas informações contextuais, como título, subtítulo e ano, já conhecidas até, podem parecer antipáticas, mas não são, de modo algum, gratuitas.)²

Destaco, do capítulo “Exergo”, o movimento de construção do argumento derridiano sobre a retórica de Freud para, em um segundo momento, olhar para o argumento em si. Derrida, novamente, se apegua à palavra, dessa vez, exergo para trabalhar o conceito anunciado. Segundo o teórico francês, exergo “se articula com a citação [e] citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar

²Acredito que seja interessante ler o *Mal de arquivo* junto a uma outra publicação bem pouco conhecida. Trata-se do livro *Refiguring the archive* (2002), publicado a partir de uma conferência que reuniu diversas instituições na África do Sul em 1998, isto é, apenas 4 anos depois do fim do *apartheid* e 3 anos depois da conferência de Derrida em Londres. O teórico francês toma a palavra após ouvir a mesa aquecida de Sue van Zyl e Verne Harris sobre o *Archive fever*. Transcrevo e traduzo alguns trechos da entrevista que, de uma forma geral, apontam para os limites do *Mal de arquivo* e colocam em perspectiva tal publicação que se tornou referência para o campo: “Não vou dizer do prazer que tenho de estar aqui porque não estou – estou totalmente paralisado com a situação (...). Agora, depois dessas críticas e comentários lúcidos e generosos, preciso voltar ao livro – e eu tinha totalmente me esquecido dele! Quase totalmente. (...) Tentei lê-lo ontem porque queria me preparar para essa sessão. Tentei ler, mas não consegui (...). Deixa eu explicar uma coisa sobre o livro, mas espero que logo o deixemos de lado e voltemos a discutir as questões que fervilham aqui. Apenas para descrever os limites daquele ensaio, dei uma longa palestra que gerou um pequeno livro em uma situação muito peculiar. Foi uma conferência em Londres organizada pelos organizadores do arquivo de Freud, próximo à casa de Freud em Londres (...).” (HAMILTON et al., 2002, p. 38)

algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena” (DERRIDA, 2002, p. 17). A tipografia e a circuncisão foram eleitos, por ele, como dois lugares de inscrição das citações; e é sobre o primeiro, a tipografia, que, assim como Derrida, também me deterei.

Partindo do capítulo 6 de *O mal-estar na civilização* (1929), de Sigmund Freud, Derrida chama atenção para a retórica e a lógica capciosas até à vertigem do pai da psicanálise (DERRIDA, 2002, p. 19). Essa retórica se articula em quatro pontos:

1. não há novidade a dizer: “Freud aparenta estar preocupado. Não estaria mobilizando uma pesada máquina de arquivo (tipografia, impressão, tinta, papel) para registrar algo que, no fundo, não merece tanto? (...) Muita tinta e papel para nada.” (pp. 18-19)
2. parece, mas não é perda: “ele [Freud] deveria ter inventado uma proposição original que compensasse este investimento”. Tal gesto, para Derrida, “também pode ser lido como uma encenação do arquivamento; (...) uma ficção de uma espécie de *rethorical question* [porque] logo depois Freud sugere, de fato, que este arquivamento não seria vão [e] nem de pura perda”. (op. cit.)
3. pode ser uma dissimulação: “(...) na hipótese de que faria aparecer o que na verdade ele já sabe que vai fazer aparecer e que não é portanto uma hipótese para ele, uma hipótese posta em discussão, mas sim um tese irresistível (...)”. (p. 20)
4. mas mais que uma hipótese, é, na verdade, uma tese irresistível: “a saber, a possibilidade de uma perversão radical, justamente uma diabólica pulsão de morte, de agressão ou de destruição: portanto uma pulsão de perda” (p. 20)

Toda essa volta argumentativa guia o leitor para o coração do pensamento freudiano precisamente no ponto 4. Essa pulsão diabólica atende por muitos nomes (morte, agressão, destruição), mas ela mesma é uma pulsão muda, cujo trabalho atua sendo silêncio, realizando um duplo apagamento: apagar o arquivo e apagar os próprios rastros que o apagam.

Não se pode deixar de perceber que essa pulsão, “que ameaça todo principado, todo primado arcôntico, todo *desejo* de arquivo” (DERRIDA, 2002, p. 23), obedece a uma lógica de repetição. É preciso recuperar, trazer à mente, lembrar, reimprimir, reproduzir – todos verbos associados à compulsão, isto é, ao movimento de repetir.

Gostaria de me demorar na etimologia da palavra repetição porque introduz conceitos instigantes. A filósofa Chauí (2011), a partir dos clássicos, aponta que o termo pelo qual a palavra desejo costuma ser traduzida não se origina em *desiderium*, mas em *appetitus* que, por sua vez, deriva de *appeto* e, por seu turno, vem de *peto*, termo que no seu sentido forte passa a noção de:

dirigir-se para, tentativa para atingir algum lugar ou alguma coisa, acompanhado da ideia de violência física ou psíquica e, enfraquecendo-se, significa petição, solicitação, demanda (como oréxis, é estender as mãos para implorar). (CHAUI, 2011, p. 22)

Repetição, portanto, nos leva a *repetere* (re -, “de novo”, mais *petere*, “ir em direção a, procurar, atacar”, cuja soma das partes resulta em fazer de novo ou atacar outra vez). A palavra, que não passa gratuitamente, traz em si o próprio gesto compulsivo que nomeia. Se, por um lado, aponta para o mesmo, para o igual, por outro, é uma força de destruição com uma sombra de obsessão: “Entre o ataque e a demanda, a atividade e a passividade, a necessidade e a falta, *appetitus* é apetite, avidez, agressão, paixão e desejo”, dirá Chauí (ibid.). Não é à toa que do radical *-peto*, *-petere* nascerão também espeto e ímpeto.

O mergulho etimológico nos faz chegar ao mal de arquivo. Um mal quase incontornável, incontrolável.

Quase.

É que, na leitura que faz de Freud, Derrida aponta que somente pelo disfarce da pulsão de morte com alguma cor erótica haveria uma forma de escapar a este mal. À destruição e ao apagamento se junta, portanto, uma economia diferente – a do princípio do prazer, o Eros.

A menos que, diz Freud, ela [pulsão de morte] se disfarce; a menos que ela se tinja, se maquie ou se pinte (*gefärbt ist*) de alguma cor erótica. Esta impressão de cor erógena desenha uma máscara sobre a própria pele. Dito de outra maneira, a pulsão arquiviolítica (...) não deixa como herança senão seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões. (DERRIDA, 2002, p. 22)

Na ânsia de disfarçar a pulsão de três nomes quase passa despercebido que há, nesse mesmo disfarce, um elemento de profunda atração, peça fundamental do jogo de sedução. Fica evidente que, no arquivo, destruição, morte e agressão do amor e do erotismo são irmãos.

Mas é a Indesejada das gentes, como Manuel Bandeira nomeia a morte no poema “Consoada”, o evento fundamental que consagra tanto o documento quanto seu autor.

No texto “O poder do arquivo e seus limites”, Achille Mbembe (2002) afirma que “uma morte tem de acontecer para que surja um tempo outro” e, assim, ela pode estabelecer um intercâmbio entre aquilo que foi e aquilo que ainda é. O teórico camaronês insiste na imagem do cemitério pelo que lembra de ritualístico e de sagrado, de “uma natureza quase mágica”. (p. 19)

Na sua análise, em uma dimensão, há a morte que destrói o corpo físico, mas “não ataca de maneira bem-sucedida todas as propriedades dos falecidos”;

isto é, a morte mata, mas não de todo porque sobram os fragmentos de vida que atestam aquela existência. Em uma segunda dimensão, o próprio arquivamento é uma espécie de sepultamento em repetição. O enterro não é mais o do corpo, mas dos papéis, dos vestígios, daquilo que ficou. Arquivar é como “colocar algo em um caixão, se não para descansar, ao menos para entregar elementos daquela vida que não poderiam ser destruídos pura e simplesmente”.³ (op. cit., p. 13, tradução minha)

Então como – e a repetição do advérbio interrogativo é proposital –, como se familiarizar com a morte, essa experiência que tem o mesmo peso tanto da solidão quanto do nascimento?

Para Paz (2014), apenas no útero não haveria descanso entre o desejo e a satisfação. Mas a vinda ao mundo a partir dessa abrupta ruptura provocada pelo nascimento faz com que todos os esforços do homem visem a driblar a solidão, que se torna uma inescapável condição de vida, vida que, por seu turno, é ela mesma “uma aprendizagem diária da morte”. No entanto, “mais que a viver”, dirá Octavio Paz, “aprendemos a morrer. E aprendemos mal”. (PAZ, 2014, pp. 189-190)

A dinâmica de solidão, presente desde o nosso começo, estabelece um diálogo com o fim, com a descontinuidade da vida, marcada pelo abismo.

Esse abismo [que] se situa, por exemplo, entre você que me escuta e eu que lhe falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma diferença primeira. Se você morrer, não sou eu que morro. Somos, você e eu, seres descontínuos. (BATAILLE, 2014, pp. 36-37)

A pergunta volta: *como* se familiarizar com a morte? E a resposta (parecem os teóricos concordar) seria aliá-la a uma ideia libertina (op. cit., p. 36). Assim, se o erotismo abre para a morte, a morte abre para a negação da duração individual, para a recusa de se fechar em si – o que equivaleria, em certa medida, a 1. estar *em relação* ao mundo; ou 2. estar em *mediação* com uma outra subjetividade, noções presentes na leitura que fiz de Sontag e Chauí, respectivamente.

³Em relação a Derrida, a morte de que fala Mbembe parece esconder ou abandonar a dimensão erótica. Não se pode esquecer que seu olhar para o arquivo é o de um historiador nascido no final da década de 1950, em Camarões, quando ainda era território da França, país marcado pela administração e repressão militar. Mesmo depois de sua independência, a *Union des Populations du Cameroun* (UPC) continuou na luta armada contra o exército francês. Esse cenário marcado pela colonização em vigor ainda em meados do século 20 pode ter aproximado o olhar de Mbembe de uma abordagem sobre o arquivo em uma perspectiva menos filosófica-erótica e mais histórica.

Essa proposição me leva a pensar que a morte, em última instância, acena para uma busca incessante de criação de vínculos, de construção de pontes sobre o abismo de que fala Bataille. Abismo em que o humano está sempre à beira, em solidão, desde que nasceu.

O *desejo* de arquivo poderia ser concebido, então, como o desejo de uma possível continuidade nessa descontinuidade intransponível, a própria morte: “Seremos de agora em diante verdadeiramente imortais”, são os termos de que se vale Lygia Fagundes. É nesta imortalidade, portanto, que entra em jogo a tentativa de assegurar a sobrevida. (BATAILLE, 2014, p. 45)

No entanto, o desejo de “sobrevida” do escritor pela via do arquivo se apresenta de forma ambígua. Se visto da perspectiva da institucionalização, na linha do artigo de Mbembe, pode ser compreendida como uma entronização – a literatura compartilhando o mesmo memorial ao lado de generais e políticos. Por outro lado, se visto da perspectiva que vai de Freud a Bataille, essa sobrevida pode ser entendida como a dimensão desejante, tanto mais potente quanto mais arriscada, situada no limite do impossível. Enquanto Mbembe aponta para a política utilitária do Estado, Bataille aponta para o “dispêndio inútil” que afasta qualquer tipo de utilitarismo.⁴

Ainda assim, não me parece que o arquivo seja garantia da continuidade de um autor e de sua obra, nem que dar abrigo a seus manuscritos em espaços de salvaguarda seja suficiente para manutenção e relevância através dos tempos desse mesmo autor e obra. (ALMEIDA; PEREIRA, 2021)

Como quem visita o túmulo de um parente e deixa flores que também vão morrer, mas que sinalizam aos outros anônimos que aqui está alguém que ainda me importa, é na constante, permanente e insistente visita à obra de determinado escritor que se conforma e se confirma sua atualidade ou inatualidade. A pesquisa em arquivo literário parece ser uma sinalização: há algo aqui, um resíduo, uma letra, uma carta, um romance que ainda importa, que vale a investigação.

Revisitar, ou seja, repetir a visita, desenvolver a pesquisa (de forma quase obsessiva para alguns) é tornar o arquivo inteligível por uma “percepção de repetição”, de que falava antes a partir de Susan Sontag, ou de uma “pulsão de repetição”, nos termos de Derrida.

⁴Esses cruzamentos teóricos tomam como referência os apontamentos da professora Marília Rothier em uma conversa no dia 20 de janeiro de 2021.

2.1

Um lugar

Se o arquivo pode ser considerado um lugar, “e nenhum lugar está livre da história e da prática social” (TAYLOR, 2013, p. 62), quem é que frequenta o espaço do arquivo?

Derrida deixou a pista inicial: os arcontes seriam os primeiros guardiões responsáveis tanto pela saúde do papel e funcionamento do depósito quanto pela habilidade de interpretar os documentos ali depositados. A segunda pista pode ser ensaiada a partir do texto de Walter Benjamin (1987), “Desempacotando minha biblioteca”. Ao tratar do ato de colecionar, o intelectual alemão menciona que esse fenômeno “perde sentido à medida que perde seu agente” (p. 234), isto é, à medida que perde seu colecionador. Dessa sentença, a palavra agente se destaca e é a partir dela que proponho uma reflexão sobre a pesquisa em acervo como possibilidade de continuação da figura do autor.

Tomando o colecionador como um agente que frequenta o espaço do arquivo, cabe perguntar se haveria outros agentes e que formas assumiriam os arcontes. Considera-se aqui agente menos como uma pessoa, um sujeito, e mais como uma postura.

O agente titular (1) poderia ser definido como aquele que tem seus registros, seus *records*, seus restos domiciliados; esse cuja vida está nos papéis deixados avulsos ou organizados previamente já intuindo o interesse público *post-mortem*.

O arconte se atualizaria na figura do agente arquivista (2.1) ou do profissional que maneja de modo técnico essa montante de escrita. Esse agente tem uma relação de consumo passivo com o arquivo e busca tratar do “suave tédio da ordem” – na expressão benjaminiana –, como organizar, catalogar, alimentar base de dados. O papel do arconte se estenderia ainda aos herdeiros (2.2), sanguíneos ou eleitos, que gerenciam e zelam pela massa documental ou, de forma mais ampla, gerenciam e zelam pela figura do agente domiciliado, do titular (1).

O agente colecionador (3), sujeito anunciado por Benjamin, é aquele que “se ocupa com o que é seu”. Sua arte requer verbos como comprar, adquirir, acumular, se apropriar.

E há o pesquisador (4), cuja relação com o arquivo se estabelece a partir de um consumo produtivo. O arquivo nas mãos que pesquisam funciona como um ativo iluminando passagens ressecadas ou esquecidas de determinados episódios ou eventos da história, da cultura, da literatura. A aproximação desse pesquisador pode acontecer em duas linhas: em um tratamento vertical,

lidando com o arquivo como *fonte*, verdade ou prova de algo. Ou num tratamento horizontal, lidando com o arquivo como uma *ponte* que liga narrativas, personagens e tempos distintos.

A sobrevida, assim, é ativada menos pelo arquivo em si e mais por esse agente (4) que, ao criar “um cenário imaginário para a vontade” (SONTAG, 2020, pp. 50-51), se vincula ao autor se apoiando na produção prévia dele para falar e escrever no tempo hoje. Nesse ponto, o intelectual Mbembe (2002) é ainda mais radical e considera que a pesquisa deve ser um ato de espoliação que deve emancipar o autor para o estabelecimento da autoridade do próprio pesquisador. (p. 25)

Fato é que o arquivo, assim como a vida, parece sempre pronto a impor opostos – ou isto ou aquilo – e neles espreme, comprime, oprime. Daí que entre o tempo morto (o passado) e o tempo vivido (o imediato presente) (MBEMBE, 2002, p. 21),

pedimos ao amor – que, sendo desejo, é fome de comunhão, fome de cair e morrer tanto quanto de renascer – que nos dê um pedaço de vida verdadeira, de morte verdadeira. (PAZ, 2014, p. 190)

Por todos os argumentos supracitados, o arquivo, se se alinha a uma espécie de destruição, encontra na pesquisa acontecida dentro dele mesmo um ato de criação, que, na régua do tempo, dura apenas um instante. Não há discordância de que vida e morte, sendo antagônicos, são também complementares de uma mesma realidade e a realidade do pesquisador – talvez no *eureka* diante do documento – seja esse átimo de “vida plena, em que os contrários se fundem, e vida e morte, tempo e eternidade, se conciliam”. (ibid.)

O mal de arquivo, visto pela proposta de Paz, torna-se, então, um mal de amor em que criação e destruição se fundem e durante uma fração de segundo – o instante, aquele instante – o homem vislumbra um estado mais perfeito. (op.cit., p. 191)

2.2

Um labirinto

Volto a dar as mãos a Susan Sontag (2020) para pensar se seria possível reescrever a história de vários arquivos como a história das diferentes atitudes em relação à vontade – essa vontade que se estabiliza na falta, assim como o Museu da Literatura Brasileira não apenas se estabiliza nessa falta como é por ela intensificado.

Esse espaço de continuidade possível, ainda que seja lacunar e o será porque o arquivo é sempre hipomnésico (DERRIDA, 2002, p. 23), é um labirinto que não quer dizer solidão. Pelo contrário, o MLB, por exemplo, é um labirinto de vínculos.

Na publicação *Indicionário do contemporâneo* (2018), lê-se que o arquivo não se define tanto por aquilo que guarda, mas pela relação que um sujeito mantém com esses objetos, imagens, palavras. Esse sujeito, que aí aparece no singular, poderia ser entendido tanto como titular, arconte, herdeiro, colecionador ou pesquisador; isto é, sujeito presente no arquivo que pode responder como agente 1, 2.1, 2.2, 3 ou 4 – e a relação que cada um deles estabelece com o mesmo documento pode ser também de mil naturezas distintas.

A imagem do labirinto, mais que poética, é, portanto, necessária. O vínculo de um documento se dá entre ele e seu autor, entre ele e quem o recebeu, entre ele e o documento produzido antes e depois – um vínculo disparado em muitas direções. Na bibliografia técnica, a ideia se confirma em dois atributos dos arquivos pessoais.

O primeiro seria o da organicidade, “qualidade segundo a qual os arquivos refletem a estrutura, funções e atividades da entidade acumuladora em suas relações internas e externas” (BELLOTTO, 2002, p. 23). Esse caminho, como se vê, cria uma cola entre o documento e o titular (agente 1); em outras palavras, a documentação está indissociável de episódios biográficos, sejam eles pálidos ou brilhantes, de quem os produziu ao mesmo tempo em que dá notícias dos relacionamentos que atuam a nível profissional, pessoal e afetivo.

Para aumentar o número de entradas e saídas possíveis do labirinto, haveria um segundo atributo do acervo: o vínculo arquivístico, essa

rede de relações que cada documento tem com os documentos pertencentes a um mesmo conjunto (...), que liga cada documento ao anterior ou posterior e a todos aqueles que participam da mesma atividade. (RODRIGUES, 2010, p. 178)

Este caminho, por sua vez, faz a volta para dentro: um item documental o liga a outro que leva a mais um e leva àquele ali também.

Como se pode antecipar, a conclusão é a de que o arquivo pode ser definido, enfim, pela sua capacidade inter-relacionável:

os documentos estabelecem relações no decorrer do andamento das transações de acordo com as suas necessidades. Relações entre os documentos, e entre eles e as transações das quais são resultantes. Um único documento não se pode constituir um testemunho suficiente do curso de fatos e atos passados: os documentos são interdependentes no que toca seu significado e capacidade

comprobatória. Os documentos estão ligados entre si por um elo que é criado no momento que são produzidos ou recebidos, que é determinado pela razão da sua produção e que é necessário à sua própria existência (...). (DURANTI, 1994, p. 51)

Acrescento ao excerto que os documentos estão ligados entre si não somente no momento em que são *produzidos* (pelo titular, por exemplo, agente 1) ou *recebidos* (pela instituição na figura do técnico de arquivo, agente 2.1), como também no período em que são *pesquisados*, pelo agente 4, que, vindo de fora, é capaz de propor outros enlaces.

Andar por esse labirinto de histórias, documentos e nomes só é possível se estivermos atentos à dinâmica do movimento que prende “o desejo num laço que jamais será desatado” (CHAUÍ, 2011, p. 22); desejo esse que, por sua vez, faz a mediação, cria o elo, estabelece a relação, propõe o vínculo entre o fim e o início.

3

Elas também conspiram

- QUE SÉCULO, MEU DEUS! DIZIAM OS RATOS.
E COMEÇAVAM A ROER O EDIFÍCIO.

“*Edifício Esplendor*”
Carlos Drummond de Andrade

Para compreender o Museu da Literatura Brasileira, é necessário dar dois passos atrás e fazer um breve sobrevoo sobre alguns aspectos biográficos de sua gestora, Lygia Fagundes Telles. Como ponto de partida, retorno à sua relação com Erico Verissimo, com quem a autora mantinha uma longa amizade desde a década de 1940.

Lygia ainda debutava na literatura quando escreveu ao autor gaúcho sobre uma experiência que havia lhe acontecido recentemente naquele 1941, quando não passava dos 18 anos. Tinha um livro pronto, com quatorze contos, e tentava publicá-lo (provavelmente, trata-se de *Praia viva* lançado pela Editora Martins em 1944), mas desistiu depois do seguinte desentendimento com o editor:

o diabo do homem, antes de ler os originais, cismou que a minha cara devia ser muito mais interessante do que os contos todos e por isso decidiu botar o meu retrato no livro. Com bons modos, disse-lhe que achava isso muito ridículo. Insistiu. Fiquei zangada; minha cara nada tem a ver com a obra. E tem, não tem, aparece, não aparece... Conclusão: sugeri que botasse o retrato da avó dele. Nesse ponto, resolveu não falar mais nisso. Mas aí eu já estava de mau gênio e exigi a papelada de volta. ¹

A beleza da jovem Lygia reaparece como tema central em um dos muitos encontros que ela teve com o poeta Mário de Andrade, que conheceu quando estava na Faculdade de Direito.

Do Mário de Andrade eu não tinha medo. Música, tocávamos música, violino... Eu e Mário de Andrade na metade de 1940, tomando chá e conversando sobre romantismo... Então, ele me fez a pergunta (ele tinha muita curiosidade em saber como era uma jovem de boina nesse tempo) (...) e disse: “Ô, Lygia, o que é mais importante pra você: ser tida como uma jovem inteligente ou uma jovem bonita?”. Eu respondi imediatamente: como uma jovem inteligente. E ele deu uma gargalhada, ele riu mais, riu tanto! “Que bobinha, como você é

¹Carta de 9 de setembro de 1941 de Lygia Fagundes Telles a Erico Verissimo. Acervo Erico Verissimo/IMS. Disponível em <<https://bit.ly/3cPIUle>>. Acessado em 20 de dezembro de 2020.

bobinha!” E eu disse: por que, Mário, você está me esnobando tanto? E ele disse: “É tão importante a beleza. Você não sabe, que inteligência nada!”.²

Cinquenta anos depois desses dois episódios, o assunto volta à baila. Destaco um depoimento do autor e jornalista Ivan Ângelo ao recordar da primeira vez em que leu *Ciranda de pedra* (1954) e, especialmente, de uma foto da autora na revista *O Cruzeiro*: “Lembro-me porque era bonita, porque era escritora, porque escrevia bem e porque eu queria ser escritor”. Continua a narrativa rememorando o episódio em que encontrou Lygia em uma reunião na casa de Edla van Steen, já em 1970: “bonita, alegre, livro elogiado, marido bonito”. (ÂNGELO, 2002, p. 18)

O tempo passa, o adjetivo não muda.

Os fragmentos ilustram, de alguma forma, a história da autora que hoje, com quase cem anos, talvez não respondesse mais “minha cara nada tem a ver com a obra”. Agora, na verdade, já não precisaria responder ao despropositado enigma posto por Mário de Andrade. Encerraria a questão a sua própria biografia marcada pela fertilidade de publicações, pela participação político-cultural e pelo fascínio permanente com que fala sobre seus personagens.

Trajetória que parece ter sido construída de modo pertinaz. Ao lembrar do período em que entrou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (Fig. 3.1.), na década de 1940, Lygia cita Miguel Reale, seu professor. Para ele, a mais importante revolução do século teria sido o deslocamento da mulher que, se antes estava recolhida atrás das venezianas das janelas, passaria a frequentar as fábricas, escritórios e universidades. Ao se formar naquela tradicional instituição, junto com outras cinco mulheres, “todas virgens, apavoradas”, destoando do grupo de mais de cem homens, Lygia menciona que um colega lhe teria perguntado: “Mas o que vocês vieram fazer aqui? Casar?”. Ao que respondeu: “Também, por que não?”. Em suas palavras, assim também começava a revolução.³ Como uma leve ironia, o primeiro marido de Lygia seria Goffredo da Silva Telles Júnior, seu professor, de quem adotaria definitivamente, a partir de 1950, o sobrenome Telles com o qual ficaria conhecida.

²A transcrição parcial faz parte do documentário *Narrarte* (1990), do cineasta Goffredo Telles Neto, filho de Lygia, com direção de Paloma Rocha, filha de Glauber Rocha. No intervalo de minutagem entre 3:20 e 6:20, a autora comenta sobre sua relação com Oswald e Mário de Andrade durante a juventude. Disponível em <<https://bit.ly/3wlP6Jr>>. Acesso em 29 dez. 2020.

³Trechos parcialmente transcritos correspondem à minutagem 8:40' a 9:40' do evento “A Literatura de Lygia Fagundes Telles – Uma Homenagem”, promovido pelo Itaú Cultural em 12 de setembro de 2011, com Fabricio Carpinejar, Marcelino Freire e mediação de Flávio Carneiro. Disponível em: <<https://bit.ly/3fGCK8B>>. Acesso em 29 nov. 2020.



(a) Solange Costa, Maria Aparecida Albano, Irene De Lucca, Lygia Fagundes Telles e Isis Pereira de Souza na formatura da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1946. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS.



(b) Carteira de identificação da Faculdade de Direito da USP. Déc. 1940. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS

Figura 3.1: Duas fotografias de Lygia Fagundes Telles quando estudante na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

Àquela altura, com 23 anos, havia concluído também os estudos em Educação Física. A formação dupla em cursos superiores, considerados masculinos à época, foram uma espécie de “cálculo de futuro” porque ela sabia que

nunca poderia viver só de literatura. Então precisava de uma, se possível duas profissões que me rendessem o bastante para viver às minhas custas, sem depender de ninguém – inclusive de marido. (TELLES, 2002a, p. 40)

Embora tenha se graduado em duas profissões, o ofício que não só preferia, como também para o qual se preparava era, indubitavelmente, a literatura – outra atividade considerada masculina à época.

Nem sabia o que significava vocação, mas de forma instintiva já estava assumindo o meu ofício. Ainda inocente, fiz minha opção quando nos cadernos da escola primária escrevia história, tentando obscuramente guardar a palavra, garantir sua permanência. E o que pretende o artista senão isso? Permanecer. Ficar.⁴

O tom que é, sem dúvida, romântico, partilha igualmente espaço com um trabalho bastante obstinado: “Ler, ler, ler. Escrever, escrever, escrever, e rasgar, rasgar muito. Eu rasguei muito”. (TELLES apud SANTIAGO, 2018)

⁴Trecho do datiloscrito “Depoimento da escritora”, código 015479. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS



Figura 3.2: Cecília Meireles, a convite da Academia de Letras da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da qual Lygia Fagundes era secretária, proferiu uma conferência aos alunos em 1945. Na imagem à esquerda, recorte de jornal do jantar. Cecília Meireles é a terceira da esquerda para direita na fileira inferior. Lygia Fagundes Telles está atrás dela, em pé. Coleção MLB/Acervo IEB. Na imagem à direita, Lygia Fagundes Telles e Cecília Meireles, na Estação da Luz. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS

Lygia insistiu, arriscou, publicou, financiou as edições dos dois primeiros títulos, *Porão e sobrado* (1938) e *Praia viva* (1941), produzindo em um período em que “estavam na moda aquelas declamadoras que brilhavam nos salões, mas escrever um livro com a liberdade de abordar todos os temas, ah! isso era outra coisa”. (TELLES, 2008)

Atenta ao circuito da burguesia paulistana, se fazia presente nas rodas literárias do centro de São Paulo, sobretudo na rua Marconi, nº 54, onde ficava a agitada livraria Jaraguá que recebia escritores como Mário e Oswald de Andrade. Como membra da Academia de Letras da Faculdade, Lygia organizaria palestra com Cecília Meireles – esse evento geraria a conhecida imagem do encontro das duas autoras, uma já consagrada e outra principiando, na Estação da Luz em 1946 (Fig. 3.2).⁵

Esse panorama inicial, que conjugava o ensino acadêmico, como um “cálculo de futuro”, e a literatura, como um exercício de vocação, pode ser, na verdade, uma estratégia de fratura com o que viu acontecer em casa com a mãe, Maria do Rosário,

uma excelente pianista, [que] não prosseguiu na carreira que começou na adolescência porque estava dentro da mentalidade preconceituosa de seu tempo (...). Minha mãe seria mais feliz se fosse pianista? *E se ela continuasse estudando* e compondo naquele antigo piano preto com os quatro castiçais,

⁵Em 2016, o espaço em que funciona a Academia de Letras da Faculdade do Largo de São Francisco foi rebatizado como Sala Lygia Fagundes Telles.

hein? Mas esta seria uma extravagância, uma ousadia e, em vez de abrir o álbum de Chopin, ela abria o caderno de receitas. (op. cit., grifo meu)

A pergunta parece ter ladeado as escolhas de uma Lygia adolescente e sido atualizado: “Pensando nisso hoje”, disse em 1998, “eu acho uma coisa interessante da minha parte: uma juvenzinha naquela época preocupada em se manter sozinha e não em se assegurar economicamente às custas de um casamento, por exemplo”. (TELLES, 2002a, p. 40)

A maternidade, concretizada em um filho apenas, viria tardiamente: aos 31 anos. Já o divórcio, relativamente cedo: antes dos 40 anos. Tais dados biográficos não são irrelevantes; antes dão indicações de seu caráter em um século no qual a contestação de direitos civis mais básicos para as mulheres, como contracepção e separação matrimonial, ainda ganhavam corpo.

Fazendo um arco entre as décadas, sem perder de vista a pessoa pública de Lygia, deve-se destacar de sua biografia outro acontecimento: a indicação, em 2016, pela União Brasileira de Escritores (UBE), ao Nobel de Literatura, um dos maiores prêmios atribuídos a uma personalidade em vida. (Vale mencionar que quem levou essa polêmica edição foi o músico Bob Dylan.)

O caráter extraordinário da indicação não se deu apenas pelo prestígio da cerimônia *per se*, mas por colocar em relevo uma dupla raridade que encontrou representação em Lygia. Por um lado, ela foi a primeira mulher indicada ao Nobel na história da literatura brasileira, figurando, ainda que de modo tardio, na companhia de Flávio de Carvalho, Alceu Amoroso Lima, Coelho Neto, e de seus amigos Erico Verissimo, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado – que na disputa concorreria dois anos seguidos, em 1967 e 1968. A segunda singularidade de sua nomeação é precisamente a intersecção entre os marcadores de nacionalidade e gênero: primeira brasileira e latinoamericana em um prêmio no qual apenas 16 mulheres em 119 anos foram efetivamente condecoradas.

Na entrevista que concedeu à *Revista Brasileira de Psicanálise* (RBP) alguns anos antes, em 2008, Lygia reflete sobre a condição feminina nesses nós sociais e culturais que atravessam gerações:

LFT: Sim, foi um duro desafio porque o preconceito era antigo e profundo. Enfim, eu sabia que na opinião de Trotsky os que vão logo na primeira fila são os que levam no peito as primeiras rajadas. A solução era assumir a luta, sair da condição de mulher-goiabada...

RBP: O que é mulher-goiabada?

LFT: É a mulher caseira, antiga “rainha do lar” que sabe fazer a melhor goiabada no tacho de cobre. (...)

Não há dúvidas de que Lygia sairia da condição de “mulher-goiabada” em muitas frentes, de acordo com outro episódio de sua biografia. Foi, por

exemplo, uma das primeiras mulheres da fila – precisamente a terceira – a entrar na Academia Brasileira de Letras (ABL), em 1985, onde ocupa, até hoje, a cadeira de número 16, que antes pertenceu a Pedro Calmon e a Gregório de Matos. “Não quero um trono – diria também Rachel de Queiroz. – Quero apenas esta Cadeira”, citou no discurso de posse a colega cearense que tirou a virgindade da ABL sendo a primeira mulher eleita em 1977.(TELLES, 1987)⁶

3.1

Uma nova inconfidência

VOCÊ CORTA UM VERSO, EU ESCREVO OUTRO
VOCÊ ME PRENDE VIVO, EU ESCAPO MORTO

Pesadelo

Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro

Se é possível pensar política como a capacidade de uma determinada comunidade se arranjar em torno de uma ideia, Lygia Fagundes Telles estará envolvida em dois episódios da história política-cultural brasileira na década de 1970; em ambos, vê-se o desenvolvimento de laços com seus pares ou, ainda, do envolvimento com os seus pares em um mesmo laço.

Um deles é a organização do Manifesto dos Intelectuais que funcionará aqui não apenas como um modo de compreender pontualmente sua atuação, mas como um fundo político-social no qual está desenhado o contexto histórico da criação do Museu da Literatura Brasileira, principal objeto desta dissertação. O segundo evento em que Telles estará envolvida é a própria criação do Museu; a discussão a partir daí deriva para políticas públicas federais e estruturação de instituições literárias nessa década.

Naquele período, a ditadura militar de “envergonhada” passava, a galopantes passos, para “encurralada”, nos termos do historiador Elio Gaspari. Explodem notícias de torturas e desaparecimentos: em 1970, 56% dos pre-

⁶No entanto, nem Lygia, nem Rachel tomaram no peito as primeiríssimas rajadas da Academia Brasileira de Letras dadas à queima-roupa em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Embora esta escritora figurasse entre os 40 imortais a fundar a entidade, por ela não foi aceita, ocupando seu lugar o marido, Filinto de Almeida, cuja produção literária era reconhecidamente menor. A instituição, na verdade, não admitiria nenhuma escritora durante suas primeiras oito décadas de existência: o estatuto vigente previa que poderiam concorrer *brasileiros*. Nos anos 1930, rejeitariam ainda a candidatura de Amélia Beviláqua, sob a justificativa de que o vocábulo “brasileiros” restringia as vagas apenas a pessoas do sexo masculino. Para aprofundar este tópico, ver FANINI, Michele Asmar. “As mulheres e a Academia Brasileira de Letras”. In: *História, Franca*, v. 29, n. 1, pp. 345-367, 2010. Acesso em 26 dez. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/39HUINZ>>.

sos era formado por estudantes cuja média de idade não superava os 23 anos (GASPARI, 2002, p. 470). A extrema-esquerda responde à opressão federal se organizando em grupos de luta armada, como a Vanguarda Armada de Palmares (VAR-Palmares) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8).

Se durante o Estado Novo a censura prévia poderia ser considerada um pouco mais frouxa, já que no getulismo havia um interesse maior na consolidação de um discurso nacionalista, a partir de 1970, a censura ganha corpo e endurece, sobretudo com o decreto-lei 1.077, que a expande e formaliza. Basta ler seu início para compreender todo o ambiente formado a partir daí:

Considerando que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

Considerando que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

Considerando, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

Considerando que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

Considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

Considerando que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional. (...):

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação;

Art. 2º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.⁷

O recrudescimento estava baseado em um programa finamente articulado, e não é por coincidência que seu desempenho mais grave foi durante o governo do presidente General Ernesto Geisel, de 1974 a 1979. Na tabela abaixo, é possível acompanhar a ação da censura em relação às publicações no mesmo período.⁸

⁷Texto do decreto-lei disponível integralmente no endereço: <<https://bit.ly/3mk6Wrr>>.

⁸A tabela foi adaptada a partir da pesquisa “Proíbo a publicação e circulação...? – censura a livros na ditadura militar”, da professora Sandra Reimão. Deve-se dizer que o levantamento realizado por ela teve como fonte o material que consta no subsolo do prédio do Arquivo Nacional, em Brasília, para onde foi o acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) após a Nova Constituinte, em 1988. Os números, portanto, não representam o universo completo dos livros vetados, já que muitos documentos de registro foram eliminados, extraviados ou perdidos, mas deixam transparecer, proporcionalmente, o rigor e ostensividade com os quais a censura atuou nesses anos. Ver mais em: REIMÃO,

Ano	Livros submetidos	Livros vetados
1974	20	11 (55%)
1975	132	109 (82%)
1976	100	61 (61%)
1977	49	30 (61%)
1978	84	62 (73%)
1979	47	38 (80%)

Tabela 3.1: Adaptação da tabela de Sandra Reimão sobre censura a livros durante a ditadura militar, pesquisa realizada por ocasião dos 50 anos do golpe.

A censura não seria apenas uma plataforma do governo vigente, mas a solução para o “problema da liberdade de manifestação do pensamento e de informação” (GASPARI, 2003, p. 318). Para tratar desse problema, um nome: Armando Falcão. Selecionado por Geisel como ministro da justiça para “sacudir o marasmo político” (ibid.), foi definido pelo presidente como “combativo e esperto para fazer o que a gente quer. Todo mundo vai se arrepiar” (op.cit., p. 311). O diagnóstico do general tinha ares de profecia e delineava bem as duas características de Falcão: “um *charmeur* na corte e um carrasco no calabouço”. (op.cit., p. 309)

O ministro com nome de pássaro não desapontaria Geisel e rapidamente começou a dar cintura ao Serviço de Censura de Diversões Públicas, criado em 1940, que logo passou a se chamar Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em 1972.

Entre muitas das atividades executadas pela DCDP, está a proibição da circulação do álbum *O banquete dos mendigos*, gravado durante um *show* organizado por Jards Macalé em comemoração aos 25 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em dezembro de 1974, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. As 35 faixas, que só puderam ser ouvidas, enfim, em 1979 quando o disco foi finalmente lançado, variavam entre canções e a leitura feita por Ivan Junqueira de artigos da Declaração dos Direitos Humanos. Também haviam sido censuradas a exibição da novela *Roque Santeiro* (1975), de Dias Gomes; a peça *Calabar* (1973), de Chico Buarque; e até a apresentação de balé da companhia Bolshoi (1976).⁹

Se o ministro da justiça era conhecido pelo alinhamento a uma direita

Sandra. “Proíbo a publicação e circulação... – censura a livros na ditadura militar”. Estud. av., São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, Apr. 2014. Acesso em 26 dez. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3wqpgnu>>.

⁹Informações disponíveis em: <<https://bit.ly/3uiUDi3>>. Acesso em 13 dez. 2020.

extremada e pela ferocidade aplicada nos porões, a resposta da classe artística não foi menor.

No dia 25 de janeiro de 1977, descia em Brasília uma comitiva liderada por Lygia Fagundes Telles para entregar nas mãos “combativas” de Falcão o Manifesto dos Intelectuais. Após uma “sequência de inexplicáveis arbítrios” na cultura, o que irrompeu a iniciativa do abaixo-assinado foram os vetos aos livros *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, *Feliz Ano-Novo* (1975), de Rubem Fonseca, e *Aracelli, meu Amor* (1976), de José Louzeiro.

O milhar de artista aplicou um tom tão firme quanto coeso no documento, que exigia a

a imediata revogação dos atos que impedem a circulação de livros, a apresentação de peças e filmes, a difusão de músicas e reprimem a liberdade de pensamento e de criação no país (...). Nós, para quem a liberdade de expressão é essencial, não podemos ser continuamente silenciados. O nosso amordaçamento há de equivaler ao silêncio do próprio Brasil e à sua inequívoca conversão em país que muito pouco terá a dizer brevemente. (BNDIGITAL: *Jornal do Brasil* 26. jan. 1977)

Engrossavam o coro dos descontentes Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, Jorge Amado, Sábato Magaldi, Jorge Mautner, Nelson Pereira dos Santos, Milton Nascimento, Jorge Bodansky e outros 1.038 intelectuais nessa que seria a maior demonstração pública da classe artística desde a Passeata dos Cem Mil, em 1968.

Além de Lygia, o grupo que foi a Brasília entregar o abaixo-assinado a Falcão era composto pelo historiador Hélio Silva, pela escritora Nélida Piñon e pelo presidente do Sindicato dos Jornalistas, Jefferson Ribeiro de Andrade.

O clima naquela manhã de janeiro não era bom e o avião pinoteava no ar.

A autora retorna a este episódio em 3 de abril de 1994 em uma entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*:

A censura vinha exorbitando em relação ao teatro, ao cinema, às artes plásticas, livros e jornais. Nós fomos nos sentindo frágeis. É bonito isso, o sentimento do homem fragilizado politicamente, a sua *vontade de se reunir, de formar seus círculos*. Em 1976, jovens escritores em Belo Horizonte, em mesas de bar, já estavam se levantando, tentando também armar não se sabe bem o quê, não se sabe se um manifesto ou um memorial. As ações estavam coincidindo, embora não houvesse ainda entre nós contato mais profundo. O *movimento* de Belo Horizonte acabou liderando grupos esparsos de São Paulo e do Rio, que tinha à frente Rubem Fonseca e José Louzeiro. Eu me sentia dentro de uma nova inconfidência, de origem mineira e âmbito nacional. (grifos meus)¹⁰

¹⁰Entrevista disponível em: <<https://bit.ly/3dAWGHo>>. Acesso em 29 out. 2020.

Observo como o campo semântico do desejo se apresenta nesta declaração. O coletivo comparece enquanto um movimento cuja força primeira é a arte e a segunda, a política. “Me considero um ser político”, diria Telles (2002b) aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (p. 42). Essa política, portanto, parece ser uma política de vínculos que, ao mesmo tempo, fragilizava o indivíduo e juntava-o a outros corpos na “vontade de se reunir” para “formar seus círculos” – para se recompor?

O evento mereceu ainda outro desdobramento, dessa vez como um capítulo no livro de memórias *Conspiração de nuvens*, publicado em 2007:

Eu estava sendo chamada para fazer parte de uma pequena comissão de escritores que iria a Brasília entregar ao ministro da justiça Armando Falcão um manifesto contra a censura. (...)

Primeiros nomes da lista? Antonio Candido e Sérgio Buarque de Hollanda. O Manifesto dos Mil tinha que ser entregue ao ministro com a maior urgência. (...) A minha presença era necessária, avisou Rubem Fonseca. Podem contar comigo, eu disse e pedi detalhes. Pois teria que ir ao Rio [de Janeiro] e de lá com Hélio Silva, Nélida Pinõn e o jovem Jefferson Ribeiro de Andrade seguiríamos para Brasília, mas em silêncio, a imprensa não poderia saber da manobra. (...)

O avião já tinha decolado quando o enfezado passageiro, aquele que não quis trocar de lugar com a Nélida, abriu o jornal. Li então em negrito: Manifesto dos Mil contra a Censura. (Fig. 3.4) (...) Nada mais a fazer, já é História, [Hélio] disse. E avisou, Vem aí uma tempestade, apontando para as nuvens galopantes através do vidro da janela. Olhei na mesma direção. E o que significava o repentino aglomerado de nuvens furiosas fechando o cerco em redor? (...) A voz serena do piloto pairou sobre todas as coisas, Teremos algumas turbulências, apertem os cintos. Apertei no fundo do bolso a pequena imagem de Nossa Senhora da Aparecida. (...) Uma conspiração de nuvens, sussurrei para Hélio e ele guardou os óculos no bolso, Elas também conspiram, se não cairmos agora, seremos presos na chegada. (TELLES, 2007, pp. 59-63)

Se é possível ler uma foto como texto, aquela que está aqui (Fig. 3.3) consiste em um parágrafo histórico. Os quatro personagens aparecem posicionados exatamente na rampa do Palácio da Justiça – lá atrás, no canto inferior esquerdo, a porta está aberta. É possível inferir que o quarteto está chegando e não deixando o prédio. Todos sustentam sua bolsa (ou *valise*, no caso de Hélio), mas chama mesmo atenção uma pasta azul na mão de Jefferson Ribeiro de Andrade – estaria ali o documento com as mil assinaturas? O mau tempo de que fala Lygia fica implícito na paisagem: a autora segura os cabelos que o vento procura assanhar.

É verdade que o grupo de escritores não foi preso, mas tampouco foi atendido por Falcão – reação que, de alguma forma, já era esperada. A negativa



Figura 3.3: Jefferson Ribeiro de Andrade, Hélio Silva, Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñón em frente ao Ministério da Justiça em Brasília. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS.

não desanimou o grupo: “Entramos com as cópias do manifesto na sala repleta de jornalistas. Primeiramente, Nélida Piñón nos apresentou fazendo um breve relato da nossa missão. Em seguida nos espalhamos para as entrevistas”. (TELLES, 2007, p. 64)

Fazendo jus ao arrepio que Geisel previu que o ministro causaria, Falcão, em declaração à imprensa pouco depois, em 3 de fevereiro, afirmou que a censura tinha fundamento na Constituição e nas leis, e que para revogá-la seria necessária a derrogação de dispositivos constitucionais, iniciativa que o governo não cogitava tomar. Em maio seguinte, talvez como um efeito rebote para acoessar a cultura, passaram a ser censuradas também por Falcão publicações estrangeiras distribuídas no país, excluindo apenas as de caráter estritamente filosófico, técnico ou didático, importadas por empresas regularmente estabelecidas.^{11 12}

¹¹GUILDÃO, Maria Cristina. “FALCÃO, Armando”. Sem data. Disponível em: <<https://bit.ly/3cS3wcD>>. Acesso em 13 dez. 2020.

¹²Recentemente, o pesquisador Lucas Pedretti se deparou com documentos que mostram como a ditadura militar usou empresas privadas para queimar material cultural apreendido ou remetido ao DCDP. Um dos autos de incineração encontrados por Pedretti data de dois



Figura 3.4: Matéria do *Jornal do Brasil*, Edição 00290. Hemeroteca Digital. Disponível em: <<https://bit.ly/3t5hZYe>>.



Figura 3.5: Cópia de matéria de *O Estado de S. Paulo* anexa ao dossiê do Processo GAB nº100.288, de 13/04/1978, a respeito de Sábato Magaldi. Acervo Arquivo Nacional/SIAN. Disponível em: <<https://bit.ly/3wuWPox>>.

Se o Manifesto dos Intelectuais não causou efeito na reversão da censura ou, sequer, em seu abrandamento, o Departamento de Censura soube bem aproveitá-lo para rastrear os abaixo assinados e comprovar a oposição dos intelectuais ao regime (Fig. 3.5). Um desses casos foi o de Sábato Magaldi, à época secretário de cultura da prefeitura de São Paulo e membro do Conselho Federal da Cultura (CFC), que, em uma conferência na Itália, teria feito “críticas à censura existente no Brasil e seus reflexos no teatro” e “apologia a Augusto Boal e Plínio Marcos”, de acordo com dossiê que circulou nos bastidores do governo, de 18 de abril a 21 de junho de 1978.

dias depois da entrega do “Manifesto dos Intelectuais”. Não se pode afirmar que o manifesto tenha sido queimado, mas a hipótese permanece: “Às 10h do dia 27.01.77, foi cremado no incinerador do Aeroporto Internacional de Brasília aproximadamente 3 000 kg de filmes, VT, revistas, livros, fitas magnéticas e discos, conforme solicitação do Ministério da Justiça – Departamento de Polícia Federal”. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/a-grande-fogueira/>>. Acesso em 14 dez. 2020.

Seu nome transitava em um vaivém de documentos (Fig. 3.6), anexos e processos, envolvendo diversos membros da Divisão de Segurança e Informações (DSI); o ministro da justiça, Armando Falcão; o governador do estado de São Paulo, Paulo Egydio; e o prefeito, Olavo Egydio Setúbal, que precisou montar uma defesa de nove páginas argumentando a favor de seu secretário, Sábato Magaldi:

A conferência pronunciada pelo prof. Sábato Magaldi, cujo texto envio em anexo, está descrita em 803 linhas (...). Na citada conferência, o Professor Magaldi dedica 3% do tempo, ou seja, 22 linhas para analisar a obra de Plínio Marcos, classificando-a simplesmente de “contribuição de mérito à dramaturgia brasileira”, citando duas peças: *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, que foram liberadas pela censura federal. Refere-se a *Abajour lilás* como uma metáfora de inquietante significado, não se podendo, portanto, considerar a análise como uma apologia.

Para fortalecer a ideia de que Magaldi sustentava uma posição “intolerável e altamente incompatível com os preceitos saneadores e morais em que se empenha o Governo Revolucionário deste país”, foram anexados ao dossiê dois documentos: a matéria “O grande protesto contra a censura”, publicada pelo *O Estado de S. Paulo*, em 26 de janeiro de 1977, que narra a ida de Lygia Fagundes a Brasília para entregar o Manifesto dos Intelectuais, e a página onde está a assinatura do teatrólogo indicada por uma seta.

Quem chega ao final das 35 folhas do dossiê e lê na última linha “Resolvido. Arquivo-se” pode concluir por antecipação que a questão do teatrólogo estava, de fato, encerrada. No entanto, entre carimbos de “confidencial”, “o destinatário é responsável pela manutenção do sigilo deste documento” e o assustador “a revolução de 64 é irreversível e consolidará a democracia no Brasil”, está, na verdade, uma espécie de sentença:

difundir para o SNI [Serviço Nacional de Informações], CIE [Centro de Informações do Exército], CISA [Centro de Informações da Aeronáutica], CENIMAR [Centro de Informações da Marinha] e CI/DPF [Centro de Informações do Departamento da Polícia Federal], o aviso do Ministro da Justiça, bem como as respostas do governador e prefeito de São Paulo.

O caso de Sábato Magaldi não se resolvera: ele seria, a partir dali, rastreado na minúcia.

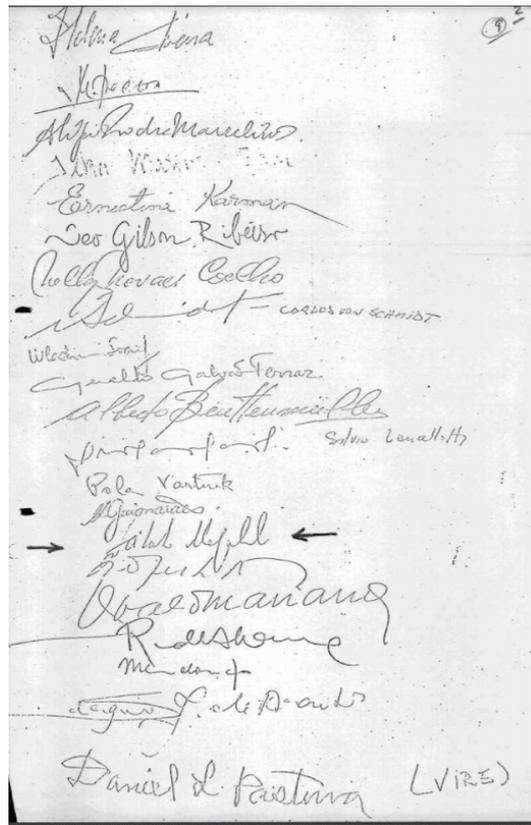


Figura 3.6: Cópia de página com assinatura de Sábato Magaldi no Manifesto dos Intelectuais destacada por um par de setas. Sistema do Arquivo Nacional/código br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_1271.

O gesto ousado da “nova inconfidência”, como Lygia Fagundes classificou o Manifesto dos Intelectuais, não passou ao largo dos olhos de Falcão. Talvez ela não tenha sofrido ações mais incisivas por pertencer à elite paulistana, ser já uma escritora premiada e nacionalmente conhecida, além de bater ponto, desde 1961, como procuradora do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo. Por outro lado, o meio político também não significava novidade para Lygia: seu primeiro marido, Goffredo Telles, havia sido eleito deputado federal, em 1950, pelo Partido de Representação Popular, e o casal se mudou para o Rio de Janeiro, então capital do país. Pode-se, portanto, imaginá-la consciente dos traquejos do métier.

Se é possível apontar alguma novidade, talvez essa esteja no fato de que o rastreamento de Lygia Fagundes Telles por parte do governo, ao contrário do que se pode supor, não era recente, mas acontecia desde quando ela tinha 33 anos, durante o período da presidência de Juscelino Kubitschek. Em um dos documentos oficiais (Fig. 3.7), o Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) afirma que havia atualizado os dados relacionados à autora no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS SP). Na ficha “Telles, Lygia Fagundes”, o primeiro registro, em fevereiro de 1956, diz que “seu nome figura em uma

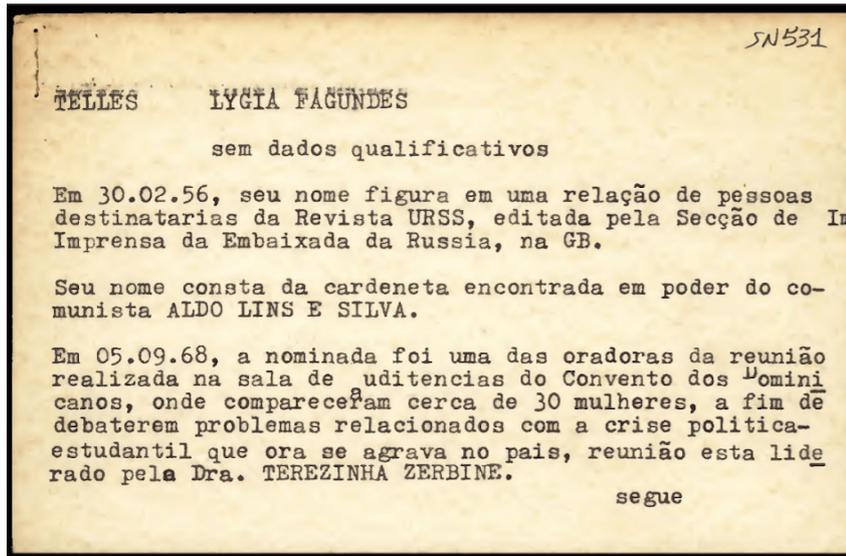


Figura 3.7: Ficha de Lygia Fagundes Telles no DEOPS SP. Código BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNT000531. Arquivo do Estado de SP

relação de pessoas destinatárias da Revista URSS, editada pela Seção de Imprensa da Embaixada da Rússia”.

Há também registros oficiais sobre a autora no dossiê da Secretaria Nacional de Informações (SNI) quando, em uma noite de 13 de agosto de 1979, ela se uniu a Darcy Ribeiro, Dom Paulo Evaristo Arns, Gianfrancesco Guarnieri e outros artistas e intelectuais no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. O que aconteceu ali entre as 21 e 23 horas foi devidamente narrado por um agente infiltrado em um relatório detalhado e expedido pouco depois, à 0h54. A descrição do encontro e os anexos que constam do dossiê mostram como a reunião estava bem estruturada: foram lidos uma carta aberta à população e os manifestos dos presos políticos que estavam em greve de fome em Barro Branco (SP), no Rio de Janeiro (RJ) e em Itamaracá (PE). Também foi feita a convocatória para o ato público pela “Anistia ampla, geral e irrestrita”, com a presença de Luiz Inácio Lula da Silva e Teotônio Vilela em 21 de agosto na Praça da Sé. Ao final da reunião, foi distribuída aos companheiros uma folha com 9 perguntas que buscavam mapear o “aparato repressivo montado no Brasil”. Destaco algumas delas:

- 5) Você foi fichado? ouvido em inquérito? indiciado? processado? banido? para o exílio?
- 6) Nomes de agentes da repressão (nome, nome frio, função e local onde agiam):
 - a) torturadores que você viu ou sabe terem torturado companheiros;
 - b) agentes que, de qualquer forma, contribuíram para o funcionamento dos órgãos de repressão;
- 7) Companheiros, cujo assassinato ocorreu, quando você se encontrava preso nos órgãos policiais que os assassinaram (nome completo, data, circunstâncias

- do assassinato, incluindo nomes de torturadores implicados);
8) Sobre Companheiros “desaparecidos”, qualquer informação pertinente. (...)

A presença de Lygia vai se estender ainda em outros documentos sigilosos que, se investigados no detalhe, tornariam essa pesquisa interessante e extensa em igual medida. No entanto, gostaria de pôr em relevo rapidamente apenas mais três. O encaminhamento nº 149, de julho de 1979, denunciava autores brasileiros participantes do júri de um concurso literário em Havana, Cuba. A banca era composta por, além de Lygia, Ferreira Gullar, Caio Prado Júnior, Moacir Amâncio e Luiza Leite.¹³ O segundo item é uma Carta Mensal do DOPS, de 1974, em que a escritora paulista consta como uma das intelectuais que dirigiu a Ernesto Geisel um memorial pedindo a liberação de 5 estudantes da Universidade de São Paulo que haviam sido presos.¹⁴ E o terceiro documento é um relatório de janeiro de 1984 do Ministério do Interior que expõe

escritores nacionais [que] têm conseguido, com certo êxito, colocar seus livros no mercado exterior, em especial o norte-americano. Entre estes, alguns esquerdistas (...) como Lygia Fagundes Telles (militante do PCB – Ala Prestes).¹⁵

Tomando a perspectiva do Manifesto dos Intelectuais e alguns pontos da biografia de Lygia Fagundes Telles até meados da década de 1970, fica evidente seu nível duplo de agenciamento. Nos anos em que a cultura estava sendo mais ameaçada e amordaçada, sua paixão pela literatura alimentou não apenas uma atuação contínua nas causas políticas a partir da formação em Direito, como, proporcionalmente, a autora se valeu do conhecimento jurídico para fortalecer o cenário literário nesse nebuloso período. O fortalecimento aqui referido não é exercício retórico, mas ato, deslocamento, presença e risco flagrado tanto na representação da categoria dos artistas em Brasília quanto no fôlego para construir um Museu da Literatura Brasileira em tal contexto.

O MLB pode ser lido também como uma espécie de afrontamento já que ao mesmo tempo em que é pensado para ser um lugar de memória, que cuida da sobrevida da obra literária, dissimula em si a potência de um lugar para o pensamento, a pesquisa e a reflexão crítica a respeito não só da prática de escrita como dos próprios anos em que tal escrita estava sendo praticada.

¹³O documento faz parte do Arquivo Nacional e está disponível em: <<https://bit.ly/3cTZHn7>>.

¹⁴O dossiê faz parte do Arquivo Nacional e está disponível em: <<https://bit.ly/3wwqXjh>>.

¹⁵O dossiê faz parte do Arquivo Nacional e está disponível em: <<https://bit.ly/3fKl105>>.

O que é escrever durante o regime militar? *O que escrever* durante o regime militar? O que pode um autor? Qual é o espaço da literatura na política? Qual é o espaço da política na literatura?

Essas, me parece, são algumas das perguntas que indicam a complexidade da hercúlea tarefa de dar à luz a um museu de literatura.¹⁶

¹⁶Embora não seja o foco, sobre a aproximação entre Direito e Literatura na contemporaneidade é fundamental conferir o ensaio “Sobre as narrativas da dignidade humana”, de Paulo Scott, escritor, ex-advogado e professor de Direito Tributário e Econômico, publicado no *Suplemento literário Pernambuco*, em janeiro de 2021. A partir desses dois campos maiores, Scott propõe 4 relações: Direito na Literatura (exame de aspectos singulares da problemática e da experiência jurídica retratados pela Literatura – como a justiça, a vingança, a ordem instituída), Direito como Literatura (análise de decisões jurisdicionais como se fossem semelhantes a narrativas literárias, admitindo a possibilidade de leitura com ajuda de instrumentos de interpretação próprios da teoria literária), Direito da Literatura (regulação jurídica sobre a produção literária no que diz respeito à propriedade intelectual, direitos autorais, *copyrights*), e Direito à Literatura (viabilização do acesso de cidadãs e cidadãos à literatura).

4

A preparação do museu

NADA ALÉM DE UMA LONGA PREPARAÇÃO.

Diálogos
Gilles Deleuze

Ao iniciar a articulação entre seus pares para a criação do Museu de Literatura Brasileira, em 1975, Lygia Fagundes Telles tinha um objetivo bastante claro, conforme afirma na matéria “Um museu para a literatura brasileira” publicado na época (Fig. 4.1). Seu esforço não era pouco ambicioso: reunir autores contemporâneos e reabilitar “poetas importantes, esquecidos ou nunca lembrados”. No mesmo recorte de jornal, lê-se que a instituição “pretende encarar o escritor como testemunha de seu tempo, recriando o contexto que envolveu sua obra, o que não é representado somente pelos livros editados”.

Desponta, assim, uma discussão que Michel Foucault apresentara há poucos anos, em 1969, em “O que é um autor?”. Para tentar responder a pergunta, o teórico francês retoma as noções sobre obra e escrita, destinadas a substituir certo privilégio da figura do autor (FOUCAULT, 2009, p. 269). A crítica, diz ele, por vezes toma “a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca” em detrimento das relações externas que podem ser estabelecidas entre a obra e o autor. A dificuldade em descartar a figura autoral se apresenta logo de saída: “o que seria obra? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? (...) Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis?”. (ibid.)

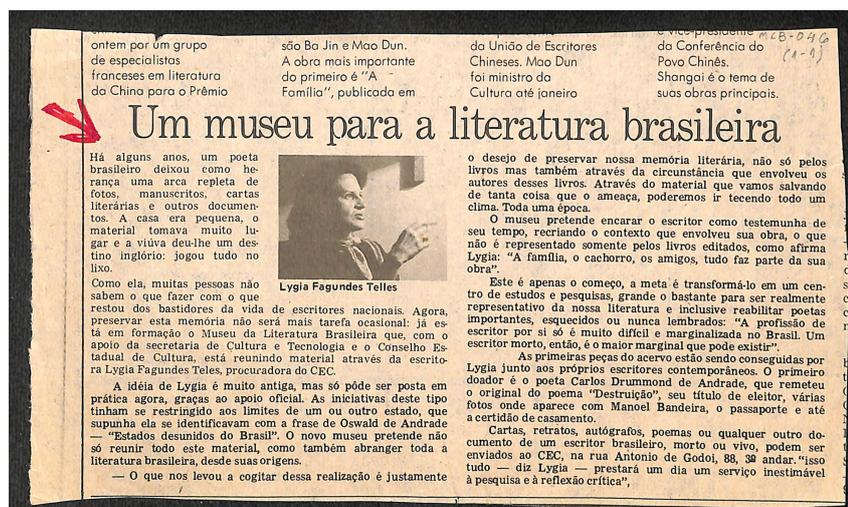


Figura 4.1: Recorte de jornal. Coleção MLB / Acervo IEB

A visão de Lygia parece se aproximar dos questionamentos foucaultianos que são, ao mesmo tempo, teóricos e técnicos. A individualidade do autor expressa em itens documentais mais subjetivos – como anotações circunstanciais, documentos de processo e outros documentos “de si” – estariam no mesmo patamar da obra. Ele segue:

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (FOUCAULT, 2009, p. 270)

“A família, os cachorros, os amigos, tudo faz parte da obra”, completaria Lygia, ampliando a categoria canônica do autor.

Sublinha esse pensamento, de alguma forma, o sérvio Danilo Kis, quando afirma que “não existem coisas insignificantes na vida humana dentro da hierarquia dos acontecimentos” (ASSMANN, 2011, p. 429). Anos depois, Rancière comenta que já

Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios (...). Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo. (RANCIÈRE, 2009, pp. 36-37)

O estado de “não relevância” de determinado item documental ou coleção vigora enquanto se desconhece a condição de produção desse mesmo documento ou coleção. A não relevância parece ser, principalmente, um caso de pesquisa ainda não realizada, de episódio ainda não bem compreendido. O que faz esta foto aqui? A resposta pode estar em uma carta, a resposta pode estar no departamento ao lado, em outra instituição ou, ainda, em uma publicação que aparecerá anos depois – são reacendidos, portanto, o vínculo e a organicidade como características e o arquivo-ponte como metodologia.

Embora seja uma abordagem possível a partir do arquivo, é necessário enfatizar que a linha de pensamento que atribui à massa documental uma importância horizontal e indistinta incorre em certo risco, por sua vez, de monumentalizar o documento e canonizar a figura do autor – uma espécie de toque de ouro de Midas.

Mas, para Lygia, o que também estava no centro do debate não era apenas a guarda dos materiais que gravitam em torno das obras publicadas, como manuscritos e fotografias, mas dizia respeito, sobretudo, à profissionalização / profissão do escritor que “por si só é muito difícil e marginalizada no Brasil”. Esta sua declaração, no mesmo recorte de jornal “Um museu para a literatura brasileira” (Fig. 4.1), parece carregar um tom próprio à advocatura, como se a autora representasse o seu grupo e partisse na direção da defesa dele por meio da institucionalização de seus (dele e dela) objetos.

4.1

Um motivo: José Mindlin

Preservar a memória dos autores nacionais não seria mais tarefa ocasional, restrita à família, mas encontraria amparo em instituições legais; sendo o próprio Museu da Literatura Brasileira a materialização desse amparo.

A empreitada tinha o apoio do Conselho Estadual de Cultura (CEC) de São Paulo, órgão criado não há muito tempo, em 1970, durante a administração do governador Laudo Natel. Subordinado à Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia (atual Secretaria da Cultura e Economia Criativa), tanto o Conselho quanto a Secretaria receberam normatizações, atribuições e organizações diversas, mas foi o decreto nº 2.124/1973 que definiu o regimento interno e as atribuições devidas; do qual importam, especialmente, os seguintes incisos do artigo 3:

- I – propor a alteração de seu Regimento Interno, que será submetido à aprovação do Governador do Estado, através do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo;
- II – Opinar sobre o reconhecimento ou não das instituições culturais, mediante apreciação de seus estatutos; (...)
- V – Decidir sobre a organização e o empreendimento de campanhas e conservação do patrimônio histórico e artístico estadual que visam ao desenvolvimento da cultura.¹

Se a análise do contexto a partir de um ponto de vista legislativo pode soar um tanto burocrática, permite igualmente ver as bases em que o Museu da Literatura Brasileira tenta se instalar, quando os próprios órgãos culturais – frágeis e recentes – tateavam também sua própria consolidação.

Por exemplo, a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, que apoiava a iniciativa do MLB e funcionou com essa nomenclatura de 1974 a 1979, passaria

¹Diário oficial do Estado de São Paulo. Disponível em <<https://www.al.sp.gov.br/norma/143654>>. Acesso em 28 dez. 2020.

por 4 modificações em 15 anos: em 1965, seria Secretaria do Turismo; em 1967, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo; e em 1979, Secretaria da Cultura.

Apenas na década de 1980 foram criados, pelos decretos nº 22.766, nº 22.789 e nº 24.634, o Sistema de Bibliotecas Públicas do Estado de São Paulo, Sistema de Arquivos do Estado de São Paulo e Sistema de Museus do Estado de São Paulo.²

Não surpreende quando, em uma pesquisa mais atenta, descobre-se que o secretário da cultura em 1975 era o advogado José Mindlin, cujo envolvimento com colecionismo, sobretudo o de livros raros, havia iniciado na adolescência e se alongado na vida adulta em território nacional e além-mar.³ Na Secretaria, atuava em duas frentes principais: uma voltada à reedição de importantes títulos da literatura brasileira; e outra, ao restauro e manutenção da Pinacoteca, do Arquivo Público e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Não é sem razão, então, que Mindlin apoiava, enquanto figura institucional, a iniciativa da procuradora do Conselho Estadual de Cultura (CEC), Lygia Fagundes, que recolheria na sede do CEC, na rua Antonio de Godoi, nº 88, República, “cartas, retratos, autógrafos, poemas ou qualquer outro documento de um escritor brasileiro, vivo ou morto”. (Fig. 4.1)

Se, como jurista e escritora, Lygia estava ciente de uma espécie de lacuna relacionada a uma instituição cuja especificidade fosse a literatura, era José Mindlin, de acordo com o decreto nº 1.726, de 14/06/1973, quem deveria

²A tese “As Organizações Sociais e as ações governamentais em cultura: ação e política pública no caso do Estado de São Paulo” (2014), de Lúcio Nagib Bittencourt, é esclarecedora da estrutura política governamental do período. Disponível em: <<https://bit.ly/3urD2V7>>. Acesso em 26 dez. 2020.

³Da biografia de Mindlin, destaca-se a viagem que fez em 1945 com o apoio de Luiz Camillo de Oliveira Neto, diretor do Serviço de Documentação e da Biblioteca do Itamaraty à época. O então jovem Mindlin escreve a Camillo comentando o plano de uma “sociedade para explorar em larga escala o negócio de livros raros, arte e tudo o que não fosse propriamente edição corrente”. Mindlin pretende viajar pela Europa à procura de livros raros e, prevendo dificuldades, pede os bons ofícios de Luiz Camillo para obter um passaporte especial, oferecendo em troca seus serviços bibliográficos”. (PENNA, 2006, p. 354) Sobre essa viagem, o diplomata Roberto Assumpção de Araújo comenta em carta a Camillo que “Mindlin está fazendo uma ‘devastação’. Com os conhecimentos bibliográficos e o *savoir faire* que tem, consegue tudo em excelentes condições” (p. 356). De volta ao Brasil, o jovem abre a livraria Parthenon, na Vila Normandia, próximo à avenida São Luiz, em sociedade com Cláudio Blum. A livraria foi à falência por um curioso motivo: “Quando entrava cliente para comprar um livro, era uma tristeza. Não queríamos vender. Depois que fechamos as portas, cheguei a procurar meus clientes para comprar de volta quase todos os livros que tínhamos vendido”. Mais de 40 anos depois, em 2006, José Mindlin doou à Universidade de São Paulo os 32,2 mil títulos colecionados junto com a esposa, a especialista em restauração de livros, Guita Mindlin, dando origem à biblioteca brasileira que leva o nome do casal e que, aberta em 2013, parece concretizar o que no MLB ficou como desejo: ser um efetivo centro de pesquisas. Informações disponíveis em: <<https://bit.ly/3cR37a3>>. E ainda: <<https://bit.ly/3uxba25>>.

se reportar a Paulo Egydio, governador indicado para o posto pelo general-presidente Ernesto Geisel, em 1974.⁴

No governo de Egydio, São Paulo viveria um processo intenso de melhorias urbanas com a criação da Sabesp (Saneamento Básico do Estado de São Paulo), aberturas das Rodovias dos Bandeirantes e dos Imigrantes, fundação da Universidade Estadual Paulista (UNESP), além de grandes investimentos na área da saúde com a construção do Instituto do Coração e do Hospital Universitário da USP.⁵ Mas foi igualmente durante sua gestão que, na rua Tutoia, número 921, no bairro de Vila Mariana, funcionaria um dos principais órgãos de tortura da ditadura militar: o DOI/CODI (Destacamento de Operações de Informação/Centro de Operações de Defesa Interna). Neste endereço, em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi prestar depoimento e nunca mais saiu. Ali teve encenada sua morte por enforcamento.

O último registro de Mindlin nos documentos do governo estadual,⁶ de acordo com o acervo da Assembleia Legislativa, data de 9 de fevereiro de 1976, poucos meses depois não apenas do assassinato de Herzog como do operário Manoel Fiel Filho, morto em condições de violência muito semelhantes. O secretário – cujo mandato, previsto no Regimento Interno do órgão, era de dois anos prorrogáveis por mais dois – abandonou o posto e não é difícil saber o porquê: havia sido Mindlin quem indicara Herzog para ocupar o cargo de chefe do Departamento de Jornalismo da TV Cultura em setembro.⁷ Um mês depois, o jornalista foi assassinado.

Nesse período, três grandes crises se juntavam: “Uma era o choque da linha dura com Geisel. Outra, a caçada ao PCB [Partido Comunista Brasileiro]. A terceira era o conflito entre o general Ednardo [D’Ávila Mello] e o governador Paulo Egydio. A prisão de Vlado servia a todas”. (GASPARI, 2004, p. 174)

Sobre o episódio, Mindlin comenta:

Feita a indicação, estranhei que o assunto não fosse rapidamente resolvido. Comecei a saber de pressões injustificadas contra o Vlado e em favor de outro candidato, a meu ver, menos qualificado. Isso me fez insistir na indicação, afinal aceita pelo governador depois de mais ou menos um mês. Retrospectivamente, perguntei-me várias vezes se não teria sido preferível não ter insistido, mas, na ocasião, não havia como. (...) Eu só soube no domingo, mas não consegui

⁴Disponível em <<https://bit.ly/3t0Pr26>>. Acesso em 28 dez. 2020

⁵DEZOUZART, Elizabeth. Verbete biográfico de Paulo Egydio Martins/CPDOC. Disponível em: <<https://bit.ly/3fSj1TQ>>. Acesso em 21 dez. 2020.

⁶Disponível em <<https://bit.ly/39KGCZB>>. Acesso em 28 dez. 2020.

⁷MINDLIN, José. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8323/jose-mindlin>>. Acesso em: 28 de Dez. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

passagem de volta antes da terça. Aqui chegando, procurei imediatamente o governador para apresentar meu pedido de demissão da Secretaria. A resposta (...) explica minha permanência no cargo naquele momento: “Você está liberado, dentro do entendimento que tivemos quando você assumiu (de que eu deixaria o cargo se não houvesse abertura [política prometida por Geisel em campanha]). Mas devo dizer que, saindo agora, você enfraquece a resistência que temos de opor à ala radical. Porque eles pegaram o Vlado para pegar você. Pegariam você para me pegar, e me pegariam para derrubar o Presidente. Você resolve, mas, se ficar, não posso garantir nada: amanhã podemos estar todos na rua, ou presos”. Diante disso, senti que não poderia deixar a Secretaria naquela hora, mas estava decidido a deixá-la na primeira oportunidade, como de fato deixei.⁸

Esta saída de José Mindlin, que fazia a ponte entre o Conselho Estadual da Cultura e o governo de São Paulo, pode ter sido uma das grandes razões de arrefecimento da efetiva criação do Museu da Literatura Brasileira.

A outra razão, paralela a essa, é uma perda não política, mas pessoal para Lygia Fagundes Telles, que comentarei mais à frente.

4.2

Outro motivo: Paulo Emilio Salles Gomes

Após dois anos de dedicação, em 1977, Lygia Fagundes Telles doa para o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em torno de 200 documentos que havia conseguido reunir até ali. Lembrando de seu cartão a Erico Verissimo, ainda paira a pergunta: quantos cartas mais não teria enviado à sua comunidade de escritores durante o período em que gestava o MLB? No entanto, o que seria um “centro de estudos e pesquisas, grande o bastante para ser realmente representativo da nossa literatura”, (fig.4.1) torna-se, por fim, apenas mais uma coleção entre os 91 fundos do IEB.⁹

Além do afastamento de José Mindlin da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, em 1976, Lygia perderia seu parceiro, Paulo Emilio Salles Gomes, de um ataque cardíaco no ano seguinte.

As florinhas lilases das árvores da rua Pernambuco já começavam a desabrochar quando ele saiu, estava tão satisfeito nessa manhã porque tinha lido uma

⁸Depoimento de José Mindlin disponível em: <<https://bit.ly/3dKu5zn>>. Acesso em 11 fev. 2021.

⁹Para consultar as coleções que estão sob a guarda do IEB, ver guia dos acervos do Instituto de Estudos Brasileiros, publicado em maio de 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/31R5d3u>>. Acesso em 18 dez. 2020.

excelente crítica de Caio Porfírio Carneiro e também o discípulo preferido Carlos Augusto Calil já tinha falado com entusiasmo sobre o livro. Antes de sair me avisou que no começo do próximo ano de 1978 iríamos vagabundear em Paris, nenhum compromisso, férias! (TELLES, 2010)

Se 1977 havia começado com o nascimento do primeiro e único livro de ficção de Paulo Emílio, *Três Mulheres de Três Pppês*, ele não chegaria a acompanhar a real repercussão do romance, “a melhor prosa brasileira desde Guimarães Rosa”, para o crítico Roberto Schwarz (apud CONTI, 2002).

Juntos há quase duas décadas, o casal compartilhava não apenas afeto como uma “camaradagem literária”: enquanto Paulo se dedicava a escrever *Três mulheres de três pppês*, Lygia desenvolvia os contos de *Seminário dos ratos*. “Nós nos divertimos muito naquela época”, afirma. “Ficávamos o tempo todo escrevendo, tomando água, tomando café – e rindo. Fazia um calor do cão; compramos um ventilador e ficávamos lá à vontade, eu com uma máquina e ele escrevendo à mão (...)” (TELLES, 2002b, p. 42). Lembrando o episódio, a autora conta que um dia Paulo teria lhe perguntado porque não o avisara antes de que escrever ficção era uma coisa tão boa: “estou felicíssimo, nunca estive tão feliz em toda minha vida”. (ibid.)

Se conheceram quando Lygia não passava dos 16 anos e Paulo Emílio, moço também, já liderava um comício de estudantes na Praça da República (Fig.4.2). A coragem daquele

jovem de voz flamante e olhar entortado, clamando contra a indiferença da nossa apática juventude em face da decadência do país, Só as forças espirituais e revolucionárias podem criar e sustentar a grande causa!, ele repetia. (TELLES, 2007, p. 52)

O envolvimento na Intentona Comunista (movimento de revolta contra o governo Vargas) rendeu a Paulo duas passagens pelo Presídio do Paraíso, primeiro em 1935 e depois em 1937, onde seria companheiro de cela de Pagu e de onde fugiria em uma quarta-feira de cinzas por um túnel.¹⁰

Um colega do grêmio conservador advertiu Lygia: ele é fascinante, mas perigoso. (TELLES, 2010) Nem um nem outro poderiam imaginar que falavam do futuro companheiro dela, enlaçados anos depois tanto pela política quanto pela literatura, ambos casados pela segunda vez.

Outro encontro entre Paulo e Lygia se deu quando Telles, um pouco mais madura, já era estudante de Direito. O discurso adotado por Paulo era agora

¹⁰Mauricio Stycer conta em “Um aventura cinematográfica” que Paulo Emilio não apenas participou das reuniões do comitê do Partido Comunista, como teria sediado algumas em própria sua casa, na rua Veiga Filho, em Higienópolis. Disponível em: <<https://bit.ly/3dA4w4g>>. Acesso em 10 fev. 2021.



Figura 4.2: À esquerda, Lygia Fagundes Telles em passeata contra Getúlio Vargas em 1936. Acervo Lygia Fagundes Telles/IMS. À direita, ficha da prisão de Paulo Emilio pelo DOPS, em 1936. Coleção Paulo Emilio Salles Gomes/Acervo Cinemateca Brasileira.

mais controlado e “o olho verde do moço estava menos entortado”: a ditadura Vargas entrava na fase aguda e exigia cuidados. (op. cit.)

Foi como dupla de reconhecidos intelectuais que trabalharam na adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para o cinema, a partir de um convite do cineasta Paulo César Saraceni¹¹. Sobre essa parceria, a autora conta que discutiam demoradamente cada passagem do texto para acertar o passo na adaptação. Lygia destaca que o flerte que teve com a linguagem do teatro e do cinema foi especial porque “estava fazendo aquilo com o Paulo Emilio. Foi ótimo porque fizemos juntos, porque estávamos juntos”. (TELLES, 2002a, p. 42)

Além de ter sido um dos mais notáveis críticos de cinema no país e fora dele, Paulo Emilio atuou também como professor em dois momentos distintos e estruturantes. Em 1964, na capital do país recém-construída, participaria da criação do curso de Cinema na Universidade de Brasília e não muito depois, em 1966, quando a Universidade de São Paulo abre vestibular para o novo curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes (antiga Escola de Comunicações e Culturas), se firma como docente da cadeira de História do Cinema Brasileiro, tendo por companheiros Jean-Claude Bernardet e Rudá de Andrade.¹²

Desse período, Paulo ganhou nova ficha nos arquivos do DEOPS (Fig.

¹¹O roteiro foi publicado com o título *Capitu* em 1993

¹²Sobre atuação de Paulo Emilio na USP, conferir o especial preparado pela universidade na ocasião de seu centenário, em 2016. Disponível em: <<http://jornal.usp.br/especial/pauloemilio/>>. Acesso em 11 jan. 2021.

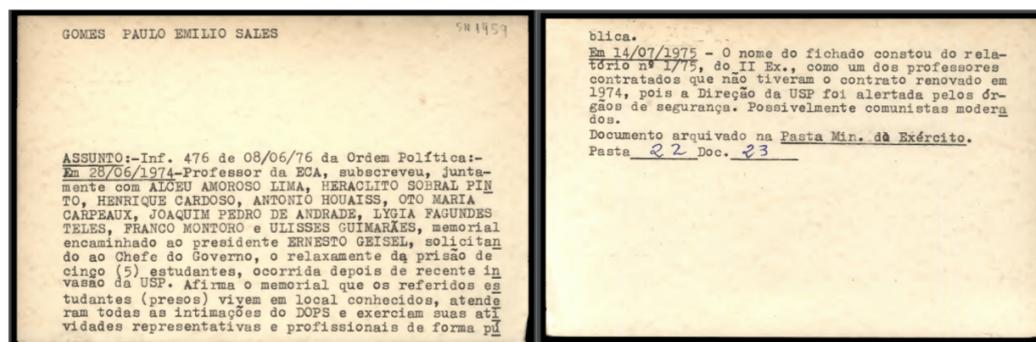


Figura 4.3: Ficha de Paulo Emílio/Arquivo Público do Estado de São Paulo.

4.3) que ilumina um episódio acontecido na USP, em 1974, quando seu contrato não foi renovado, “pois a Direção foi alertada pelo órgão de segurança. Possivelmente comunistas moderados.”

À época, o reitor, Orlando Marques de Paiva, foi acusado de realizar “trilha ideológica” na escolha dos professores. Paiva manteve, no entanto, a opinião de que era “legítima atribuição e direito escolher os docentes de sua universidade, assumindo inteira responsabilidade pela retenção e arquivamento dos processos de contratação de diversos”.¹³

Dono de um perfil conservador, Paiva não aceitaria facilmente a disposição política de Paulo Emilio que, ao ser questionado sobre o que faria, respondeu que ia “colocar a boca no trombone”, escrevendo para cinematecas, fornecendo entrevistas e participando de mobilizações. (MENDES, 2013, p. 236)

No documentário-ficção “Tem coca-cola no vatapá” (1975) é possível entrar em contato brevemente com a dinâmica de Paulo Emilio em sala de aula e de como transferia seu raciocínio e prática política para esse espaço.¹⁴ Em uma cena específica, depois de ele explicar a respeito do comércio cinematográfico no Brasil e o interesse da indústria estrangeira, um aluno se refere aos filmes produzidos no país, especialmente às pornochanchadas, como algo mais baixo, que nada teria a acrescentar ao cinema nacional, com sua moral de “campinho de futebol de várzea”. O professor responde: “você está criticamente acordado e é isso que é importante; a gente precisa acordar”.

Sua reconhecida habilidade retórica parecia trazer os ecos da militância em praça pública falando contra o Estado Novo na década de 1930, como registrou Lygia. O adjetivo fascinante se repete nos testemunhos de ex-

¹³Verbete biográfico disponível em: <<https://bit.ly/3sZhejp>>. Acesso em 11 fev. 2021.

¹⁴O filme está disponível na Cinemateca Brasileira e pode ser consultado a partir do seguinte endereço da base de dados: <<https://bit.ly/2PDljeG>>.

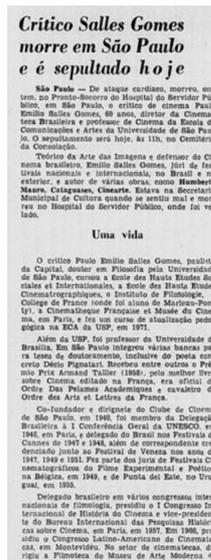


Figura 4.4: Matéria do *Jornal do Brasil*, de 10 de setembro de 1977. Edição 00155/Hemeroteca Digital.

alunos sobre Salles Gomes, definido como “uma pessoa carismática, com a voz impostada, sedutor”, nas palavras de Carlos Augusto Calil, atual Secretário Municipal de Cultura de São Paulo. “Paulo Emilio não tinha aquela postura professoral ‘eu sei, vocês não sabem’”, afirma, “o que ele exigia de nós era trabalho e engajamento”.¹⁵

Morto, Paulo Emilio Salles Gomes ficaria como um sol quebrado.¹⁶

Em 9 de setembro de 1977, “ele vestiu de manhã sua camisa preferida, era de algodão estampado com pequenos cavalinhos galopando livres no fundo azul claro. Despediu-se bem-humorado, saiu e não voltou”. (TELLES, 2007, p. 56) (Fig. 4.4)

Apesar da trajetória interrompida prematuramente, aos 61 anos, deixou um legado bastante sólido para a cultura nacional: a Cinemateca Brasileira. Lygia foi imediatamente requisitada para executar uma dupla e intensa função. Seria presidente da instituição, onde permanecerá até meados de 1980, e herdeira do espólio de Paulo, um dos primeiros arquivos pessoais abrigados ali (isto é, seria, ao mesmo tempo, agente 2.1 e 2.2, que mencionei no capítulo 2).

¹⁵Depoimento dado ao evento “Especial Paulo Emilio”, organizado pela USP, em 2016. Minutagem 4’48” a 5’32”. Disponível em <<https://bit.ly/39SkO7o>>. Acesso em 30 dez. 2020.

¹⁶Expressão de Antonio Candido, amigo de Paulo Emilio, usada por Lygia Fagundes Telles como epígrafe do texto dedicado ao companheiro, “Um retrato”, incluído no livro de memórias, *Durante aquele estranho chá* (2002).

De acordo com a descrição da Cinemateca, a coleção Paulo Emilio Salles Gomes tem cerca de 25.000 itens, além de aproximadamente 5 mil livros, e reúne documentos datados entre 1890 e 1977 que espelham suas diversas atividades – como militante político, pesquisador, escritor, crítico, conservador e professor.¹⁷

Nessa conjuntura, não parecia haver espaço para Lygia Fagundes Telles levar a cabo o Museu da Literatura Brasileira, cujos documentos passaram a descansar, definitivamente, no IEB.

(Uma folha em um bosque.)

4.3

Categorias Movimento/Documento

Se, hoje, a gaveta do Museu da Literatura Brasileira não impressiona pela quantidade – com pouco mais de duas centenas de itens frente ao total imbatível de 450 mil documentos no Arquivo do IEB ou dos 348,19 metros lineares de documentos do AMLB –, destaca-se pela tripla relevância que lhe pode ser atribuída. A primeira é a de deixar evidente a capacidade de articulação de Lygia Fagundes Telles dentro e fora das letras. Além disso, com um montante de desconhecidos manuscritos, fotografias, cartas e produção na imprensa, em que cada um desses itens manifesta uma narrativa de investigação possível, o MLB também se configura como um outro e efetivo espaço para a comunidade acadêmica desenvolver pesquisas atualmente. A trinca se completa porque o registro deste museu que não nasceu abastece com novidades os campos da museologia, da historiografia e do patrimônio cultural brasileiro.

Por muito tempo houve uma espécie de fórmula de organização dos arquivos que privilegiava a tipologia do item documental – se livro, se carta, se foto, se recorte de jornal – ignorando-se uma das características principais do arquivo: a inter-relação entre esses mesmos livro, carta, foto e recorte de jornal, e quem os produziu. Assim que chegavam à instituição de guarda, o material era dividido em séries e possíveis subséries, como correspondência, produção intelectual, documentos pessoais, miscelânea, documentação complementar, perdendo, se houvesse, o vínculo entre eles.

¹⁷O Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes pode ser acessado pela base de dados da instituição. Disponível em: <<https://bit.ly/39JkcB6>>. Acesso em 9 jan. 2021.

Esse fatiamento tradicional, que deixa de fora a organicidade (tópico abordado no seção 2.2, “Um labirinto”), atualmente tem sido objeto de crítica e estímulo para a construção de metodologias que permitam o desenvolvimento de estruturas de arranjo que retratem de forma mais acurada e específica o produtor e seu acervo.

Impulsionada por essa revisão, propus organizar os 234 itens da Coleção Museu da Literatura Brasileira em duas categorias: *documento* e *movimento*. Cabe destacar que a proposta é de caráter criativo-experimental tendo em vista que os itens já foram processados e receberam tratamento arquivístico oficial pelo IEB.¹⁸ As categorias *documento/movimento* sugeridas são tentativas, na verdade, de concretizar uma metodologia que une prática e teoria paralelamente e busca tornar evidente o labirinto de vínculos entre os sujeitos envolvidos, o contexto histórico e a produção literária até aquela década.

Na primeira categoria, a do *documento*, foram agrupados os itens encaminhados à Lygia Fagundes Telles que fariam parte do fundo do Museu da Literatura Brasileira a serem disponibilizados ao pesquisador no futuro. Já a segunda categoria, a do *movimento*, é o flagra da criação do Museu; seria uma possível resposta à pergunta “como nasce um museu?”. Aí podem ser acessados os itens da ordem dos bastidores noticiando a articulação entre Lygia e seus parceiros.

Seguindo a noção conceitual aqui anunciada, o que se quer estabelecer entre as categorias documento/movimento é uma ponte, e não um muro. Isto é, o item que pertence à categoria *documento* (por exemplo, um manuscrito inédito) pode estar anunciado na categoria *movimento* (por exemplo, uma carta avisando do envio do respectivo manuscrito para o museu). Naturalmente, há, assim, uma desproporção quantitativa: cerca de 20 itens fazem parte da categoria *movimento* e 200, da categoria *documento*.

Um dos itens que compõem a categoria *movimento* é uma carta assinada por Almeida Fischer datada de 29 de setembro de 1975. Nela, o jornalista diz que

para não retardar o envio de alguma coisa para o Museu de Literatura, que você e o Moutinho organizam, remeto-lhe os manuscritos do discurso de recepção do [José] Sarney na Academia Brasiliense de Letras; do artigo sobre *A máquina extraviada*, de José J. Veiga; de parte do discurso que proferi em Fortaleza, ao

¹⁸Deve-se pontuar, no entanto, que a coleção do MLB sofreu uma mutilação quando de seu arranjo. Parte do arquivo pessoal de Carlos Drummond de Andrade, que consta atualmente no IEB, é composto justamente pelos itens doados por ele em 1976 para Lygia Fagundes Telles. Esses itens foram retirados de dentro da coleção MLB para integrar o fundo de CDA, junto a outras duas levadas de doações de terceiros feitas posteriormente.

receber a Medalha do Mérito Cultural da Universidade Federal do Ceará (a parte final se perdeu) (...)

No verso da missiva, Fischer segue a descrição dos itens enviados (vão outros artigos e fotos) e diz que voltará a escrever “mandando mais material”. Todos esses elementos constarão, portanto, na categoria *documento*, já que comporiam o fundo do MLB.

Ainda da categoria *documento*, há 9 itens relacionados a Erico Verissimo: 4 desenhos, 4 fotografias e 1 datiloscrito de conto com emendas. O conjunto torna-se precioso quando se observa sua inscrição no tempo.

Se não há notícias de uma resposta de Erico àquele cartão escrito por Lygia, a presença de seu material (Fig. 4.5) na coleção do Museu da Literatura Brasileira parece ser o aceno positivo à iniciativa da escritora.

Basta uma mirada na superfície de seus documentos para perceber que a convocatória foi entendida e atendida. Verissimo está presente como autor no conto “Esquilos de outono” datilografado com rasuras, na fotografia de lançamento de *Saga* (1940), e no desenho de *Incidente em Antares* (seu último romance publicado em vida, 1971); como conferencista e palestrante; e como pai e avô nas fotografias com o filho e a neta.

O cartão-convite em que a autora lhe contava entusiasticamente sobre o museu, em 12 setembro de 1975, foi, provavelmente, o último contato entre os dois. Erico Verissimo morreria pouco depois, em 28 de novembro daquele ano.

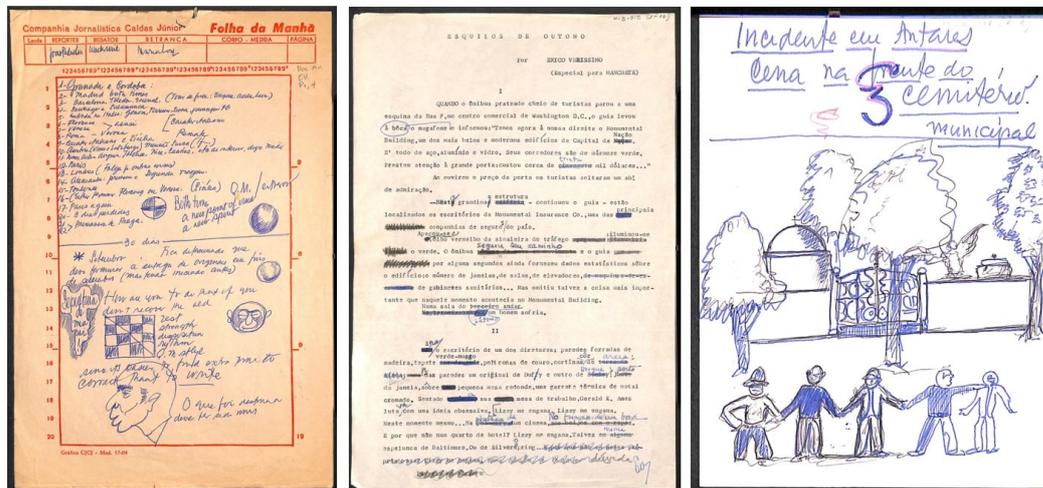
“Seremos de agora em diante verdadeiramente imortais” – ecoam, como vaticínio, as palavras dirigidas ao amigo de longa data. Ainda que o MLB não tenha se concretizado como instituição, os documentos de Verissimo se estabelecem como aquela “possível continuidade na descontinuidade intransponível”, abordada no capítulo 2, “A vontade”. Pela via do arquivo, constrói-se a ponte sobre o abismo batailliano.

Não consegui telefonar à Mafalda Verissimo, não consegui, só em pensar minha voz ficava bloqueada e o coração se fazia tão pesado – ah, por que a morte me estarrece como se fosse a primeira vez? (...) Em pensamento vou até Porto Alegre. Rua Felipe de Oliveira, o portão está aberto. Na bruma do crepúsculo vejo no pequeno pátio o banco vazio. Chego até o discreto escritório que ele chamava de minha toca. A porta está fechada. (...) Ele era do signo de sagitário, metade homem e metade cavalo, asas e patas. O andarilho gostava de escrever e de ouvir música. Gostava também de gente. Ainda em pensamento parei um instante enquanto a casa foi desaparecendo, ficou o silêncio. (TELLES, 2007, pp. 75, 79-80)



(a) Documentos iconográficos de Erico Verissimo. Em sentido horário: Erico Verissimo com a neta, Mariana Verissimo, em 1967; com seu filho, Luis Fernando Verissimo, na rua Felipe de Oliveira, em 1973; no lançamento do livro *Saga*, em 1940; e em conferência organizada pelo Departamento Cultural de São Paulo, em 25 de maio de 1949. Coleção MLB/Acervo IEB

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912321/CA



(b) Manuscritos de Erico Verissimo. Da esquerda para direita: anotações e desenhos diversos; datiloscrito com correções manuscritas do conto “Esquilos de Outono”; e desenho de *Incidente em Antares*. Coleção MLB/Acervo IEB.

Figura 4.5: Alguns dos documentos de Erico Verissimo no Museu da Literatura Brasileira. (a) fotografias (b) manuscritos.

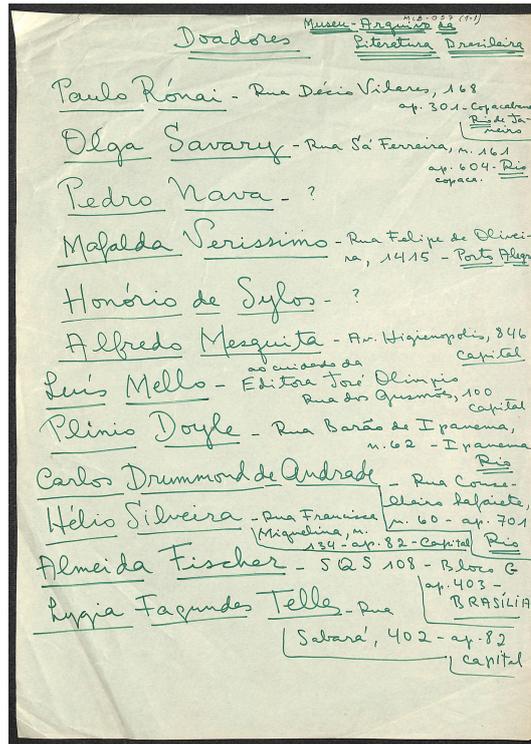


Figura 4.6: Lista de doadores. Coleção MLB/Acervo IEB

Ao analisar a lista de doadores para o museu literário (Fig. 4.6), especificamente na quarta linha, encontra-se não o nome de Erico como responsável pela efetiva transferência, mas o de Mafalda Verissimo, sua esposa. Provavelmente, a doação dos itens foi feita após a morte do autor.¹⁹

Nesse documento, aliás, cabe atentar para aquilo que não é conteúdo, mas ferramenta: a tinta verde da caneta usada na lista parece ser aquela com a qual convocou Erico para deixar “as marcas da sua passagem quente”, e a mesma que se repetirá em outros itens do MLB. (Fig. 4.7)

Em “O novo museu” (categoria *movimento*), vê-se no canto superior direito o final de uma possível seta e, na lateral do texto, um símbolo de chave – ambos traços que denunciam ênfase e destaque (e talvez empolgação?). A caneta verde está presente ainda no verso de inúmeras fotografias (categoria *documento*) com a identificação das pessoas retratadas, deixando, assim, a pista para o futuro pesquisador.

Um outro documento que carrega o traço verde é o texto da conferência de Cecília Meireles (categoria *movimento* e *documento* que aconteceu na Academia de Letras da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, da qual Lygia era secretária. Lê-se, no alto, uma anotação com ares de lembrete: “O original

¹⁹Criado em 1982, o Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), por iniciativa da viúva do escritor, Mafalda Volpe Verissimo, ficou sob a guarda da PUC-RS até 2007.

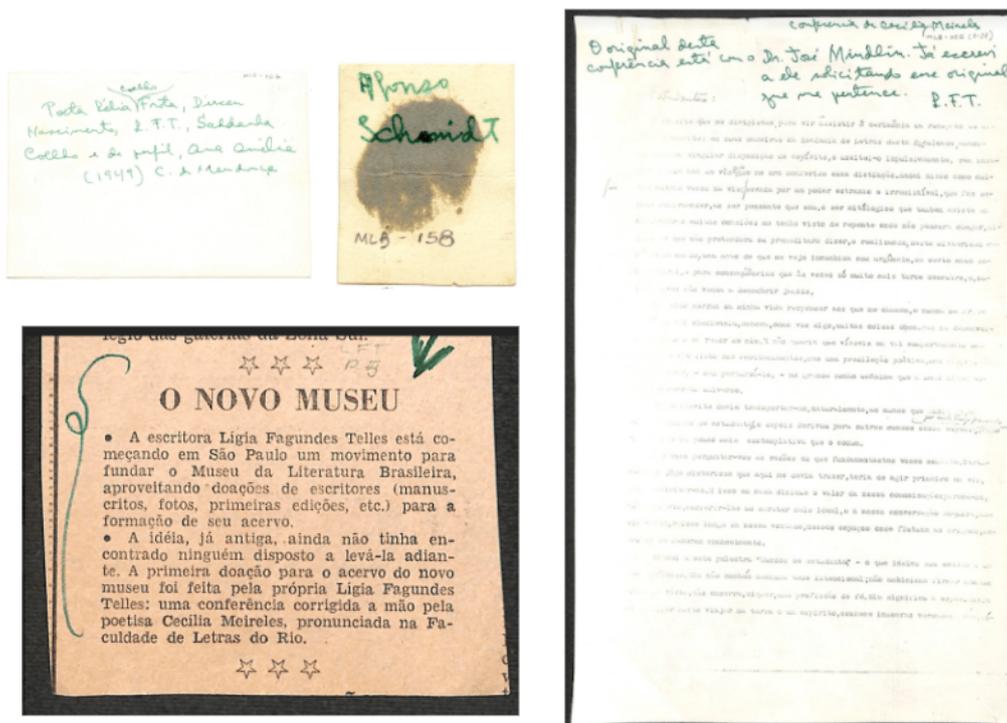


Figura 4.7: Em sentido horário: versos de fotografia com identificação dos retratados, cópia datiloscrita de discurso de Cecília Meireles com notas de Lygia Fagundes Telles, e recorte de jornal com marcas. Coleção MLB/Acervo IEB

desta conferência está com o Dr. José Mindlin. Já escrevi a ele solicitando esse original que me pertence. L.F.T.”. Esse item apresenta dois aspectos curiosos. O primeiro é que, embora se trate de uma cópia, ao receber a nota manuscrita de Lygia logo adquire *status* de original. E o segundo é que se liga de imediato ao pequeno recorte de jornal, “O novo museu”. No texto impresso está a confirmação de que a conferência corrigida a mão por Cecília Meireles teria sido a primeira doação para o acervo feita pela própria Lygia Fagundes.

“Aposto no verde como meu pai apostava, arriscava no baralho”, afirma a autora paulista. (TELLES, 1998, p. 87)

A cor da caneta, que poderia ser de inteira irrelevância, torna-se a marca da sua passagem quente, a lembrança visual, a denúncia de um gesto que organiza a frente e o verso dos documentos. Como uma espécie de fio feito de tinta verde com o qual é possível costurar e congelar um espaço no tempo, o verde é a cor que amadurece e que faz pensar na esperança, dirá Telles em suas memórias. (TELLES, 2010)

Se a conferência de Cecília Meireles (Fig. 4.7) é o pontapé inicial da categoria *documento*, a lista de doadores (Fig. 4.6) é nuclear da categoria

movimento. É nesta folha, com marcas de amassamento sobretudo do lado esquerdo, que estão explicitados os nomes dos agentes envolvidos e seus endereços. Até aquele momento, havia quatro doações vindas do Rio de Janeiro (Paulo Rónai, Olga Savary, Plínio Doyle, Carlos Drummond de Andrade), quatro de São Paulo (Alfredo Mesquita, Luís Mello, Hélio Silveira, e a própria Lygia), um de Brasília (Almeida Fischer), e um de Porto Alegre (precisamente, Mafalda Verissimo). Dois têm os endereços incógnitos (Pedro Nava e Honório de Sylos).

No entanto, essa lista indica não apenas um importante conteúdo como explicita uma demora. É possível imaginar Lygia parada em frente ao papel escrevendo, relendo o que escreveu e voltando para sublinhar dando diferentes realces. O nome dos doadores ganha um sublinhado simples, enquanto a maior parte das cidades, exceto São Paulo (“capital”), recebe um sublinhado duplo. A cidade de Brasília é expressa em letra de forma.

Encimando todas essas informações, no canto à direita, está o “Museu-Arquivo da Literatura Brasileira”, com um triplo sublinhado. Se as linhas não dizem isto, pode-se, ao menos, supor: o risco feito não uma ou duas, mas três vezes parece condensar a vontade de projeto e a expectativa de construir um espaço de relevância naquele recorte histórico, como um centro de pesquisas com vistas ao passado e ao futuro literário.

4.4 Os articuladores

Da lista de doadores, põem-se em relevo três figuras centrais que, com efetiva articulação no campo literário nacional, funcionariam como a rede de apoio ao MLB: Almeida Fischer, Plínio Doyle e Olga Savary. Embora não conste na lista, José Nogueira Moutinho, em São Paulo, seria reforço igualmente fundamental para o Museu.

A localização onde está centrada esta comunidade exige atenção: São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília eram cidades de onde dimanavam ordens, de naturezas distintas, para o restante do país. A primeira, mantinha-se como uma das principais metrópoles e centros econômicos da América do Sul; a segunda, havia perdido não há muito o estatuto de capital e vivia uma expansão demográfica acelerada; e a terceira tornava-se o núcleo duro da política com espaço e necessidade de aparelhamento civil.²⁰

²⁰Ao tratar do início da nova capital federal, é quase impossível não lembrar da crônica “Nos primeiros começos de Brasília”, de Clarice Lispector, publicada na edição de 20 de junho

Vale também observar a biografia desse quarteto – José Geraldo Nogueira Moutinho, Almeida Fischer, Olga Savary e Plínio Doyle – para compreender seus potenciais articulatórios no campo literário ao lado de Lygia Fagundes Telles.

José Geraldo está vinculado fortemente a instituições de memória. Embora não tenha se formado, frequentou a faculdade de Direito do Largo de São Francisco, a mesma de Lygia, e integrou a diretoria do Museu de Arte Sacra. Foi secretário-geral do Conselho Estadual de Cultura, instituição da qual Lygia era procuradora, e secretário-executivo do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) do estado de São Paulo. Na década de 1970, recebeu do governo francês o título de Chevalier da Ordem das Artes e das Letras, além de integrar a Academia Paulista de Letras, a partir de 1978.

Outro paulista, Almeida Fischer, será a ponte de Lygia em Brasília, para onde ele se mudara antes da inauguração para logo ocupar o lugar de superintendente na Fundação Cultural do Distrito Federal, criada em 1961, que daria origem a outras entidades como a Academia Brasiliense de Letras, o Sindicato de Escritores no Distrito Federal e o Clube de Poesia de Brasília. Na década de 1940, havia ajudado a criar o suplemento literário *Letras e Artes*, e, enquanto atuava como professor de Literatura na recém-aberta Universidade de Brasília, fundou a Associação Nacional de Escritores junto com Cyro dos Anjos, Pompeu de Sousa e Alphonsus de Guimaraens Filho, entre outros. A entidade ficaria sob sua presidência entre 1969 e 1979.²¹

A paraense Olga Savary, nas décadas de 1970 e 1980, atuava, sobretudo, na tradução de autores hispano-americanos, como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Pablo Neruda e Mario Vargas Llosa.²² Ficaria bastante conhecida pela publicação de seus poemas eróticos, atravessando com a delicadeza da linha d'água do papel uma década violenta da história política do país.²³ Premiada com o Jabuti de Autor Revelação por *Espelho provisório* (1971), ganharia ainda o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) pelos

de 1970, no *Jornal do Brasil*: “se há algum crime que a humanidade ainda não cometeu, esse crime novo será aqui inaugurado. E tão pouco secreto, tão bem adequado ao planalto, que ninguém jamais saberá”. A crônica está disponível em <<https://bit.ly/2OvyGNx>>. Acesso em 12 fev. 2021.

²¹Para mais informações a respeito da intelectualidade em Brasília, conferir o livro *História da literatura brasiliense*, de Luiz Carlos Guimarães Costa, publicado em 2005 pela editora Thesaurus.

²²A escritora faleceu aos 86 anos, em 15 de maio de 2020, vítima das consequências da covid-19.

²³Comentário de Fellippe Fortuna no verbete sobre Olga Savary. Disponível em: <<https://bit.ly/2RdsZVt>>. Acesso em 3 jan. 2021.>

poemas reunidos em *Sumidouro* (1977). Casada com o cartunista Jaguar, que trabalhava no famigerado periódico *O Pasquim*, Olga tinha acesso a uma rede considerável de autores tanto no Brasil quanto fora dele. Membro do PEN Club, foi presidente do Sindicato de Escritores do Estado do Rio de Janeiro em 1997-1998.

A biografia de Plínio Doyle, pouco mais estendida, será abordada no próximo capítulo, "Quase gêmeos".

Um argumento que deve ser inserido neste ponto refere-se a certa inconsistência entre ideia, objetivo e execução que o MLB apresenta.

O projeto de renovação que o museu promete no campo museológico, ao antecipar algumas questões que seriam ampliadas e desenvolvidas apenas na década seguinte, não avança para o campo literário. O MLB é um retrato da literatura brasileira em meados do século XX – e a palavra retrato implica uma delimitação da cena. Recupero a encomenda de Lygia a Erico quando lhe pede “cartas que escritores *famosos* lhe escreveram”. Pode se perceber aí uma circunscrição e centralismo. Até mesmo os pares de Lygia são ativos em redes literárias bastante convencionais.

Nesse sentido, a afirmação de que a literatura brasileira é uma literatura de funcionários públicos (ANDRADE, 2020, p. 36) não constitui novidade, mas requer atenção.

Neste panorama, os escritores fazem parte de uma burocracia estatal em que a atividade pública está em íntima relação com a cena literária. Cintia Mayumi de Carli Silva (2010) se refere a um “grupo do patrimônio”, composto por escritores interessados na preservação do patrimônio cultural, seja assumindo cargos em órgãos relacionados ou publicando na imprensa incentivos e preocupações relacionados à memória.

Dentre os que “integravam uma elite intelectual [...] com vocação de espírito público” (FONSECA, 1997, p. 100), podem-se destacar aqueles vinculados à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, além de Sérgio Buarque de Holanda (fundador do Instituto de Estudos Brasileiros), Gustavo Barroso (primeiro diretor do Museu Histórico Nacional), Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Afrânio Peixoto, Augusto Meyer, Joaquim Cardoso, Abgar Renault, Pedro Nava, entre outros. (FERRANDO, 2018, p. 42)

Quase gêmeos: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira

Da comunidade nuclear que está nos bastidores da criação do MLB, falta tratar do advogado Plínio Doyle, cuja biografia se relaciona à fundação de outro museu literário que esbarra temática e cronologicamente com o de Lygia Fagundes Telles, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Neste capítulo, abordarei as condições de seu surgimento, buscando delinear similaridades e diferenças entre o AMLB e o MLB, propondo, ainda, uma aproximação com uma terceira instituição, a Cinemateca Brasileira.

Fazia pouco tempo, em 1972, que Doyle havia inaugurado o Arquivo-Museu da Literatura Brasileira na Fundação Casa de Rui Barbosa, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Este Arquivo-Museu nasceu a partir de uma estreita articulação com a esfera institucional-política, com o apoio do Conselho Federal de Cultura.¹ Aqui, marca-se, de saída, uma diferença do MLB, cujo apoio vinha do Conselho Estadual.

Com Lygia Fagundes Telles, Doyle compartilhava da mesma formação em Direito – ele pela Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ), ela pela Faculdade do Largo de São Francisco. A inserção de Plínio no meio literário, no entanto, não vem de sua atuação enquanto escritor, como é o caso de Lygia, mas, sobretudo, vem de seu trabalho como advogado da prestigiosa livraria e editora José Olympio nos anos de 1935 a 1960, o que lhe franqueou muitos privilégios e amizades.

Nos fundos da rua do Ouvidor, nº 100, funcionava o escritório do editor José Olympio, por onde transitavam os principais escritores brasileiros que publicavam à época. Depois que a editora foi transferida para um prédio de quatro andares na rua Marquês de Olinda, nº 12, em Botafogo, ficaram conhecidos os almoços na Cantina Batatais cuja vista, naquele tempo alta e livre, dava para a enseada (Fig. 5.1). Como uma extensão do escritório, era

¹De acordo com o artigo “Intelectuais e política cultural: o Conselho Federal de Cultura” (2006), de Lia Calabre, em fevereiro de 1967 o Conselho Federal de Cultura tomou posse, com a seguinte composição: Adonias Filho, Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Armando Schnoor, Arthur Reis, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Clarival Valladares, Djacir Lima Menezes, Gilberto Freire, Gustavo Corção, Hélio Viana, João Guimarães Rosa, José Cândido de Andrade Muricy, Josué Montello, D. Marcos Barbosa, Manuel Diegues Junior, Moisés Vellinho, Otávio de Faria, Pedro Calmon, Rachel de Queiroz, Raymundo de Castro Maia, Roberto Burle Marx, Rodrigo Mello Franco. Todos intelectuais de reconhecida importância e projeção nacional, alguns dos quais frequentadores do Sabadoyle.



Figura 5.1: Na imagem à esquerda, Adonias Filho, Herman Lima, Daniel Pereira, Luiz Vianna, Rachel de Queiroz, José Olympio, Guimarães Rosa, Humberto de Alencar Castello Branco, Luiz Jardim, Odylo Costa Filho, Maria Luiza Queiroz, Prudente de Moraes Neto, Afonso Arinos de Mello Franco e Oyama de Macedo, na Livraria José Olympio Editora. Acervo Rachel de Queiroz/IMS. Na imagem à direita, vê-se ao fundo Erico Verissimo. Acervo Erico Verissimo/IMS

ali, entre bebidas e sobremesas, que aconteciam arranjos literários, iniciativas editoriais e de tradução, pedidos de votos para candidatura na Academia Brasileira de Letras e outras peripécias lítero-nacionais.

Para além dos deveres de trabalho, Doyle comparecia com frequência na José Olympio tanto para conhecer os autores quanto para conseguir autógrafos nos exemplares que avolumavam sua biblioteca pessoal, encerrada em 25 mil itens (RANGEL, 2008, p. 28). Não demoraria muito a reaproveitar os originais de livros que, depois de entrarem na estrutura de publicação e impressão, seriam, normalmente, descartados.

Seu acervo particular crescia na mesma medida de sua fama de colecionador. Da obstinação do bibliófilo, Guimarães Rosa deu testemunho: “[Doyle] não está satisfeito enquanto não tem um papel na mão para sua coleção. Ele me pediu os originais das *Segundas estórias* para ler e agora não quer devolver porque já estão no seu arquivo”. (DOYLE, 1999, p. 44)

A partir de 1964, Plínio inicia quase ao acaso, em seu próprio apartamento, encontros com importantes figuras do meio intelectual. Essas reuniões – “grêmios literários, charlas sabatinas, tertúlias, pasárgadas literárias, fastos hebdomadários” (FERRANDO, 2018, p. 52) – ficariam conhecidas como *Sabadoyles*, nome de batismo dado por Raul Bopp uma década depois de seu início. Tendo funcionado por longos 34 anos, foram cerca de 1.768 assembleias, iniciadas a partir das visitas espontâneas e regulares de Carlos Drummond de Andrade, sempre nas tardes de sábado, à procura de algum livro especial na rua Barão de Jaguaripe, nº 62, Ipanema.

Como política pessoal, Doyle permitia que o visitante consultasse o exemplar de sua biblioteca, mas jamais poderia levá-lo consigo: “Parece até que Plínio Doyle segue o conselho de Agripino Grieco: não empresto porque minha biblioteca é em grande parte de livros emprestados” (INOJOSA, 1980, p. 4). A referência reforça a imagem de Plínio Doyle como um agente, acima de tudo, colecionador, conforme delineia Walter Benjamin (1987).

Em “Desempacotando minha biblioteca”, o escritor alemão busca “dar uma ideia sobre o relacionamento de um colecionador com os seus pertences, uma ideia sobre a arte de colecionar, mais do que a coleção em si” (BENJAMIN, 1987, p. 227). Ele elenca quatro modos dessa arte: 1. escrever para obter (“de todas as formas de obter livros, escrevê-los é a mais louvável”, op.cit., p. 229); 2. tomar emprestado e não devolver (que, de imediato, nos remete para as declarações supracitadas de Guimarães Rosa e de Joaquim Inojosa); 3. adquirir pela compra em livraria ou leilão; 4. herdar (“a herança é a maneira mais pertinente de formar uma biblioteca. Pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse”, op. cit., p. 234).

Ainda neste texto, Benjamin comenta que uma das atribuições do colecionador é a de renovar mundos velhos (op.cit., p. 229), sejam livros ou papéis. Isto Doyle fez de modo exemplar – como no caso de Drummond – ao encadernar um “certo número de suas crônicas do *Correio da Manhã*” deixando a reunião de recortes em cima da mesa de José Olympio acompanhada de um bilhete: “merecerá este volume um poema do cronista ou uma crônica do poeta?”. (DOYLE, 1999, p. 96)

A resposta viria de imediato e de forma pública. Estampando a coluna drummondiana de 24 de setembro de 1957, está o poema “Saudação ou De como o Autor, surpreendendo-se com a existência deste volume, encontrado sobre a mesa de José Olympio, achou os seus escritos melhorados e protegidos da consunção do tempo, por via dos cuidados de Plínio Doyle”:

(...)

Mas, surpresa, que vejo? Estais vestidas
de roupa de domingo, e tão garridas,
neste álbum passeais a graça nova
que não vos transmiti, graça que prova
não a força do autor, que é bem mofina,
mas a inventiva, generosa, fina
simpatia de alguém. Saudai-o, crônicas:
é Plínio Doyle. Improvisai sinfônicas
orquestrações, e gratos dós de peito
em honra desse mágico perfeito.

O gesto delicado e moroso de leitura, recorte, colagem e encadernação inauguraria uma parceria longeva na amizade e no exercício cultural entre Drummond e Doyle; dobradilha que eclodiria na instituição do Sabadoyle e, pouco depois, na efetiva institucionalização do arquivo-museu de literatura.²

Há outros dois pontos do texto benjaminiano válidos para serem lidos junto à atuação de Doyle como colecionador. O primeiro trata da relação entre ler e ler:

Seria – vocês hão de perguntar – uma característica do colecionador não ler livros? Dir-se-ia que a maior das novidades. Mas não, pois especialistas podem confirmar que é a coisa mais velha do mundo, e menciono aqui a resposta que Anatole France tinha na ponta da língua para dar ao filisteu que, após ter admirado sua biblioteca, terminou com a pergunta obrigatória: – E o senhor leu tudo isso, Monsieur France? – Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres? (BENJAMIN, 1987, p. 230)

De alguma forma, esse excerto ecoa na declaração dada por Doyle, para quem conhecer um livro

não é tê-lo lido integralmente; é examinar sua folha de rosto, ler o prefácio ou a introdução, consultar o índice, a errata, se houver, o colofão e as orelhas. De outro modo eu nunca poderia conhecer os meus livros, mas desta forma eu os “conhecia” todos. (DOYLE, 1999, p. 62)

Outro destaque que faz Benjamin da figura do agente colecionador é que este estabelece, ao mesmo tempo, uma relação com a propriedade e com as coisas não pelo valor funcional ou utilitário delas, mas ele “as estuda e as ama como palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1987, p. 228). A citação parece uma flecha apontada para o futuro de Plínio Doyle, cujo esmero bibliográfico lhe garantirá um *locus* de reconhecimento público, sobretudo com a venda de seus 25 mil exemplares em 1988 por 500.000 cruzeiros (cerca de 70 mil reais). Seu legado converte-se, assim, em monumento, e a compra de seu acervo garante legitimidade e autenticidade às suas atividades de colecionador e pesquisador. (FERRANDO, 2018, p. 55)

O teórico Philipp Blom (2003) parece reforçar esta ideia:

Cada coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise en scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que as evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. (p. 219)

²A descoberta desse poema deve-se a Ellen Ferrando (2018), cuja dissertação "O acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX" é bastante informativa a respeito dos antecedentes do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

Nesse teatro da memória, a régua mede tudo o que se passou antes de o exemplar chegar às mãos do colecionador: época, região, encadernação, datas, o dono anterior. Esses detalhes se harmonizam e se somam a fim de formar uma enciclopédia mágica do seu objeto. (BENJAMIN, 1987, pp. 228, 231)

Disputada pela Universidade de Campinas e pela de Brasília, por meio de uma fina articulação política, a biblioteca de Doyle acabou sendo incorporada à Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição que, a princípio, não tinha a ver com o conteúdo do acervo literário. Considero que o AMLB, por sua própria natureza, estaria mais próximo à Academia Brasileira de Letras ou à Biblioteca Nacional do que à FCRB, cujo perfil histórico era mais acentuado. A manobra institucional de trazer o AMLB para a Casa de Rui Barbosa teve uma assinatura: Américo Jacobina Lacombe, o segundo a se juntar aos Sabadoyles depois de Drummond.

Presidente da Fundação Casa de Rui Barbosa durante 54 anos, Lacombe desempenhou papel fundamental para conseguir, junto ao governo, que o novo órgão fosse implantado dentro da FCRB. Em agosto de 1973, estabeleceu-se um convênio entre o Ministério da Educação e Cultura, nomeadamente o Departamento de Assuntos Culturais, e a Fundação Casa de Rui Barbosa para aplicação de recursos a serem investidos especificamente no AMLB. Dos muitos arranjos estruturais feitos na antiga instituição a fim de abrigar o novo museu, um é especialmente curioso e entrega a afinidade entre Lacombe e Doyle: o AMLB seria acomodado ao lado da sala da presidência.

Colegas de turma ainda na adolescência, quando frequentavam o Ateneu São Luís, no Catete, Doyle e Lacombe carregavam uma amizade que atravessaria a Faculdade de Direito, cursada por ambos, se estendendo até o fim da vida. Na Ata do Sabadoyle de fevereiro de 1966, Américo dá seu depoimento:

Sou dos poucos de seus frequentadores capaz de um testemunho histórico – triste privilégio. Conheci esta biblioteca ainda quando não era mais que uma estante singela ao lado de uma modesta mesa de estudante. Foi aí que dissecamos, seu dono e eu, artigo por artigo, a Constituição de 1891, à luz dos comentários de Maximiliano e Barbalho, ao preparar o exame de direito público e constitucional. (...) Os livros eram poucos. Mas os de Plínio sempre foram privilegiadamente bem tratados. Este traço de virilidade, que é o carinho com os livros, Plínio sempre revelou em alto grau. Tratava-os bem e defendia-os do clima, dos insetos e dos que os levam por empréstimo. Hoje, quando percorro as estantes repletas de raridades da rua Barão de Jaguaripe, orgulho-me da amizade de seu feliz proprietário. Mas por que será que sinto os olhos úmidos ao me transportar espiritualmente à rua General Polidoro, onde preparávamos nossos exames de calouros? (LACOMBE apud (RANGEL, 2008, p. 128)

“Fizemos um grupo coeso: onde ia um, iam todos.” (DOYLE, 1999, p. 65)

Se o Sabadoyle começou despretensiosamente, quase por acaso, não é pelo mesmo acaso que permaneceria. Tanto a iniciativa de criação de um círculo literário em sua residência quanto a construção de uma instituição de interesse público frutificaram graças à sua extensa rede no campo político-cultural. Na Faculdade de Direito, conheceria Aroldo Azevedo, Antônio Galotti, Otávio de Faria, Chermot de Miranda, Gilson Amado, Thiers Martins Moreira, Hélio Viana, entre outros, que, além de amigos seus, se tornariam nas décadas seguintes escritores, historiadores, professores e diplomatas. (RANGEL, 2008, p. 19)

No Boletim do Conselho Federal da Cultura, é possível acompanhar a mobilização de Josué Montello no projeto submetido ao Ministro de Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, para a formalização de Museu de Literatura Brasileira.³ O texto oficial caracteriza o arquivo-museu como um desdobramento natural da Divisão de História Literária do Museu Histórico Nacional. Nas palavras de Montello, a instituição poderia ser definida como uma “Exposição permanente da Literatura Brasileira”:

O Museu seria composto: a) de objetos ligados às grandes figuras das letras nacionais e que corresponderiam às suas relíquias de ordem pessoal, b) de documentos manuscritos que possam dar ideia da criação literária, na sua elaboração e no seu mistério, podendo ir das grandes obras às provas tipográficas, além de suas sucessivas correções, c) edições raras ou preciosas, d) ilustrações originais das grandes obras literárias, e) outros processos de expressão dos grandes escritores, notadamente, no campo da música e das artes plásticas, f) cópias e ampliações de originais, através dos modernos processos de reprografia, g) correspondência ativa e passiva dos grandes escritores, h) documentação iconográfica.

Aplicando o método de nuvem de palavras (Fig. 5.2) ao parágrafo que define o AMLB, não é surpresa encontrar de forma recorrente o termo “grandes”, seguido de “escritores”, “originais”, “processos” e “obras”. O documento pedra de toque deste arquivo literário permite ver que sua direção segue uma abordagem clássica e tradicional da museologia.

Operando ainda no regime de vínculo e organicidade, ao retornar para a coleção do Museu de Literatura Brasileira, tanto na categoria do *documento* quanto na do *movimento*, flagra-se a história do Arquivo-Museu de Literatura

³O projeto do AMLB pode ser conferido na íntegra no Boletim do Conselho Federal da Cultura, ano 1972, páginas 23 a 25, disponível na Hemeroteca Digital. Disponível em: <<https://bit.ly/3mAJRBf>>. Acesso em 20 de julho de 2020.

porão da irrealdade – é a criação de um museu de literatura. Temos museus de arte, história, ciências naturais, carpologia, caça e pesca, anatomia, patologia, imprensa, folclore, teatro, imagem e som, moedas, armas, índio, república... de literatura não temos.⁴

Pouco mais de cinco meses depois, articulações políticas e institucionais assentadas, as fitas do arquivo-museu foram, enfim, cortadas. Não parece que a crônica drummondiana tenha sido suficiente para movimentar todo esse cenário, no entanto é interessante pontuar que as páginas da imprensa funcionavam como a principal vitrine de circulação de informação a nível nacional.

E em matéria de jornal, o itabirano tinha uma larga e notável trajetória sendo colaborador desde 1969 do *Jornal do Brasil*, e, antes, tendo passado pelo *Correio da Manhã* e *Folha Carioca*. Da ideia de um arquivo-museu de literatura ele não é o pai, como costuma apontar a historiografia, mas, sem dúvida, a interlocução de Drummond com o público é um importante elemento de persuasão e alardeamento.

Seu trabalho como ponte entre a sólida base de leitores e a instituição recém-fundada continua com a crônica “Em São Clemente, 134”, publicada no raiar de 1974:

Poucas pessoas souberam (ou perceberam) que alguma coisa de novo aconteceu numa velha mansão da rua São Clemente, ao findar o ano, em honra e benefício das letras. Sem alarde, inaugurou-se na Casa de Rui Barbosa o arquivo-museu de literatura, possível semente de outros (...). Colecionador ou não colecionador, que tenha em casa um retrato, uma carta, um poema, um documento de escritor brasileiro digno do nome de escritor, e pode com ele enulentar o arquivo-museu menino, dirigido pelo espírito público de Plínio Doyle na Casa de Rui Barbosa: faça um *beau geste*, mande isso para São Clemente, 134, e terá oferecido a si mesmo o prêmio de uma satisfação generosa.⁵

Nessa crônica, preocupação drummondiana com a “sorte da nossa memória literária” se manifesta em duas vias. Uma relacionada à destruição dos manuscritos pelas condições materiais, como a degradação pelo tempo e presença de insetos, e a outra, ao possível desinteresse das gerações de “netinhos” indiferentes. Ainda nessa crônica, ele pergunta:

Onde um manuscrito de Gregório de Matos, de quem só se conhecem apógrafos?
Que fim levarão as obras autógrafas de Euclides, de Nabuco, de Machado

⁴A crônica “Museu: Fantasia” pode ser lida na íntegra na Hemeroteca Digital/Edição 00082. Disponível em: <<https://bit.ly/3rWqKSQ>>. Acesso em 3 fev. 2020.

⁵A crônica “Em São Clemente, 134” pode ser lida na íntegra na Hemeroteca Digital/Edição 00257. Disponível em: <<https://cutt.ly/ocAthYz>>. Acesso em 3 fev. 2020.

de Assis, em meios de particulares depois de algumas gerações, se não forem zeladas com atenção constante, prova de insetos, heranças e indiferenças?

Seu argumento, que sustenta certo tom de manifesto pela série de perguntas retóricas que faz, é uma reflexão provocadora sobre o lugar da materialidade literária no futuro. No entanto, seu posicionamento claro, preciso e direto via textual ainda não é suficiente para convencimento. O apelo deve ser convertido em prática.

Da coleção do MLB, na categoria *movimento*, há o recorte de jornal com o título “Drummond entrega escritos a museu” (Fig. 5.4a). Em uma tripa e meia de texto, a matéria resume o caminho feito até aqui: abre com o fato de o poeta ter sido um dos primeiros a doar manuscritos para o AMLB; cita a convocação de Doyle (“para evitar que se perca ou disperse a preciosa documentação da nossa história literária, mandem para Casa de Rui Barbosa todo tipo de material que sirva à nossa finalidade específica”); prossegue com a doação dos originais de Antônio Villaça; e finaliza com um trecho da crônica “Em São Clemente, 134”. Como um aperitivo desse material antes reservado à esfera privada, encerra a matéria a reprodução de uma carta de Drummond a Thiers Martins Moreira. Nela, o poeta agradece a Thiers por ter sido o primeiro a se manifestar diante de sua saída do Ministério da Educação e Saúde, em 1945. A frase em negrito “Os manuscritos poderão ser consultados pelo público”, bem no pé da página, ao mesmo tempo em que fecha o assunto, seduz o leitor para dentro – quase como se dissesse: agora também é possível conhecer este lado.

Ainda na arena da imprensa, surge de dentro da coleção do MLB o endosso público de Rachel de Queiroz, em 26 de outubro de 1974, no *Jornal do Commercio* (Fig. 5.4b). Seu texto, “Museu da Literatura”, narra a discreta festa que houve nas dependências da Livraria José Olympio por conta da doação ao museu dirigido por Doyle dos originais de José Lins do Rego, *Meninos do Engenho* (1932) e *Moleque Ricardo* (1935), relançados por aquela editora. A escritora cearense afirma que “o Museu de Literatura vem preencher a chamada lacuna no que se trata da preservação e conserva de documentos, lembranças, objetos, e, acima de tudo, originais, dos escritores do País”. Depois de lamentar o “tanto [de] manuscrito que se perdeu, que a traça ou o cupim devorou, que a umidade desfez”, arremata a crônica reforçando o convite aos leitores:

aqui faço um apelo: herdeiros, possuidores ou legais ocasionais de originais de autores brasileiros, de cartas, de retratos, de quaisquer lembranças especiais dos nossos escritores – poetas, prosadores, cientistas –, não as guardem em casa onde correm o perigo de avaria ou extravio. Doem-nos ao Museu de Literatura,

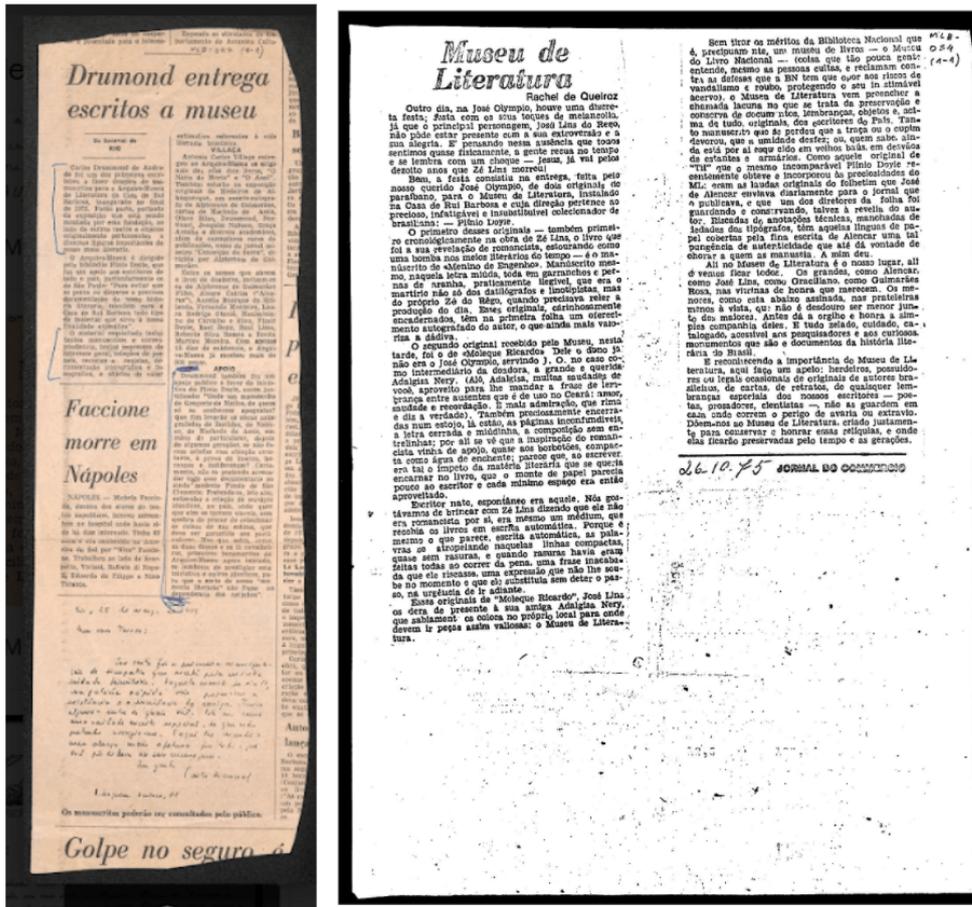


Figura 5.4: À esquerda, recorte de jornal sobre doação de Drummond. À direita, texto de Rachel de Queiroz sobre o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. Coleção MLB/Acervo IEB

criado justamente para conservar e honrar essas relíquias, e onde elas ficarão preservadas pelo tempo e as gerações.

Conservar e guardar tornam-se verbos de ordem. Mas a ideia de uma preservação do exercício literário, nesse momento, está afinada com uma sacralidade: é preciso ser um renomado escritor, distinção evidenciada na mesma crônica por Rachel de Queiroz, ou ou um escritor brasileiro *digno* do nome, como afirma Drummond.

Ali é o nosso lugar. (...) Os grandes, como Alencar, José Lins, como Graciliano, como Guimarães nas vitrinas de honra que merecem. Os menores, como esta abaixo assinada, nas prateleiras menos à vista, que não é desdouro ser menor junto aos maiores.

As ideias que circulam nos periódicos, sobretudo se assinadas por dois autores de envergadura nacional, como Carlos Drummond de Andrade e Rachel de Queiroz, são formadoras e influenciadoras de opinião. Daí minha opção por recolher e olhar de forma mais detida essas duas matérias, como forma também

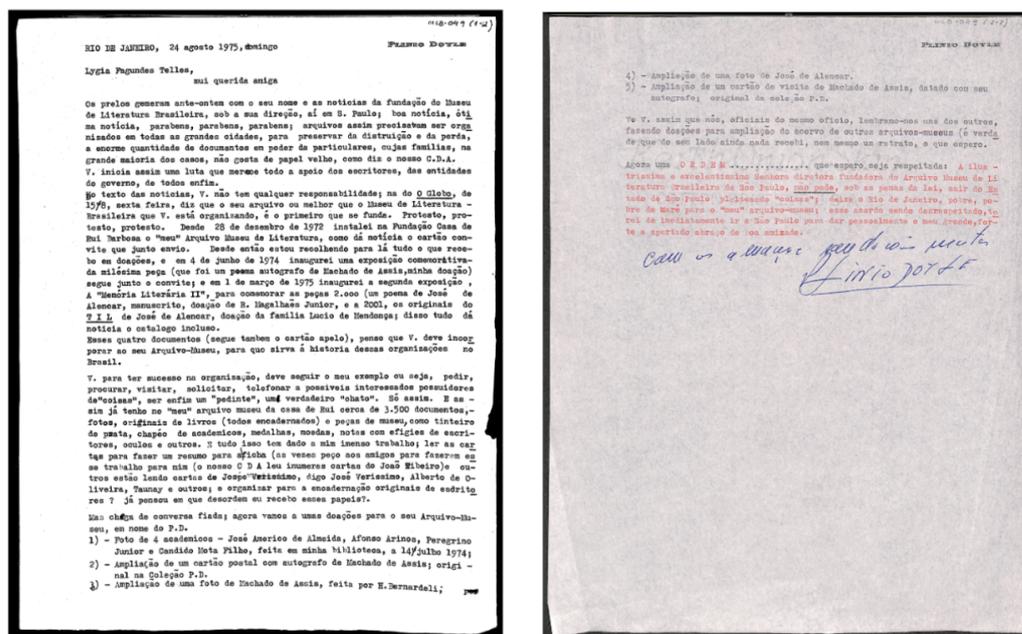


Figura 5.5: Carta de Plínio Doyle a Lygia Fagundes Telles, de 24 de agosto de 1977. Coleção MLB/Acervo IEB

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1912321/CA

de evidenciar a presença do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira no interior do Museu da Literatura Brasileira.

Chego, por fim, via categoria do *movimento*, à interlocução entre o próprio Plínio Doyle e Lygia Fagundes Telles dentro da coleção do MLB. A primeira carta data de 24 de agosto de 1975. (Fig. 5.5)

Nos parágrafos iniciais, Doyle parabeniza a autora pela repercussão das notícias da fundação do Museu da Literatura Brasileira, “sob a *sua* direção, *aí* em S. Paulo (...), uma luta que merece todo o apoio dos escritores, das entidades, do governo, de todos enfim”. Em seguida, o bibliófilo parece se ressentir da matéria publicada em *O Globo*, de 15 de agosto de 1975 (Fig. 5.6), cuja notícia afirma que o MLB teria sido o primeiro museu literário brasileiro fundado: “Protesto, protesto, protesto”, reivindica Doyle por três vezes.

A partir daí, Plínio realiza uma espécie de biografia do Arquivo-Museu de Literatura, que ele chama de “meu”, listando a data de inauguração, a quantidade de itens recebidos, as exposições já acontecidas e envia o convite-cartão (como uma prova?). Feita esta ressalva, ele passa a ensinar sobre o *métier*. Diz que

você, para ter sucesso na organização, deve seguir o *meu* exemplo, ou seja, pedir, procurar, visitar, solicitar, telefonar a possíveis interessados possuidores de “coisas”, ser enfim um “pedinte”, um verdadeiro “chato”. E assim já tenho no “meu” arquivo museu da casa de Rui cerca de 3.500 documentos. (grifos meus)

• José Geraldo Nogueira Moutinho e Lygia Fagundes Teles, do Conselho de Cultura de São Paulo, estão organizando o primeiro Museu da Literatura Brasileira. Para isso estão pedindo fotos, manuscritos e objetos pessoais dos nossos autores para formarem o acervo.

• A primeira doação, aliás, foi feita pela própria Lygia: uma conferência inédita de Cecília Meireles, corrigida por ela e entregue à Lygia, quando era estudante de Direito na década de 40.

Figura 5.6: Matéria do jornal *O Globo*, de 15 agosto de 1975. Acervo *O Globo*

Doyle deixa registrado ainda o envio de 5 itens para o “museu de Lygia”. E continua dizendo que os “oficiais do mesmo ofício” lembram-se uns dos outros e que a autora, por sua vez, nada havia enviado até então, “nem mesmo um retrato, o que espero”. No último parágrafo, enfatiza o pedido por meio do uso da caixa alta, de pronomes de tratamentos formais e da opção pela cor vermelha na máquina de escrever, deixando uma “ordem.....” que ele espera que seja respeitada:

A ilustríssima e excelentíssima Senhora diretora fundadora do Arquivo Museu de Literatura Brasileira de São Paulo, não pode, sob as penas da lei, sair do Estado de São Paulo pleiteando “coisas”; deixe o Rio de Janeiro, pobre, pobre de Maré para o “meu” arquivo-museu.

Os traços lexicais nesses trechos evidenciam certa concorrência entre as duas instituições. O uso dos pronomes possessivos e pessoais – você, eu, meu, seu – estabelecem uma jogu misto de inclusão e exclusão. Note-se que, ainda que ocupassem um espaço similar – o da memória literária –, pertenciam a lugares diferentes, do ponto de vista de Doyle.

A segunda carta do bibliófilo à escritora inaugura o ano de 1976 e é mais comedida no tom. Doyle principia renovando os “votos para que o ‘seu’ Arquivo Museu de Literatura tenha no novo ano realização efetiva, inicie formalmente a sua instalação e propaganda ‘oficial’”. Em seguida comenta o envio de documentos que informam sobre o processo de catalogação que ele mesmo

adotou: página de livro, ficha padrão, referência entre os documentos, índice cronológico, entrada do nome do autor pelo sobrenome, e fichário iconográfico.⁶

Se a natureza dos museus-irmãos era semelhante, o mesmo não se pode afirmar de seus objetivos, díspares na raiz. Para o bibliófilo, preocupado com a “garantia e permanência da memória literária nacional”, esses espaços seriam para “preservar da destruição e da perda”, enquanto o Museu da Literatura Brasileira, segundo Lygia, deveria ser “um centro de estudos e pesquisa, grande o bastante para ser realmente representativo da nossa literatura (...)”. Uma declaração parece fazer o movimento de internalizar, de por para dentro, enquanto a outra de externalizar, se dirigir para fora.

Embora ambos compartilhassem a função de agentes-arcontes, as concepções administrativas a respeito da institucionalização da memória literária em sua materialidade soam diferentes, motivo pelo qual fiz um curto sobrevoo em suas biografias. Ele atuando na dobra entre o Direito e o colecionismo; ela, entre o Direito e a atividade da escrita ficcional. Como esses perfis próximos e distantes vazam para suas gestões e compreensões de um acervo de literatura?

Como instituições-irmãs, parecem haver semelhanças menos na finalidade e mais entre os parentes, isto é, semelhanças entre os atores envolvidos nas duas iniciativas. Repare-se, por exemplo, que os parceiros de Lygia na construção do MLB ao qual me referi no capítulo 4, “A preparação do museu”, nomeadamente Almeida Fischer, José Nogueira Moutinho e Olga Savary, tinham perfis parecidos aos articuladores do AMLB de Doyle; eram eles também escritores, historiadores, professores, diplomatas e políticos, uma circulação pouco diversificada.

5.1

Um primo distante: Cinemateca Brasileira

Se o AMLB se diferencia conceitualmente do MLB, com quem divide afinidades à primeira vista, talvez valha arriscar uma inesperada aproximação com outro centro de memória que, a princípio, não teria uma ligação tão óbvia: a Cinemateca Brasileira.

Para isso, retorno ao desejo como a capacidade de criar vínculos – característica própria do arquivo que é regido por esses laços invisíveis – a fim de propor uma ponte de caráter mais pessoal entre Lygia Fagundes Telles

⁶Nenhum dos itens mencionados está na coleção do MLB.

e Paulo Emilio Salles Gomes. A figura do crítico de cinema reaparece aqui não como marido da escritora, mas como gestor e fundador da Cinemateca, instituição responsável pela preservação e difusão da produção audiovisual brasileira, cujo projeto começa a se desenvolver na década de 1940.

De algum modo, os desejos são tão semelhantes que, com a morte de Paulo Emilio, a autora abortaria o Museu da Literatura para assumir a presidência da Cinemateca.

P.E. Salles Gomes passaria duas temporadas em território francês, de 1937 a 1940, e de 1946 a 1954. Ambos os períodos são fundamentais para compreender que o que sucede no campo das iniciativas cinematográficas do Brasil sob sua alçada está, de certa maneira, em diálogo com suas experiências na França. Essas experiências *in loco* consolidaram de forma estratégica o que ele já carregava consigo em relação a questionamento de classe, compromisso cultural e função política desde a juventude: “aderia a tudo que parecia moderno: comunismo, aprismo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Lasar Segall, Gilberto Freyre, Anita Malfatti, André Dreyfuss, Lenin, Stalin e Trotski (...)”, declara ele no artigo “Um discípulo de Oswald em 1935”. (MENDES, 2013, p. 138)

Durante sua primeira estadia europeia, no período pré-guerra, Paulo, com então 21 anos, desembarca em uma Paris que respirava profundamente a sétima arte em seus vários aspectos: produção, direção, técnica, roteiro, movimento, preservação.

Era do ano anterior à sua chegada a criação da Cinémathèque Française, fundada pelo diretor Georges Franju (que em 1938 passaria a responder como secretário executivo da Fédération Internationale des Archives du Film/FIAF) e por Henri Langlois, um dos primeiros profissionais a se dedicar ao campo da conservação e da restauração filmográfica. Mas mesmo antes do estabelecimento efetivo da cinemateca francesa, Franjus e Langlois já organizavam o *Cercle du Cinéma*, um agitado cineclube no número 33 da Champs-Élysées, núcleo duro do movimento da *Nouvelle Vague*.

Paulo, um passo à frente, se tornou frequentador assíduo do cineclube parisiense e na volta a São Paulo abriu, de imediato, o Primeiro Clube de Cinema – isto é, passou a organizar, em sua própria casa, as exposições.

O objetivo era promover uma significativa melhoria do nível crítico das plateias, e aproximar esse público de algumas das obras-primas da história do cinema, por meio da divulgação da teoria cinematográfica. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 86)

A iniciativa não era exatamente inédita, como sugere o Primeiro no nome. No Rio de Janeiro, havia funcionado o Chaplin Club (1928-1931), sob

o comando de Octávio de Farias e Plínio Sussekind Rocha (a quem Paulo chamava de mestre Plínio).⁷ Tanto o cineclubes parisiense quanto o carioca estimularam no jovem Paulo a ideia de levar a cabo uma versão paulista.

É verdade que o Primeiro Clube de Cinema não durou muito, mas seus meses de vida foram suficientes para atrair a atenção de intelectuais e, paulatinamente, ganhar espaço nos jornais via, sobretudo, Guilherme de Almeida e Vinicius de Moraes. Nas palavras de Paulo, “essa coisa de intelectuais reunidos para ver filmes antigos [e que] só pode ser coisa de subversivos” (CORREA JÚNIOR, 2007, pp. 86-87) foi logo proibida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que alegou falta de licença específica para essa finalidade.

No entanto, se impor limites é uma maneira eficaz de estender e multiplicar os desejos (BATAILLE, 2014, p. 72), o encerramento compulsório do cineclubes foi como lançar uma semente. É que depois do *Primeiro* Clube do Cinema, houve o *Segundo* Clube do Cinema, em 1946, montado, desta vez, por um outro grupo mais numeroso e variado em seu perfil de ação (jornalista, fotógrafo, crítico): Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfora, Múcio Porphyrio Ferreira, Benedito Junqueira Duarte, João de Araújo Nabuco, Lourival Gomes Machado e Tito Batini. Com o coro dos cinéfilos engrossado, Paulo Emilio, mais maduro e com redes internacionais bem estabelecidas, filia o Clube à Fédération Internationale des Ciné-Clubs (FICC) e à Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) – dificultando, assim, que a ditadura lhe desse um novo fim.

Ainda de seu primeiro retorno, Paulo Emilio – agora com “referências de uma geração anterior à sua, mas com uma visão política e cultural original, nutrida pela heterodoxia marxista” (MENDES, 2013, p. 152) –, se junta à dupla de amigos, Decio de Almeida Prado e Antonio Candido, para fundar a Revista *Clima* (Fig. 5.7). A trinca logo ficaria conhecida como os “chato-boys”, apelido dado por Oswald de Andrade à geração que, segundo o modernista, “lê desde os três anos. Aos vinte tem Spengler no intestino. E perde cada coisa”.⁸

Aos chato-boys iniciais, Decio, Paulo e Antonio, se juntaram Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Gilda de Mello e Souza, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e outros tantos colaboradores que figuravam dentro de certo cânone cultural brasileiro. Nos 16 números, que circularam entre 1941 e 1944, *Clima* formou, bem ou mal, uma geração de críticos de literatura, cinema e teatro, e ali os ainda jovens intelectuais

⁷Para uma visão ampla do Chaplin Club, conferir o livro *Sétima Arte: um culto moderno*, Ismail Xavier, publicado pela Perspectiva em 1978.

⁸Publicado na revista *Clima* nº 5, em outubro de 1941 – São Paulo.



Figura 5.7: À esquerda, Decio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes com Paulo Afonso Mesquita ao fundo, na década de 1930. À direita, Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes e Decio de Almeida Prado, em 1977. Arquivo Decio de Almeida Prado/IMS

punderam exercer e aprimorar seus estilos de análise. O periódico foi também um trampolim para que o trio passasse a frequentar (ou fosse convidado para) as páginas de jornais impressos de maior circulação – Decio de Almeida no *Diário de São Paulo*; e Antonio Candido na *Folha da Manhã*.⁹

Em 1946, Paulo parte para sua segunda temporada em solo francês; dessa vez, em uma estadia um pouco mais longa, até 1954. Ao desembarcar, encontra uma Europa caótica que está reconfigurando muitas das compreensões sobre política, estética, arte e memória no pós-guerra:

com o re florescimento da cultura cinematográfica no pós-guerra, marcado pelo número de novas instituições (de ensino, de produção e de preservação do filme),¹⁰ o desenvolvimento do mercado editorial exigia um novo tipo

⁹A jovem Lygia Fagundes Telles, ainda no início da carreira como escritora, publicaria “O suicídio de Leocádia” no número 4 do periódico, conto que ela incluiria posteriormente em *O cacto vermelho* (1949). A história do periódico está bastante bem documentada na tese “Revista Clima: A crítica num tempo de homens partidos”, de Maria Ignez Carlos Magno (Puc-SP, 1992). Disponível em: <<https://bit.ly/2OsQNU8>>.

¹⁰Paris se consolidava nesse período como o lugar do acontecimento da cultura cinematográfica. Essa consciência histórica aplicada à sétima arte pode ser vista no investimento intenso na criação de organizações como o Institut des Hautes Études Cinématographiques (1945), a Commission Supérieure Technique (1945), o Festival de Cannes (1945) e o Centre National de la Cinématographie (1946).

de profissional, dotado de uma pena ágil e certa, e de um mínimo de objetividade, mas com interesses diversificados. (MENDES, 2013, p. 179)

Um dos expoentes da crítica de cinema nesse momento era André Bazin, assíduo frequentador do primeiro museu cinematográfico de Langlois, inaugurado dois anos depois da chegada de Paulo, em 1948, na sétima avenida de Messine, do 8º arrondissement de Paris. A sala de projeção com 60 lugares era frequentada por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Suzanne Schiffman, e, sem dúvida, Paulo Emilio Salles Gomes.

Instalado à margem esquerda do rio Sena, Paulo, agora já balzaquiano, se dedica a pesquisar, estudar e escrever a vida e obra de Jean Vigo, cineasta “maldito” que estava em franca ascensão quando morreu, aos 29 anos, por conta de uma tuberculose. Apesar de afastados no tempo e no espaço, não é difícil que Salles Gomes tenha se afeiçoado ao que encontrava de si mesmo em Vigo, cujo pai, Eugène Bonaventure Jean-Baptiste Vigo, foi um militante anarquista que fundara os jornais *La Guerre Sociale* e *Le Bonnet Rouge*, em oposição ao militarismo francês. Miguel Almercyda, pseudônimo de Eugène, foi “suicidado” com os cadarços do sapato na cela em que estava preso. Vigo, o filho, tinha apenas 12 anos.

As palavras do jovem cineasta Jean bem que podiam ter frequentado a boca do jovem Paulo Emilio na praça da República quando este se opunha de peito aberto a Getúlio Vargas: “o pessimismo não exclui a energia, o entusiasmo e uma alta espiritualidade podem ser a fonte da força revolucionária”. (GOMES (apud TELLES, 2008, p. 53)

Com um texto que versava tanto sobre o pai Vigo quanto sobre o filho, Salles construiu, de maneira muito perspicaz, um estudo mesclando leitura psicológica, política e estética, revelando não apenas uma interpretação da obra de Jean Vigo através da compreensão do legado paterno, mas, sobretudo, certa criatividade na elaboração analítica. (MENDES, 2013, p. 191)

O bem-sucedido trabalho, que seria publicado somente em 1957, é coroado com elogio público de Truffaut no *Cahiers du Cinéma*, de julho de 1954:

Passou por minhas mãos o manuscrito do mais belo livro de cinema que já li. Trata-se de um livro monumental sobre Jean Vigo, sua vida, sua obra. (...) Estou convencido de que [com] a publicação desse livro – teria de ser uma publicação integral – não será mais possível escrever dez linhas sobre Jean Vigo sem fazer referência a ele.

Jean Vigo é ainda celebrado pela Association Française des Cinémas d’Art et d’Essai (AFCAE) que premiou “o livro mais sério, mais útil e

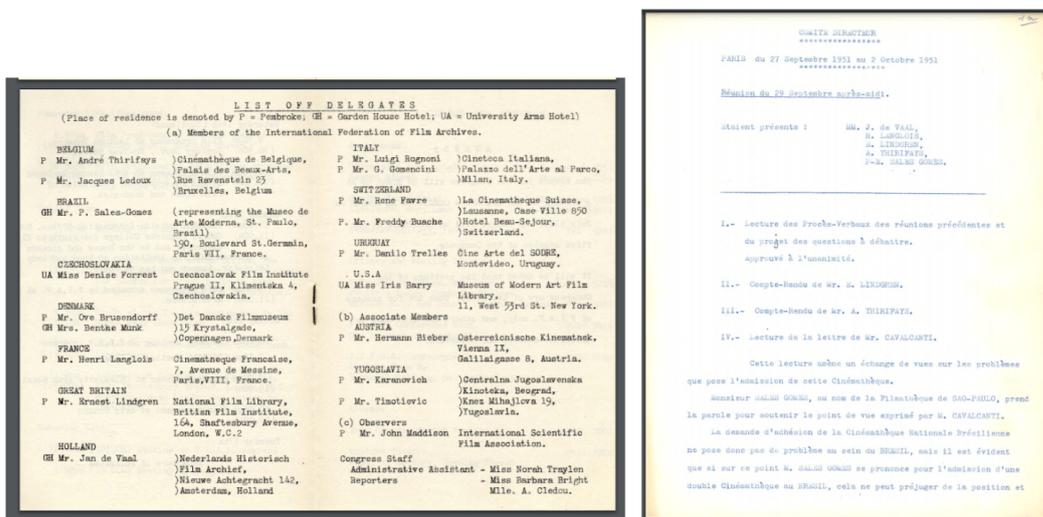


Figura 5.8: Programa do Congresso patrocinado pelo The National Film Britain, em julho de 1951, e o relatório da reunião do Comitê Executivo da FIAF do mesmo ano. Archival FIAF Document

ao mesmo tempo o mais arrebatador há muito consagrado ao cinema”. O panegírico segue:

Um livro muito bem documentado; rico em detalhes, anedotas e testemunhos; tão interessante para a história da França da III República quanto para a história de seu cinema; um livro que é o retrato de um homem, de um autor de filmes que estão entre os maiores, e, ao mesmo tempo, o retrato de uma época. Ou seja, esse livro não interessa somente aos especialistas, mas ainda a todos os espíritos curiosos. Esta não é precisamente uma boa definição para “o melhor livro de cinema”?¹¹

Ao mesmo tempo em que escreve *Jean Vigo*, Paulo Emilio se dedica a trabalhar como assistente de Langlois, o presidente da Cinemateca Francesa. Com espírito de liderança e engajamento, não surpreende que logo, em 1949, assumia a vice-presidência da FIAF, fazendo dupla com Jerzy Toeplitz, historiador polonês conhecido, sobretudo, por atuar como professor de cinema e por se envolver em projetos que uniam educação e a sétima arte (talvez venha dessa experiência o fervor didático de Salles Gomes).

Dois documentos (Fig. 5.8) desse período dão a exata ideia de Paulo Emilio como um vórtice, bem no centro dos acontecimentos cinematográficos não apenas da França, como de outros países, como Tchecoslováquia, Alemanha, Bélgica, Holanda, Áustria, Iugoslávia, Uruguai e Estados Unidos. São eles o

¹¹Trecho retirado da página da Agência literária Riff sobre Paulo Emilio. Disponível em: <<https://www.agenciarriff.com.br/autores/paulo-emilio-sales-gomes/>>. Acesso em 12 mar. 2021.

Programa de Congresso patrocinado pelo The National Film Britain, em julho de 1951,¹² e o relatório da reunião do Comitê Executivo da FIAF do mesmo ano. Nesse último, podemos acompanhar P.E. Salles Gomes fazendo a ponte entre instituições de São Paulo e de outros países sul-americanos com a instituição francesa, assim como podemos conferir o interesse da UNESCO em colaborar junto à FIAF.

Paulo Emilio inscreve seu nome, portanto, na primeira geração dos arquivistas que travaram, na França, uma alentada luta para constituir um acervo fílmico como patrimônio cultural; luta que precisou de muito escândalo, militância severa e empenho ferrenho. (MENDES, 2013, p. 26) Lygia lembra que ele

contava, que, na época em que morava na França, sentia muitas saudades daqui. Pensava: “Lá é que está a minha luta, lá estão as minhas armas e as minhas circunstâncias; então é lá que eu preciso estar”. Foi por isso que ele voltou e ficou. (TELLES, 2002b, p. 32)

Em 1956, ao sair desse contexto europeu quente, sem dele jamais se desvincular, passou a se dedicar ao campo da filmografia brasileira. Na bagagem, o já agora homem de 40 anos traz erudição justaposta à fina análise estética, cuja reflexão histórico-social local não deixa de estar presente.

Reconhecida sua trajetória, assume como conservador-chefe a Filmoteca do recém-inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo. A Filmoteca que já era uma derivação do Segundo Clube de Cinema, não demoraria, por sua vez, a se tornar uma sociedade civil sem fins lucrativos. Assim, começa a ficar de pé, definitivamente, a Cinemateca Brasileira em 1956.

O fundamental a ser entendido, é que antes de tudo o projeto da Cinemateca Brasileira era um projeto político e não técnico. Também é técnico, pois envolve operações de ordem técnica, mas sua diretriz central era política. O projeto visava a democratização do acesso à cultura, ao patrimônio cultural, e poderíamos dizer também, em última análise, que o projeto visava também a democratização do acesso aos meios de produção. Mas a tarefa não era fácil. Tratava-se de um projeto político-pedagógico de amplo escopo social. (MENDES, 2013, p. 261)

Enquanto se esforçava para conseguir financiamento, Paulo Emilio inventava associações, convencia elites e políticos, amealhava o que podia para

¹²O dossiê referente a este evento está disponível na página: <<https://cutt.ly/OcA09ti>>. Acesso em 9 mar. 2021.

consolidar um projeto caro, “um verdadeiro desafio criar a memória de um Brasil que fazia de tudo para apagar esse passado de servidão e miséria”. (TELLES, 2007, p. 54)

Além de transformar a Cinemateca em um “depósito ideal de filmes nacionais e estrangeiros, juntar esse material tão precioso e tão disperso, higienizar as fitas e guardá-las em salas climatizadas” (ibid.), o objetivo de Paulo era equilibrar ações de preservação, informação e difusão, já que não se preservam filmes para serem guardados, e não se faz difusão sem filmes – lição aprendida na prática na França. (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 10)

Outro ponto de interesse seu tinha uma linha pedagógica: ele queria evidenciar – alertar, inflamar, alastrar –, quase didaticamente, que o desenvolvimento de uma cultura está relacionado ao valor simbólico do cinema nos costumes da sociedade. (MENDES, 2013, p. 232) (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 157)

“A pergunta sobre minha entrada na Cinemateca dá ideia de que a Cinemateca existia antes de mim. E de que eu entrei nela”, pondera Paulo Emilio em entrevista a Carlos Reichenbach, Eder Mazzini e Inácio Araújo. “Você, pegando pessoas como o Almeida Salles, eu, Caio Scheiby, Rudá de Andrade: a Cinemateca é inseparável das nossas biografias.”

Diferente do perfil de colecionador instalado na sala com uma portentosa biblioteca, como era Plínio Doyle, que teve de comprar um apartamento só para abrigar a coleção de livros (DOYLE, 1999, p. 61), Paulo Emilio esteve enfrontado na gênese de instituições de arquivos de filmes no exterior e no Brasil visando não apenas a coleção/preservação/manutenção, mas sua divulgação. O contexto político brasileiro das décadas de 1960 e 1970 também não favorecia suas investidas na área cultural, já que era fichado pelo DOPS como comunista desde 1935 – e seu fervor político (e político entendido, novamente, como uma capacidade também de criação de vínculos) não pareceu arrefecer com a passagem do tempo.

É relevante considerar a trajetória de Salles Gomes porque ela confere ao casal uma temática em comum que tem um pé na institucionalização de espaços de memória e outro, na articulação de suas respectivas comunidades em função desses mesmos lugares. Segundo Lygia Fagundes,

Meu relacionamento com ele [Paulo Emilio] nasceu do cinema (...). Dotado de forte energia revolucionária, ele via com desconfiança as coisas que se apresentavam formalmente prontas ou definitivas. Daí o prazer em pesquisar, descobrir, característica dos sonhadores inconformados. (TELLES, 2007, p. 51)

Ao optar por engavetar o Museu da Literatura Brasileira e assumir a direção da Cinemateca no mesmo ano, Telles quem sabe não tenha considerado fortemente, e de forma afetiva, tanto o caminho percorrido por Paulo Emilio quanto o ineditismo da proposta da instituição fílmica. Autores literários, de algum modo, podiam encontrar espaços para entregar seus manuscritos (como o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira ou o Instituto de Estudos Brasileiros), no entanto, para o cinema, não havia ainda este lugar.

Outro ponto é que o crítico deixou a Cinemateca já estabelecida em um terreno estável de ligações internacionais junto à Cinemateca Francesa, à FIAC e à FICC, que tratavam de enviar para São Paulo fitas dos filmes lançados, abastecendo periodicamente o acervo.

Em uma balança histórica, percebe-se que as tarefas que envolviam o MLB iriam requerer verbos como juntar, recolher, travar contatos (ou, lembrando das instruções dadas por Doyle, “pedir, procurar, visitar, solicitar, telefonar a possíveis interessados possuidores de ‘coisas’”). Por outro lado, na Cinemateca o esforço seria menos o de angariar material e mais o de administrar a coleção ali já depositada ou para ali enviada.

Uma dessas coleções seria precisamente o arquivo pessoal do Paulo Emilio doado pela própria Lygia no ano em que ele morreu. Ao longo da década de 1980, o arquivo e biblioteca do crítico estariam nas mãos profissionais dos agentes do acervo que avançariam com as etapas de organização, tratamento e sistematização.

Assumir a presidência da Cinemateca – “aquele sonho que ele [Paulo] defendeu com tanta competência e amor” (TELLES, 2007, p. 57) – não seria, de algum modo, a forma de Telles elaborar o luto e permanecer por mais um tempo em companhia do “jovem de voz flamante e olhar entortado”? (op. cit., p. 53)

Com a adesão efetiva de Lygia à gestão da entidade filmográfica, o material que vinha reunindo nos últimos dois anos para o Museu da Literatura Brasileira foi encaminhado, enfim, ao Instituto de Estudos Brasileiros, passando a compor seu quadro ainda inicial daquela instituição que contava com apenas 12 fundos sob sua guarda até aquele momento.

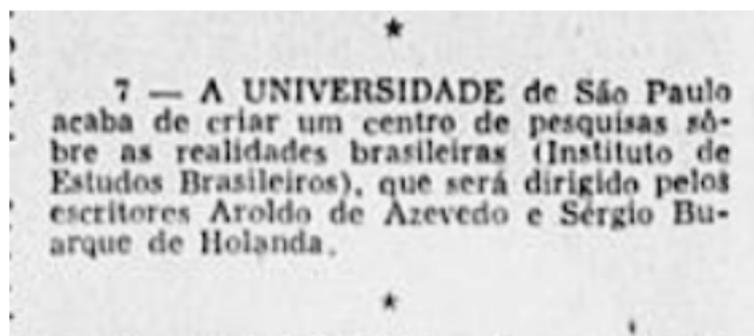


Figura 5.9: Notícia sobre inauguração do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), em 26 de outubro de 1962, no *Correio da Manhã*. Edição 21344/Hemeroteca Digital

5.2

Na vizinhança: Instituto de Estudos Brasileiros

No final do mês de outubro de 1962, foi criado, na Universidade de São Paulo, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), por Sérgio Buarque de Holanda, que dividia a direção com Aroldo de Azevedo (Fig. 5.9). Ambos atuavam como professores da universidade, ministrando aulas de história da civilização e panorama de regiões do Brasil. O “centro de pesquisas sobre as realidades brasileiras” estava alinhado, desde seu nascimento, ao interesse pela sociologia que culminava nas áreas de ensino de Sérgio e Aroldo, como se pode inferir a partir das duas primeiras coleções de bibliotecas recebidas pelo IEB: a de Yan de Almeida Prado, historiador, e a de Alberto Lamago, geógrafo.

Essas burocráticas informações cronológicas são vitais para desenhar o cenário e compreender a gestão da instituição que, neste período, está voltada para a construção de uma memória brasileira mais vinculada aos estudos da sociologia, política e geografia.

O interesse (ou investimento) do IEB em acervos literários começaria somente a partir da compra dos acervos de Mário de Andrade, em 1968, e de Guimarães Rosa, em 1973. Nesse momento, Sérgio Buarque já não presidia mais a casa, que passou aos cuidados de José Aderaldo Castello, em 1966. Formado em Letras Clássicas, a pesquisa de Castello se centrava, sobretudo, em história da literatura, área na qual publicaria diversos livros, como *Presença da Literatura Brasileira: história, crítica e antologia* (1964), escrito em companhia do crítico Antonio Candido.¹³

¹³Iniciada em 1962, a pesquisa para publicação deste volume foi fruto da bolsa Fapesp recém-nascida no governo Carvalho Pinto, em 1961, o que confere à dupla Castello-Cândido

Essa alteração administrativa pode ter resultado em um redirecionamento dos objetivos do centro de documentação que passou a dar maior protagonismo aos estudos literários – orientação que parece ter permanecido nas gestões posteriores.

Quando Lygia Fagundes Telles doou o que reunira até então para o Museu da Literatura Brasileira, em 1977, portanto durante a atuação de José Castello, não havia no IEB mais que 12 fundos¹⁴ (hoje são um total de 91 acervos, sete vezes mais que o número inicial). E uma inquietação surge desse gesto: se Telles optou por seguir como presidente da Cinemateca Brasileira em detrimento do projeto do MLB, por que ela teria escolhido o IEB e não o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, cuja proximidade temática e natureza documental pareciam maiores?

Uma resposta possível talvez esteja na diretriz do IEB como uma instituição voltada para preservação de acervos nunca dissociada das atividades de pesquisa acadêmica, estando instalada dentro de uma universidade. O investimento de trabalhos por alunos das graduações e pós-graduações nas coleções do IEB, junto a uma prolongada e permanente troca de experiências entre pesquisadores e seus três setores (arquivo, museu e biblioteca), confrontando conceitos, discutindo métodos e padronização (BATISTA, 1997, p. 5), permitiu com que a clássica trinca preservação, pesquisa e difusão fosse, de fato, posta em prática – como parecia ser a raiz do desejo de Lygia para o MLB, ideia igualmente compartilhada na Cinemateca Brasileira.

Embora a Fundação Casa de Rui Barbosa abrigasse um Centro de Pesquisas desde 1952, a atuação do Centro se restringia a desenvolver estudos nas seis áreas em que o próprio Rui Barbosa havia atuado, como Direito, Filologia, História, entre outras. O interesse pelo estudo e divulgação de manuscritos literários não parecia, nesse momento, após a inauguração do AMLB, ser prioritário para a Fundação.¹⁵

o pontapé da profissionalização da pesquisa em Letras no país. Conferir o artigo “A Presença de Castello (1921-2011)”, de Telê Ancona Lopez e Antônio Dimas, publicado no *Informe – Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, seção Em memória. n. 67, mar./abr. 2012, pp. 6-7. Disponível em: <<https://bit.ly/3uztBDk>>. Acesso em 12 fev. 2021.

¹⁴Eram os seguintes: Fundo Mário de Andrade (1968), Fundo Fernando Mendes de Almeida (1969), Fundo Jorge Tibiriçá Filho (1969), Coleção Instituto Nacional de Cinema (1970), Fundo Aleijadinho (1970), Fundo Fernando de Azevedo (1970), Fundo Juarez Bezerra de Menezes (1971), Coleção Semana de Arte Moderna – Cinquentenário (1972), Fundo Guimarães Rosa (1973), Fundo Machado de Assis (1974), Fundo Antônio de Alcântara Machado (1977), Fundo José Feliciano de Oliveira (1977), Fundo Veridiana Prado (1977).

¹⁵A ponte da FCRB com um espaço acadêmico é bastante recente. Somente em 2016 foi criado o Curso de Mestrado Profissional em Memória e Acervos, organizado em uma área de concentração (Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos) e duas linhas de pesquisa (Linha 1: Patrimônio Documental: Representação, Gerenciamento

Afastando-me parcialmente das diferentes finalidades institucionais, observe que tanto o IEB (1962) quanto o AMLB (1972) e o MLB (1977) inauguraram uma onda de surgimento de outros centros de documentação literária que seguirá até a década de 1980. São eles: o Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM), na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 1978; o Acervo de Escritores Sulistas, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), em 1982; o Centro de Estudos Alexandre Eulálio, criado no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade de Campinas (Unicamp), em 1984; a Fundação Casa de Jorge Amado, em 1986; e o Acervo de Escritores Mineiros (AEM), no Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1989. (MARCQUES, 2007, p. 16)

Há nesta relação de instituições duas informações que devem ser comentadas. Uma diz respeito à criação e existência desses centros de documentação no seio das universidades, sobretudo públicas, que passam a ser vistas como guardiãs seguras, lugares adequados, para as coleções já formadas (ALMEIDA, 2001, p. 13). Contando o MLB como parte do IEB, dos 8 acervos acima elencados, 5 podem ser considerados *museus universitários*¹⁶ – esta nomenclatura implica uma relação mais íntima dos espaços de memória com a comunidade acadêmica.

O outro ponto é que estes acervos se avultam em um determinado período cronológico, relativamente muito próximos uns aos outros. Daí a busca, nos próximos capítulos, para tentar identificar quais são as condições materiais

e Preservação de Espaços de Memória / Linha 2: Práticas Críticas em Acervos: Difusão, Acesso, Uso e Apropriação do Patrimônio Documental Material e Imaterial). No entanto, devem-se destacar as ricas ações do Centro de Pesquisa voltadas à literatura ao longo dos anos. Embora o AMLB não estivesse incluído *originalmente* nas atividades do Centro de Pesquisas, a partir de 1977 será integrado ao setor de Filologia: “Sua integração ao Centro de Pesquisas se deu porque a gente observou que o que ali havia era muito mais próximo da pesquisa do que da documentação”, afirma Rachel Valença em entrevista a Walnice Nogueira Galvão, publicada no D.O. Leitura. Publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 19, nº 7, julho de 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/3msSbTc>>. Acesso em 2 fev. 2021. Cabe lembrar que o Setor de Filologia foi responsável pela organização de seminários internacionais, eventos e publicações, dos quais podem ser citados *A historiografia literária e as técnicas de escrita; do manuscrito ao hipertexto*, de 2004, dentre muitos outros.

¹⁶Para melhor compreensão da incorporação de coleções e museus na formação da universidade por uma perspectiva histórica, sugiro a leitura do capítulo “Origens e desenvolvimento de museus universitários”, da tese “Museus e Coleções Universitários: Por que museus de arte na Universidade de São Paulo?”, de autoria de Adriana Mortara de Almeida (2001, USP). Disponível em: <<https://bit.ly/3t1xX5x>> Acesso em 29 jan. 2021. Também convido para conhecer a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, um repositório que mobiliza “diferentes profissionais, docentes, estudantes e pesquisadores envolvidos de alguma maneira com a preservação e divulgação do patrimônio museológico universitário nacional” lançado em 10 de março de 2021. Disponível em: <<http://rbcmu.com.br/sobre-a-rede/>>. Acesso em 12 mar. 2021.

e políticas que repercutem nesse momento histórico e que pavimentam a institucionalização de arquivos literários.

6

Passado (tornado) presente

6.1

No terreno do Governo Vargas

A constituição de acervos ecoa e encosta nas políticas culturais iniciadas no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que serão alargadas posteriormente. A área da cultura, ao lado das propostas trabalhistas, é um dos principais flancos usados pelo presidente para consolidar um imaginário nacional-popular. (SANTOS, 2011, p. 190)

Sua atuação é *aparentemente* ambígua. Ao mesmo tempo em que cria o Ministério da Educação e Saúde (1930),¹ que, sob a direção de Gustavo Capanema, envolverá uma série de artistas e intelectuais em seu quadro, Vargas avança na consolidação de órgãos que aplicariam a censura com força, como o Departamento Oficial de Publicidade/DOP (1931-1934). Esse balanço entre estímulo e interdição, apoio e repressão, abertura e fechamento não constitui uma variação incalculada; mas está de acordo com um projeto sistemático de controle social, como um espelho do Ministério da Propaganda nazista, que mostrarei a seguir.

Detenho-me neste episódio porque ele é fundante de iniciativas que vão rebentar, futuramente, no surgimento de outros órgãos responsáveis pela memória e pela gestão cultural, como o Conselho Nacional da Cultura/CNC (1938-1961), Conselho Federal da Cultura/CFC (1965-1990) e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN (1937-1946), além de se vincular com iniciativas de investimento no rádio, no cinema e na imprensa.

A renomeação do Departamento Oficial de Publicidade/DOP para Departamento de Propaganda e Difusão Cultural/DPDC, em 1934, e, depois ainda, para Departamento de Imprensa e Propaganda/DIP, em 1937, não é apenas um capricho ou readequação terminológica. Trata-se na verdade, de uma profunda reconfiguração política estadonovista pensada como um sistema,

¹É longa a trajetória do órgão. Em 1930, é criado o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública. A partir de 15 de janeiro de 1937, passa a se chamar Ministério da Educação e Saúde. Em 1953, é desdobrado em dois: Ministério da Saúde e Ministério da Educação e Cultura (MEC) pela lei nº 1 920, de 25 de julho de 1953. A instituição sofreria ainda novas alterações em 1985, a partir da separação entre o Ministério da Educação (MEC) e o Ministério da Cultura (MinC).

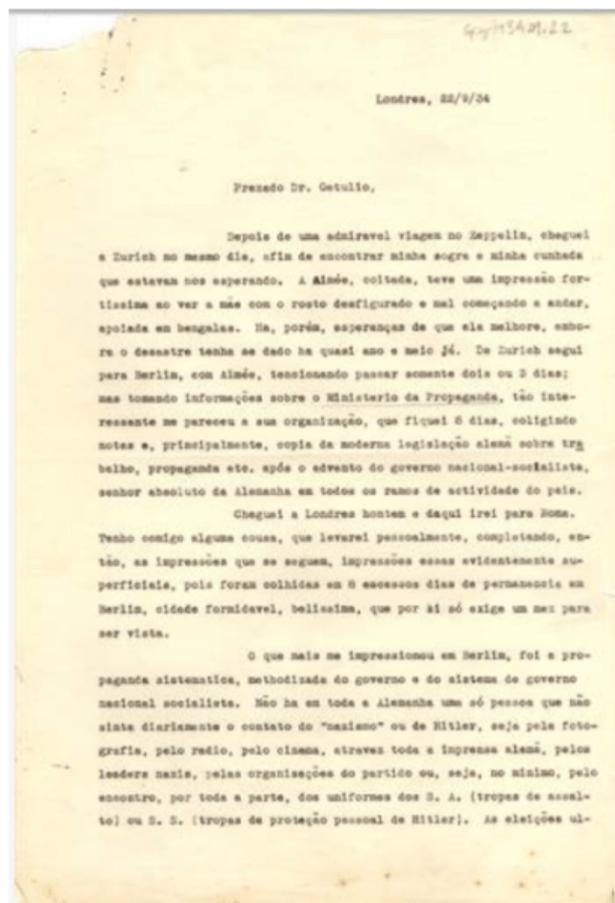


Figura 6.1: Carta de Luís Simões Lopes para Getúlio Vargas, em 22 de setembro de 1934. Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC/FGV

a partir da experiência de Luís Simões Lopes na Alemanha. Ele, oficial de gabinete do Presidente da República, esteve 8 dias em Berlim,

depois de uma admirável viagem de *zeppelin* (...), tomando informações sobre o Ministério da Propaganda (...), coligindo notas e, principalmente, cópia da moderna legislação alemã sobre trabalho, propaganda etc. após o advento do governo nacional-socialista, senhor absoluto da Alemanha em todos os ramos de atividade do país.

Remetida de Londres em 22 de setembro de 1934, a carta de seis páginas datiloscritas (Fig. 6.1) por Simões tem o tom de relatório. Nela está o embrião das ideias relacionadas às políticas de preservação federal que serão levadas a cabo em solo brasileiro pelo presidente Vargas.

A missiva é minuciosa em seus apontamentos, que vão desde comentários sobre a “cultura física da juventude alemã”² aos “*dancings*, cinemas etc” fre-

²O termo “cultura física” já aparece no decreto nº 24.651, de 10 de Julho de 1934 que vinculava ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em: <<https://bit.ly/3dG7FQ4>>. Acesso em 13 mar. 2021.

quentados tanto pela elite quanto pelo povo, “que vive satisfeito e distraído, esquecido da política, mal se recordando da matança feita no último movimento”. Simões afirma estar impressionado com a propaganda metodizada do governo nazista:

Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do “nazismo” ou de Hitler, seja por fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através de toda a imprensa alemã, pelos *leaders* nazis, pelas organizações do partido, ou seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes do S.A. [Sturmabteilung] (tropas de assalto) ou S.S. [Schutzstaffel] (tropas de proteção pessoal de Hitler). (...) A organização do M.[Ministério] da Propaganda fascina tanto que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. Evidente que não temos recursos para manter um órgão igual ao alemão; não temos necessidade de muitos dos seus serviços e nem a nossa organização política e administrativa o comportaria, mas podemos adaptar a organização alemã, dotando o país de um instrumento de progresso moral e material formidável.

Nos parágrafos seguintes, Lopes segue com as considerações e elogios ao “super-ministério”, por onde passa tudo o que importa ao governo alemão e “ao mesmo tempo [é] um tronco que tem ramificações em todos os departamentos, aos quais envia a seiva do dinamismo e da crença entusiástica do ministro Joseph Goebbels”. Lopes define este ministro como um “homem dinâmico, o cérebro do nacional-socialismo, criador, interpretador e realizador do sistema, porque não se pode negar”, completa, que aquilo é “sistema de governo”.

O datiloscrito de Lopes é a primeira parte de um dossiê com 50 páginas onde se encontram outros documentos de normativas políticas.³ Os ajustes e alterações legislativos não demorarão a acontecer depois do seu retorno ao Brasil.

Nos fólios 13 e 14, há, por exemplo, a circunscrição da área de atuação do Departamento de Propaganda brasileiro que deverá incluir, como um dos principais meios de veiculação da mensagem nacionalista, o cinema. Sobre a sétima arte, o documento é explícito em sua intenção:

Com um prestígio assim tão vivo e dilatado, pode o cinema, sem dúvida, influir sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações. Mas pode também, ao contrário disso, agir perniciosamente pela linguagem inconveniente, pela informação errada, pela sugestão imoral ou impatriota, pela encenação de mau gosto. Cumpre, portanto, ao Estado intervir no cinema, com o objetivo de fazer do simples meio de diversão que ele é, um aparelho de educação.

³O dossiê faz parte do Arquivo Gustavo Capanema – Ministério da Educação/FGV CPDOC. Disponível em: <<https://cutt.ly/QcFL2e5>>. Acesso em 13 mar. 2021.

Outra alteração oriunda da visita de Simões à Alemanha é o desdobramento do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural/DPDC, que havia sido criado pelo decreto 24.651, em 10 de julho de 1934, em duas áreas: o Serviço de Publicidade e Propaganda, e o Serviço de Difusão Cultural. O primeiro estaria subordinado ao Ministério da Justiça e o segundo, ao Ministério da Educação e Saúde.

Essa reorganização é o que possibilita o surgimento, no futuro, de órgãos vinculados ao Ministério da Educação, dirigido por Gustavo Capanema que, por sua vez, tinha o poeta Carlos Drummond de Andrade como chefe de gabinete. Outro movimento na mesma esteira foi a nomeação de Mário de Andrade, em 1935, como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. O poeta modernista é quem indicaria, junto com Manuel Bandeira, o nome Rodrigo Melo Franco de Andrade para o comando do SPHAN em 1937. Capanema contaria, ainda, com a atuação de Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari, entre outros representantes da cultura, da literatura e da música nacionais.

A discussão a respeito de intelectuais “cooptados” pelo Estado Novo é pontuada, de alguma forma, pelo próprio Luís Simões Lopes. Em uma entrevista tardia,⁴ já em 1984, ele explica que para ter um serviço público eficiente e bem governar o país foi necessário tirar o vício da administração federal anterior à “Resolução de 1930” que não nomeava para cargos públicos as pessoas devidamente habilitadas ao exercício das funções do Estado, optando por favorecer a clientela política. Esse comentário é esclarecedor para compreender por que, neste momento, tantos intelectuais estão ocupando a administração, gestão, presidência, gabinete de vários aparelhos culturais estatais.

Por último, desse dossiê, seleciono os fólios 17 e 18, onde está um relatório de organização (Fig. 6.2) do Ministério do Reich de Esclarecimento Popular e de Propaganda (*Reichsministerium fuer Volksaufklärung und Propaganda*), órgão criado em 13 de março de 1933 pelo “chanceler Adolf Hitler e confiado ao Sr. Dr. Joseph Goebbels”. Lopes elenca as 7 repartições em que o Ministério alemão está dividido:

1. Administração geral e Orçamento do Ministério;
2. Propaganda;
3. Rádio;
4. Imprensa;
5. Filmes e Combate à literatura subversiva;

⁴“Entrevista com o Dr. Luiz Simões Lopes” publicada em Rev. adm. empres. vol.24 no.3 São Paulo July/Sept. 1984. Disponível em: <<https://bit.ly/3t0qsfi>>. Acesso em 13 mar. 2021.

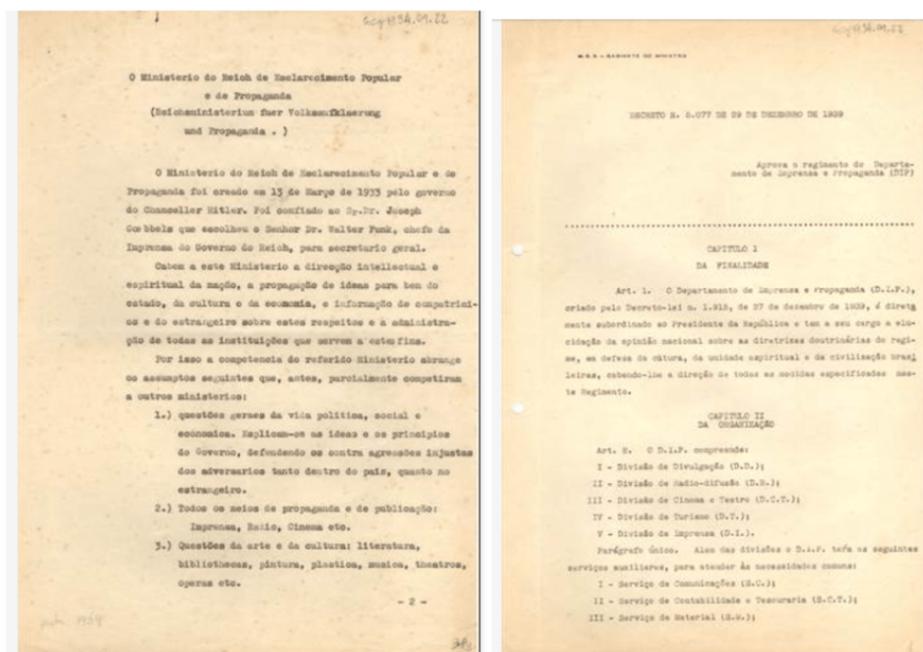


Figura 6.2: À esquerda, página inicial do relatório do Ministério da Propaganda do Reich (*Reichsministerium fuer Volksaufklärung und Propaganda*). À direita, página inicial do datiloscrito do decreto 5.077 que aprova o regimento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC FGV

6. Teatros e Arte;
7. Combate contra as mentiras e difamações à Alemanha.

O documento imediatamente a seguir a este, com o timbre no canto superior esquerdo do Ministério da Educação, é o decreto nº 5.077, de 29 de dezembro de 1939 – em outras palavras, o documento imediatamente a seguir a este é a certidão de nascimento do famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) brasileiro (Fig. 6.2). Interessa-me especialmente o artigo 2 que trata de sua organização em 5 divisões e 6 serviços. Nessa estrutura, é possível perceber os ecos da administração nazista até mesmo na inclusão da discoteca – como os *dancings* da carta enviada por Simões – ou nas equivalências setoriais, como Administração geral e Orçamento na versão alemã e Serviço de Contabilidade e Tesouraria na versão brasileira:

1. Divisão de Divulgação;
2. Divisão de Radiodifusão (D.R.);
3. Divisão de Cinema e Teatro (D.C.T.);
4. Divisão de Turismo (D.T.);
5. Divisão de Imprensa (D. I.);
- I. Serviço de Comunicações (S.C.);
- II. Serviço de Contabilidade e Tesouraria (S.C.T.);
- III. Serviço de Material;

- IV. Filмотeca;
- V. Biblioteca;
- VI. Discoteca.

Tendo assentadas essas considerações políticas, sobretudo a partir do vínculo de Luís Simões Lopes no governo getulista em relação à sua ideia de criação de uma miniatura do Ministério da Propaganda alemã no Brasil, é possível perceber em que eixo se ampararão certas iniciativas nas áreas culturais (mas sem se restringir a elas) durante a primeira metade do século 20.

Há diversos apontamentos sobre políticas federais para preservação assim como sobre a história da museologia brasileira (FONSECA, 1996; SILVA, Z. L. d., 1999; JULIÃO, 2016; FERRANDO, 2018) destes anos, motivo pelo qual opto não me demorar nesses dois pontos, preferindo iluminar episódios pouco conhecidos, como o dossiê de Luís Simões Lopes, e destacar apenas os marcos relevantes que ajudarão a responder à inquietação anterior: por que o interesse pela institucionalização de centros literários no período de 1970?

6.2

No terreno dos museus brasileiros

Não é novidade afirmar que o Brasil foi pioneiro na institucionalização da preservação de bens culturais na América Latina. Mas os museus brasileiros – de dom João VI até o início da Era Vargas – ainda se alinhavam a uma tendência mundial caracterizada pela “pretensão enciclopédica”, comum às ciências naturais, dedicadas à coleta, estudo e exibição de coleções naturais, de etnografia, paleontologia e arqueologia. (JULIÃO, 2016, p. 20)

Como opção a esse modelo de museu estava outro de origem francesa, alicerçado na afirmação de uma história nacional a reboque da Revolução ocorrida no século 18. É nessa esteira que a nação, isto é, uma comunidade imaginada, poderia se tornar “real” por meio da seleção e da consagração de certos itens materiais, incluindo a posse pública de coleções privadas. Estrutura-se, assim, a compreensão da noção de patrimônio histórico e artístico da pátria: é necessário conferir não apenas uma fisicalidade ao projeto de nação como atribuir valor simbólico aos itens eleitos. (FONSECA, 1996, p. 153)

Em território brasileiro, essa noção museológica se concretiza pela criação, em 1922 – note: ano do centenário da Independência –, do Museu Histórico Nacional (MHN), que rompe com a tradição enciclopédica e “incentiva o culto

à tradição e à formação cívica, fatores de coesão e de progresso”. (JULIÃO, 2016, p. 20)

A instituição foi dirigida por Gustavo Barroso – também presidente da Academia Brasileira de Letras – de 1922 até sua morte, em 1959. Idealizado para funcionar como um catalisador dos estudos museológicos, instalou-se no MHN o Curso de Técnico de Museus, o primeiro no Brasil e o mais antigo das Américas (SPINELLI, 2009, p. 19), pelo decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932. Este era o ponto de partida para transformar o curso, que durava apenas 3 anos, em ensino superior após um acordo com a Universidade do Brasil (atual UFRJ), em 1951.

Com a implementação do SPHAN, instaurado pelo decreto nº 25 em 30 de novembro de 1937 – isto é, apenas 20 dias depois do golpe do Estado Novo –, o Museu Histórico Nacional perde sua centralidade como referência museológica.

No entanto, a criação do novo órgão tampouco significou novidade de abordagem:

a preponderância dos critérios estético e de raridade na formação das coleções, a história tratada sob a ótica das elites e do Estado, e a ideia de que os museus deveriam educar o povo, preparando-o para o progresso e civilização, eram vetores conceituais presentes na maioria dos museus organizados pelo SPHAN. (JULIÃO, 2016, p. 23)

Com Rodrigo Melo Franco de Andrade no comando por mais de 30 anos, o SPHAN teve como missão criar um passado referenciado no século 18, envolvido pela cultura barroca e religiosa, e pelo ciclo minerador. Essa linha de atuação se coaduna com o projeto getulista, à semelhança do entendimento cultural alemão, de investimento na música, teatro e cinema a fim de, juntos, reforçarem a mensagem de uma pátria. O imaginário que tenta se construir em torno desta nação é recheado pela natureza exuberante, pela presença de heróis como os bandeirantes, ou ainda pelo desenvolvimento de um “povo brasileiro” a partir do mito da convivência pacífica entre europeu-indígena-africano. Ao mesmo tempo, essa história, que apontava para trás, deveria coexistir com o interesse pela estética moderna da arquitetura e pelo desenvolvimento técnico e científico. (SANTOS, 2011, p. 191)

Se o SPHAN nasceu em 1937, sua gestação datava do início do ano anterior, quando Mário de Andrade entregou a Gustavo Capanema um memorial de 18 páginas junto a um gráfico (Fig. 6.3) que buscava organizar “um serviço

de fixação e defesa do patrimônio artístico nacional”.⁵⁶

No avançado entendimento de Mário de Andrade sobre a cultura, ele organiza o Patrimônio Artístico Nacional em quatro Livros de Tombamentos e de Museus. A “generosidade etnográfica” (MICELI, 1987, p. 22) marioandradina parte dessas 4 grandes áreas para incluir 8 categorias ainda mais abrangentes. Importante notar que o termo Histórico não aparece no título do projeto de Mário – o que é histórico está incluindo *como* uma parte do que pode ser entendido também como arte.

1. Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico / Museu Arqueológico e Etnográfico: correspondentes às categorias de artes arqueológica, ameríndia e popular;
2. Livro de Tombo Histórico / Museu Histórico: correspondentes à categoria de arte histórica;
3. Livro de Tombo das Belas Artes / Galeria Nacional das Belas Artes: correspondentes às categorias de arte erudita nacional e estrangeira;
4. Livro de Tombo das Artes Aplicadas / Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial: correspondentes às categorias de artes aplicadas nacionais e estrangeiras.⁷

Submetida à leitura e análise de diversos especialistas, os ajustes, sugestões e cortes feitos por Heloísa Alberto Torres e pelo próprio Gustavo Barroso, além de outros nomes, levou o SPHAN para muito longe do anteprojeto de Mário de Andrade. Para Miceli (1987), a proposta andradina revelou-se, naquele momento, descompassada das circunstâncias ao passo que a entronização do barroco firma-se como a pedra de toque da política preservacionista. (p. 44)

Depois dos pontos do novo projeto estarem consolidados e validados por Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Getúlio Vargas, nasceu, enfim, o SPHAN, “com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”. (BRASIL, 1937, art. 46)⁸

⁵⁶O dossiê GC g 1936.03.24/2 Ministério da Educação e Saúde, do Acervo Gustavo Capanema, da Fundação Getúlio Vargas, tem 640 páginas que se referem à criação, institucionalização do SPHAN. Há apreciação de diversas pessoas sobre o anteprotejo de Mário de Andrade, trâmite de nomeação de Rodrigo Melo Franco, rascunho da lei com correções manuscritas, provavelmente do próprio Getúlio Vargas.

⁶A cópia do documento que está no DPHAN traz nota manuscrita de Carlos Drummond de Andrade: “Trabalho de Mário de Andrade, feito a pedido do Ministro da Educação, Gustavo Capanema”. Conferir página 270. Disponível em: <<https://bit.ly/3uwbsGf>>. Acesso em 11 mar. 2021.

⁷No entanto, Julião (2016) lembra que há aí uma noção binária da cultura. (p. 23)

⁸Há uma alentada discussão a respeito das diferenças do anteprojeto de Mário de Andrade e do projeto assinado por Gustavo Capanema em Fonseca (1997) e em Rubino (2013).

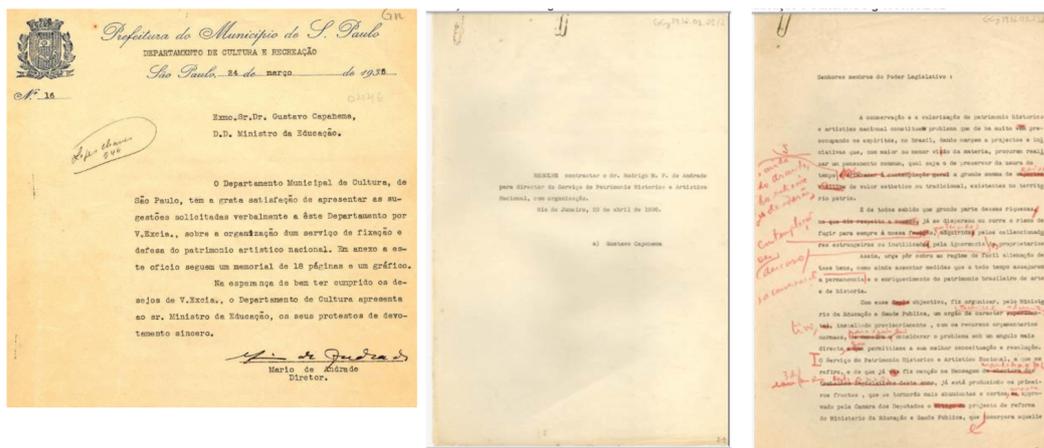


Figura 6.3: Da direita para a esquerda: Carta de Mário de Andrade a Gustavo Capanema de 24 de março de 1936; Documento de contratação de Rodrigo Melo Franco de Andrade como diretor em 23 de abril de 1936; Datiloscrito com emendas manuscritas, provavelmente de Getúlio Vargas, no texto do decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937. Arquivo Gustavo Capanema/CPDOC FGV

Esta preferência administrativa e conceitual pode ser verificado por uma análise quantitativa das ações no período: nos 9 anos iniciais do SPHAN, foram tombados 474 bens, sendo que 246, ou 52% desse total, somente em 1938 e grande parte em território mineiro.⁹

Junto às ações de tombamento, há também a acelerada criação de museus sobretudo no eixo Rio-Minas: Museu Nacional de Belas Artes/Rio de Janeiro-RJ (1937), Museu da Inconfidência/Ouro Preto-MG (1938), Museu das Missões/São Miguel das Missões-RG (1940); Museu Imperial/Petrópolis-RJ (1940); Museu do Ouro/Sabará-MG (1945); Museu Regional de São João del Rei-MG (1946); Museu do Diamante/Diamantina/MG (1954); e Museu da República/Rio de Janeiro-RJ (1960).

Mas nem só de políticas federais o período foi feito. É necessário lembrar dos investimentos privados na área artística, de que são exemplos o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, fundado por Assis Chateaubriand; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho; e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), também em 1948, por um grupo de empresários presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maya. (SANTOS, 2011, p. 191)

⁹Sobre tombamentos e ideologia de mineiridade no SPHAN, Julião sugere GONÇALVES. "A retórica da perda", 1996, p. 71, e também BOMENY. *Guardiães da razão; modernistas mineiros*, 1994.

Essa breve recomposição da atmosfera e do ambiente à luz do desenvolvimento dos museus e da política brasileira durante a primeira metade do século 20 oferece um cenário de fundo, mas ainda não responde de todo a pergunta sobre o porquê do interesse em instituições de literatura a partir da década de 1970 – recorte temporal no qual se encontram o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira e o Museu da Literatura Brasileira.

Para entender o alvoroço ideológico político-cultural que possibilitou a intensificação da criação de museus especificamente literários, outros cruzamentos precisam ser feitos.

6.3

No terreno da Nova Museologia

Após a Segunda Guerra Mundial, a United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO/Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) foi criada com a finalidade de promover uma “cultura para a paz”, na intenção de prevenir a eclosão de novos conflitos globais a partir do fomento à “solidariedade intelectual e moral da humanidade”.¹⁰ Uma das iniciativas imediatas da UNESCO foi a fundação, em 1946, do International Council of Museums (ICOM/Conselho Internacional de Museus).

Renato Soeiro, que passou a presidir a Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (DPHAN) depois da morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1969, representou o Brasil em vários dos acordos internacionais com o ICOM a partir de então. Apesar das diretrizes da gestão anterior ainda vigorarem no órgão, o DPHAN teve de se adequar aos tempos agora outros. (SANTOS, 2011, p. 193) (JULIÃO, 2016, p. 23)

Foi nessa década, por exemplo, que os modelos de museus também se tornaram alvos de uma crescente insatisfação no âmbito internacional. Tradicionais, as instituições museológicas, geralmente, estavam assentadas em procedimentos que priorizavam segmentos da cultura dominante, valorizavam tipologias específicas de acervos e investia em uma hierarquização cultural. (JULIÃO, 2016, p. 26)

Enquanto isso, o mundo vivenciava aguerridos episódios político-sociais, como a luta do movimento negro americano, a busca de afirmação de minorias, o questionamento dos valores culturais ocidentais, o movimento francês de

¹⁰Conferir definição do Itamaraty sobre o trabalho da Unesco. Disponível em: <<https://bit.ly/31SAeEg>>.

maio 1968 – eventos que impuseram uma necessária reconfiguração para todas as áreas do conhecimento, o que inclui a museologia.

As demandas parecem ter sido absorvidas pelo ICOM, que passou a se debruçar e a reavaliar o museu tradicional que entendia o objeto e o patrimônio como fins em si mesmos (MARTINS, M. H. P., 1997, p. 156), sinônimos um do outro. Era necessário – urgente – que o museu se convertesse em um espaço de reflexão e debate. É por esse motivo que entram na pauta dos encontros e das reuniões do ICOM tópicos como o papel educativo do museu, apoio aos jovens profissionais, cultura popular e sua função social do museu, entre outros temas.¹¹

A relação do museu com a humanidade e, de forma mais restrita, a relação com a comunidade em que está inserido fica sublinhada na 8ª. Conferência Geral de Museus (Assembleia Geral do ICOM), realizada em Munique, em 9 de agosto de 1968:

[O ICOM] espera que cada país dê a mais alta prioridade ao desenvolvimento de museus com vocação regional, provendo-os com estrutura administrativa, equipamentos e recursos técnicos, financeiros e de pessoal adaptados ao papel que tais museus devem desempenhar;

Recomenda, ainda, que os museus sejam mais abertos ao público jovem, ampliando o número de programas culturais para jovens, numa atmosfera de maior participação. (ICOM, 1968)¹²

Nas conferências seguintes, a proposta voltada à comunidade e ao desenvolvimento de trabalho junto à sociedade, atentando para o ambiente social específico dentro do qual cada museu opera, são reforçados. Tais noções ganham um corpo conceitual ainda mais definido, sobretudo, em dois eventos: a 9ª Conferência Geral, realizada em Paris, com o tema “O museu a serviço do homem presente e futuro”, e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em maio de 1972.

Essa última é, especialmente, a mais citada entre os estudos museológicos, por diversas razões. Primeiro porque seria a primeira vez em quase três décadas de existência do ICOM que uma conferência aconteceria em um país latinoamericano. A escolha parece ter sido um aceno de atenção já que a maior parte da América Latina estava sob regimes políticos de exceção. Além disso, Nascimento Junior, Trampe e Santos (2012) destacam até o formato inovador

¹¹A relação dos eventos do ICOM, desde novembro de 1946 a setembro de 2004, com informações sobre temas, notas, palavras-chave dos encontros, pode ser acessada pelo link: <<https://bit.ly/39OcW6Q>>. Acesso em 3 mar. 2021.

¹²Note-se como, no primeiro excerto, ouve-se ressoar a adiantada percepção de Mário de Andrade em relação à cultura.

de mesa-redonda como um modo “de interação profissional entre duas das áreas de *expertise* envolvidas: a do museu, especificamente, e a do desenvolvimento econômico e social”. (p. 101)

Mas a relevância de maior peso atribuída à Mesa-Redonda do Chile é a chegada à definição de Museu Integral, que pode ser traduzida como “a capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória, e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais”. (SCHEINER, 2012, p. 19)

Sob o guarda-chuva dessa Nova Museologia, as transformações são assim definidas por Maria Helena Pires Martins (1997), lembrando Hugues de Varine, presidente do ICOM (1965-1974):

(...) a nova museologia¹³ deve partir do público, ou seja, de dois tipos de usuários: a sociedade e o indivíduo. Em lugar de estar a serviço dos objetos, o museu deveria estar a serviço dos homens. Em vez do museu “de alguma coisa”, o museu “para alguma coisa”: para educação, identificação, confrontação, conscientização, enfim, museu para uma comunidade, função dessa mesma comunidade. (p. 157)

De uma forma quase intuitiva, a diretriz de Lygia Fagundes Telles para o Museu da Literatura Brasileira vai ao encontro da proposta dessa Nova Museologia. O MLB, um centro de documentação *para* pesquisa e reflexão crítica, se alinharia de certo modo ao conceito de “ecomuseu”, baseado, segundo Varine, em considerar “coleção” em vez de “patrimônio”; “comunidade” em vez de “público”; e “território” em vez de “edifício”.

Vale acentuar que o protagonismo, no ecomuseu, é dado aos membros da comunidade em que ele se insere. A instituição não existe como força alheia e indiferente ao seu entorno, muito pelo contrário – ela é habitada por pessoas

¹³Ao longo dos anos, os estudiosos de museologia ainda vão se envolver em debates terminológicos a respeito da “nova museologia”, que também pode ser uma variação de ecomuseu, museu de vizinhança, museu territorial ou regional, museu integral, museu a céu aberto, museu-parque, museu comunitário. Compartilho aqui do ponto de vista de Aline Duarte no artigo “Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora” (2013) que entende que, nas linhas orientadoras da Nova Museologia, se “encontra suporte, quer para a renovação iniciada nos anos 60 do século XX, quer para a ainda faltante e ambicionada renovação do museu do século XXI”, sendo “capaz de conduzir uma agenda de pesquisa mais próxima e mais receptiva às problemáticas contemporâneas das ciências sociais”. Afirma ela, e concordo, que “a crescente articulação entre museu e academia – e o correlativo reforço das perspectivas teórica e crítica – que parece ser o selo da atual expansão dos estudos museológicos, é ela própria uma marca indelével da inflexão teórica e política desencadeada pelo movimento da Nova Museologia”. Disponível em: <<https://bit.ly/3rWjcQ9>>. Acesso em 23 mar. 2021.

que são agentes na formulação e construção de seus centros de documentação em um vínculo permanente com o espaço, o tempo e a memória, como já mostrado aqui por Scheiner (2012).

7

Os autores no Museu (de Literatura)

QUERO A FLORESTA ANTES DO LIVRO, A PROFUSÃO DE FOLHAS ANTES DAS PÁGINAS,
GOSTO DA CRIAÇÃO TANTO QUANTO DO CRIADO, NÃO, MAIS.
GOSTO DO KAFKA DO DIÁRIO, O CARRASCO-VÍTIMA,
GOSTO DO PROCESSO MIL VEZES MAIS QUE DO PROCESSO
(NÃO: CEM VEZES MAIS). QUERO OS TORNADOS DA OFICINA [...],
A FORJA LOUCA E TUMULTUOSA [...], O MUNDO DAS PULSÕES.

Hélène Cixous apud Grésillon (1999)

As décadas de 1960 e 1970 marcam o início de um crescente interesse acadêmico em torno dos documentos portadores do processo de criação. Para Philippe Willemart (2001), a história do manuscrito pode ser delineada em três etapas: “o desejo dos escritores de entrar no ateliê da escritura, a constituição de acervos e a interpretação dos autores e dos críticos dando uma dimensão sociopolítica aos acervos e à história literária”. (p. 173)

Embora a trinca de etapas esquematizada por Willemart seja objetiva e elucidativa – e que eu tenha tentado, nos capítulos anteriores, abordar brevemente as duas últimas etapas –, parece necessário desenvolver alguns comentários mais precisos sobre o que o autor compreende por “ateliê da escritura”, aprofundando a reflexão a respeito da “arte da composição” (WILLEMART, 2001, p. 173) e da composição escritural como arte.

Não me parece que há outra forma de mergulhar nessa discussão senão fazendo um sobrevoo pela história do livro, movimento no qual é possível observar o balanço do manuscrito entre as esferas pública e privada.

Compreender o jogo que opera nesses dois ambientes é um modo também de lidar com inquietações que latejam nos estudos da crítica textual e biográfica à luz da pesquisa em arquivo: que estatuto conferir a esses documentos privados, escritos para si, destinados a nenhum leitor? (GRÉSILLON, 1999, p. 24) Seria ético publicar cadernetas, cartas e outros prototextos que podem ser configurados como processos inacabados da obra final? O destino de um rascunho é tornar-se livro? Se o autor não publicou determinado romance em vida, fazê-lo *post-mortem* não seria ir contra sua vontade?

7.1

História do manuscrito clássico num relance

HÁ MILUMAESTÓRIAS NA MÍNIMA UNHA DE ESTÓRIA

E começo aqui
Haroldo de Campos

Para burilar as questões apontadas, uma ponte deve ser erguida até o século II d.C., quando a forma de escrita oficial era a *scriptura continua*, isto é, um registro textual feito em letras maiúsculas que prescindia do uso de qualquer espaço entre as palavras ou de diacríticos, como pontuação e acentuação (Fig. 7.1a). A ausência de espaço podia estar vinculada a uma certa necessidade de economizar matéria-prima escassa à época: peles de animais para suporte escrito; pelos de animais para pincéis; minerais, flores, frutos e sementes para tintas. Espaço e pontuação, nesse contexto, se tornam itens luxuosos e excessivos.

Outra razão para a *scriptura continua* é o plano secundário que o texto ocupava nesse período: o rolo funcionava como uma espécie de ponto de apoio, apenas um guia acessório para a leitura quase performática. Enquanto uma mão segurava o objeto, a outra estava livre para destacar, ratificar, reforçar momentos do texto. A quebra, a ênfase, o tom aconteciam, portanto, na voz e na mão vazia. Essas duas partes do corpo flexionavam as tipologias textuais segundo as ocasiões. (CAVALLO, 2004, p. 127)

Antecedendo o formato do códice (livro em cadernos), o rolo, tanto em pergaminho quanto em papiro, se consagrava como o principal suporte para a escrita. E afirmar que a escrita passa pelo corpo não é um contemporâneo apelo imagético, mas literal nesse momento: para ter o controle do movimento da escrita era necessário apoiar o rolo entre as coxas segurando-o por suas extremidades. A postura recomendada para escrever – na verdade, a postura possível – era, portanto, sentado no chão com as pernas dobradas.¹

Ao analisar as medidas dos rolos não é coincidência verificar que, embora pudessem variar de 5 a 10 metros de comprimento, a largura média era de 40 centímetros – precisamente a distância entre as pernas nessa posição. As dimensões atendiam não apenas o gesto da escrita como o da leitura: enquanto a mão direita seguraria o topo do rolo, a esquerda poderia se encarregar de reter a parte já lida. Ao término da leitura, o rolo estaria de volta no seu formato original. (CAVALLO, 2004, p. 122)

¹Mobiliário apropriado para a escrita, como a secretária, irá aparecer apenas na Idade Média.

Desde aí, texto e condição material não se desvinculam do ambiente histórico. No contexto greco-romano, escrever indicava ausência de prestígio e costumava ser feito por pessoas escravizadas. Uma das razões é de que sentar no chão não era uma postura corporal digna dos homens livres, habituados a cadeiras ou bancos.

A segunda é que, cultural e politicamente, prevalecia a valorização do discurso oral em detrimento do escrito ou ainda, se quisermos, a noção compartilhada de que a memória enfraqueceria à medida que o papel ocupasse seu lugar. Exemplo disso é a conhecida passagem de *Fedro* em que Sócrates narra o que o rei do Egito teria dito sobre o advento da escrita: “Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, recordar-se-ão de fora, graças a sinais estranhos, e não de dentro, espontaneamente, pelos seus próprios sinais”. (PLATÃO, 2009, 274c-275b)

Rolo e códice conviveriam juntos por quase seis séculos quando viria a troca definitiva de um pelo outro no bojo de uma necessidade intrínseca ao cristianismo, religião que se estabeleceu, sobretudo, no registro escrito. Para “levar a palavra divina a toda criatura” era preciso que essa mesma palavra ganhasse leveza material e maior praticidade. A literariedade do versículo bíblico escrito por Marcos exigiu, portanto, uma reconfiguração na ordem do suporte que ecoaria na história da escrita e da leitura ocidental.

Uma primeira e impactante mudança é da *scriptura continua* para a escrita descontínua (Fig. 7.1b).² O amadurecimento e consolidação desta última refletirá em um período de inovações no âmbito do conhecimento do direito, da teologia, da filosofia e da arte a partir do século 12:

La separación canónica de las palabras, que introducía espacios claramente perceptibles entre todas y cada una de las palabras de la oración, incluidas las preposiciones monosilábicas, minimizaba la necesidad de leer en voz alta.³

A inserção de um espaço em branco entre as palavras acompanhou o desenvolvimento de todo um “vocabulário visual” (SAENGER, 2004, p. 231), responsável por inaugurar modificações definitivas no que se entendia, até então, por autoria, leitura e escritura. A página encheu-se de novos códigos: destaque nos títulos, indicação do fim de uma frase e início de outra pela

²Para leitura mais profunda, consultar *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, de Paul Saenger, publicado pela Stanford University Press, em 1997.

³O espaçamento canônico entre palavras, que introduziu espaços claramente perceptíveis entre cada palavra da frase, incluindo preposições monossilábicas, minimizou a necessidade de leitura em voz alta”, tradução minha. (SAENGER, 2004, p. 213)

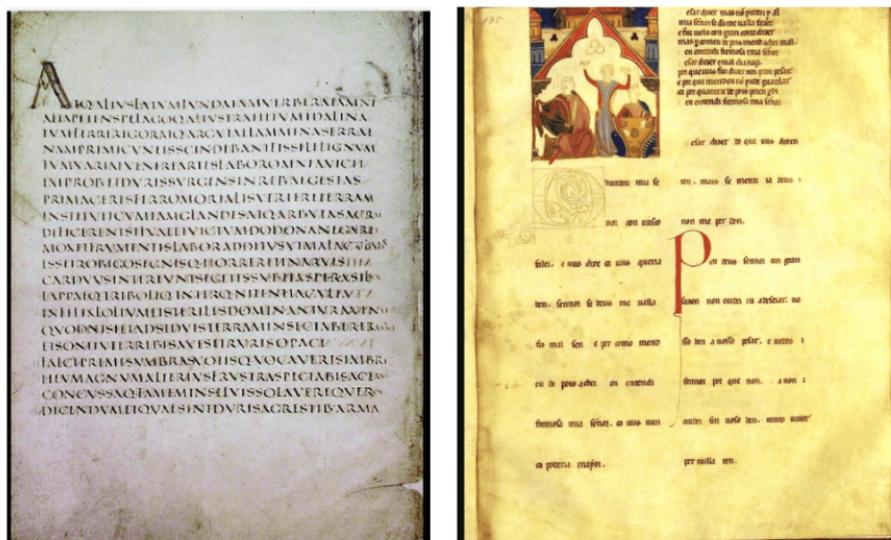


Figura 7.1: À esquerda, exemplo de *scripta continua* em manuscrito de Virgílio. Fólio 141/Vatican Library. À direita, página de manuscrito do *Cancioneiro da Ajuda.*/Cantigas Medievais Galego Portuguesas

diferenciação do tamanho da letra ou do registro em vermelho, inserção de pontuação simples, comentários marginais e iluminuras.

A produção de um códice com tantos requintes e detalhes requisiu um grupo de profissionais não pouco numeroso. A partir de uma matriz textual feita geralmente em tábuas de cera ou restos de tecido, o próximo passo era transferir a escrita para o papel pelo método da cópia. Principal responsável por essa parte do processo, o copista não precisava, necessariamente, compreender ou ter interesse pelo assunto – bastavam seus olhos e suas mãos. Ele não escrevia, desenhava palavras. O poeta Petrarca define o amanuense como um “pintor”, cujas habilidades cognitivas “se parecían cada vez mas a las de un mecanógrafo (...) [que] leía con una distancia invariable entre el ojo y la mano mientras reproducía sin interés las imágenes en negro sobre blanco de su ejemplar”. (SAENGER, 2004, p. 227) ⁴

A pouca possibilidade de reposição material, ainda nesse período, impõe, ao copista, uma camada adicional de devotada atenção que não demora a virar cansaço: apenas três dedos escrevem, mas todo o corpo participa.

En las primeras miniaturas se representaba a los copistas escribiendo con una pluma en una mano y un cuchillo en la otra. El cuchillo facilitaba las borraduras y aguzaba la pluma, y además servía para equilibrar la mano levantada que sostenía la pluma y para sujetar el soporte membranoso utilizado para los libros

⁴“Pareciam cada vez mais com as de um mecanógrafo (...) [que] lia com uma distância invariável entre o olho e a mão enquanto reproduzia sem interesse as imagens em preto e branco de seu exemplar”, tradução minha.

formales, puesto que los trazos nítidos de la letra gótica textual obligaban a ejercer una presión que cambiaba de dirección con los frecuentes elevamientos de la pluma. (op. cit., p. 229)⁵

Além da atividade dos copistas, que acontecia em ritmo lento e pausado, havia os rubricadores. Esses eram responsáveis por dar destaque a títulos e a letras capitulares com a cor vermelha, *rubra*. Acompanhavam também os iluminadores, às vezes assistidos por douradores. Toda a rede de produção escrita era supervisionada por um censor, corretor ou revisor, que não apenas controlava a qualidade dos resultados como a qualidade dos temas abordados, que deveriam estar de acordo com as premissas da realeza e do Santo Ofício. (CHARTIER, 2007, p. 89)

A morosidade do trabalho pode ser expressa pela quantidade: a biblioteca mais numerosa de que se tem notícia durante o século 15 contava 25 exemplares, enquanto a do século 16, não passava de 55. A maior parte das obras é de teor devocional. (PINO; ZULAR, 2007, p. 60)

Não só a escrita descontínua como a soma das combinações do uso de letras góticas informais (uma caligrafia mais simples para ler e escrever), da adoção do latim vulgar e dos novos apetrechos de escrita favoreceram a autonomia do autor, que podia agora ser também *scriptor* e reduzir a produção textual visando a dependência exclusiva da memória auditiva do leitor. (SAENGER, 2004, p. 227)

O livro passa a ser feito (escrito e produzido) para o leitor ler com os olhos – por vezes, nota-se o mesmo texto ser contado na página com palavras e com desenhos. Essa redundância narrativa se torna uma ferramenta de mediação entre o conteúdo da obra e a leitura agora solitária.⁶ Não é coincidência o filósofo Hugo de San Vitor empregar o termo latino *videre* como sinônimo de ler. No mesmo sentido, passam a ser usados o verbo *veoir* e a expressão *lire au coeur* para diferenciar a leitura silenciosa da leitura com a boca, reservada ao

⁵“Nos desenhos em miniatura, os copistas eram retratados escrevendo com a pena em uma mão e a lâmina na outra. A lâmina facilitava o ato de apagar e afiava a pena, além de servir para equilibrar a mão levantada que segurava a pena e segurar o suporte membranoso usado para livros formais, já que os traços bem marcados da letra gótica textual obrigavam a exercer uma pressão que mudava de direção conforme o movimento da pena”. Tradução minha.

⁶Essa relação pode ser melhor compreendida com o seguinte trecho do prólogo do *Livro das Aves* (1184): Desejando satisfazer o teu pedido, resolvi pintar a pomba (...) e edificar as mentes dos simples por meio da pintura: aquilo que o espírito dos simples dificilmente conseguiria alcançar com os olhos do entendimento, poderá, pelo menos, percebê-lo com os do corpo; e a vista perceberá aquilo que o ouvido entenderia a custo. Não quis apenas pintar a pomba dando-lha forma, mas também descrevê-la por palavras, para elucidar a pintura por meio da escrita: que ao menos agrade a moralidade da escrita a quem não agrada a simplicidade da pintura”. O manuscrito iluminado foi digitalizado e está disponível para visualização: <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381076>>.

murmúrio oralizado (*submissa* ou *suppressa voce*) da prática monástica. (op. cit., p. 249)

Se antes o autor do alto medievo compunha oralmente esperando que seu texto fosse lido em voz alta, o autor do século 14 compõe considerando que o leitor vai “ler com o coração” ou com os olhos e menos com os ouvidos. Nessa nova interação textual é possível, portanto, abdicar do ritmo, da forma, do metro e da sonoridade melíflua – artifícios textuais antes necessários para auxiliar na recepção e memorização das cantigas e histórias. (op. cit., p. 228)

Desde o século 13, cresce, então, o interesse do autor pelo “ateliê da escritura”, pela arte da composição, pelo documento autógrafo – ele começa a escrever *pessoalmente* sua obra. A equação autor-escritor que daí se origina revela também um movimento de intimidade entre o autor e o livro.

A possibilidade de estruturar sua obra em fólhos lhe deu maior liberdade para, à medida que escrevia, criar referências cruzadas, estabelecer conexões internas e eliminar redundâncias típicas da literatura *ditada* do século 12. Além dessas modificações que são da ordem modular do livro, uma ressalta a nível temático: a composição em privado abriu espaço para o autor-escritor desenvolver textos com teor erótico, sarcástico ou irônico (SAENGER, 2004, p. 222). As sensações que experimentava e os episódios que imaginava não mais seriam constrangidos pela presença tão próxima do copista. Esse exercício de controle pessoal e direto do autor sobre sua obra pode ser flagrado na própria materialidade do manuscrito que, nesse período, passou a trazer um maior número de rasuras, anotações marginais e acréscimos entre as linhas. (op. cit., p. 223) (O profissional do ateliê da escritura não cometeria em abundância tantas alterações.)

Em última instância, a transição tanto da leitura quanto da composição silenciosa contribui também para o desenvolvimento do ascetismo e da heresia intelectual, dando espaço para o pensamento político subversivo (op. cit., pp. 242 a 245). Em uma sociedade basicamente *oral*, como era no século 9, por exemplo, se houvesse especulações heréticas, estas estavam submetidas a um permanente estado de vigilância clerical, desde sua formulação e publicação até à veiculação oral e recepção por parte do leitor, afirma o historiador e professor Paul Saenger.

Mesmo depois do advento da impressão de Gutenberg, o manuscrito não foi abolido. Ele assegurava com maior facilidade do que as obras impressas a circulação de trabalhos que desafiassem autoridades e ortodoxias. (CHARTIER, 2007, p. 18) Manuscrito e impresso, portanto, vão conviver simultaneamente por um período ainda longo, o que multiplica as possibilidades de serem

encontradas várias versões de um mesmo texto nesse primeiro momento.

Aliás, até o aspecto visual do livro será, ainda, uma espécie de espelho do texto escrito à mão já que continuavam a ser replicadas os estilos, as fontes das letras e os códigos característicos da página como iluminuras, rubricas, sinais, notas e indicações à margem. Se o texto corrido ia para a máquina, esses acréscimos delicados e numerosos continuavam a depender do trabalho manual. (CAVALLO; CHARTIER; BONFIL, 2004, p. 46)

O contingente de pessoas envolvidas na oficina de impressão é alto. Citando Paredes, Chartier comenta que embora o objeto livro derivasse da atividade dos impressores, a alma era confeccionada por todos aqueles que participavam de seu processo: “o mestre impressor, os compositores e os revisores que cuidam da pontuação, da ortografia e da *mise en page*”. (CHARTIER, 2007, p. 94) Esta compreensão não conflitua com a autonomia do autor e não compromete a substância essencial na obra, sempre idêntica a si própria, mesmo em face das variações, decisões e erros que possam acontecer na oficina. (op. cit., p. 95)⁷

7.2

História do manuscrito moderno num relance

UM LIVRO ENSAIA O LIVRO TODO LIVRO É UM LIVRO DE ENSAIO DE ENSAIOS DO LIVRO

E começo aqui
Haroldo de Campos

Retomo algumas das questões apontadas no início deste capítulo acrescentadas de outras. Como a edição de textos ou a crítica literária devem considerar essas incoerências entre o texto publicado e o manuscrito? (CHARTIER, 2007, p. 97) Onde os textos se tornam livros? (op. cit., p. 128) Quando os textos se tornam livros? O que pode ser considerado um original?

Para tatear respostas, valho-me do esquema em que Pino e Zular (2007) organizam a produção textual em quatro grandes momentos, de acordo com Lebrave:

⁷Este capítulo tomou como base, além das fontes bibliográficas, o seminário Materialidades da Literatura I, que aconteceu em 2020.2, no Programa de Doutorado homônimo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ministrado pela professora Dra Ana Maria Machado.

Públicos		Privados
Manuscritos	Manuscritos medievais	Manuscritos modernos
Impressos	Livros/Jornais	Datilogramas/Impressos pessoais

Tabela 7.1: A produção textual organizada em 4 momentos, de acordo com Pino e Zular (2007).

No quadro, confirma-se a cisão definitiva do lugar do manuscrito na sociedade moderna. Segundo os autores, em um primeiro momento, estariam alojados os manuscritos elaborados pelos *scriptores* medievais que copiavam os textos a fim de torná-los públicos. A partir do século 18, com a generalização impressa, o manuscrito é recolhido ao âmbito privado, e o espaço público passa a ser habitado por textos impressos em forma de livro ou de jornal. (PINO; ZULAR, 2007, p. 55)

O protagonismo que o livro ganha nesse período aos poucos arremessa o documento manuscrito à categoria de relíquia, objeto de coleção e de fetiche, que logo entra na roda do mercado (ARTIÈRES, 1998, p. 12):

Cobiçam-se, procuram-se, adquirem-se a peso de ouro ou a custa de esperteza algumas folhas de papel cujo branco um personagem qualquer cobriu de preto, sobre o qual ele expôs, com uma tinta mais ou menos bela, com caracteres mais ou menos finos, suas ideias, suas opiniões, seus sentimentos, suas paixões, suas afeições, suas ambições, suas cóleras. (LESCURE, 1965, apud ARTIÈRES, 1998)

Além de servir ao mercado do colecionismo e ao mito romântico da genialidade e originalidade autoral, o manuscrito moderno serve ainda aos ideais franceses e alemães do século 19 não demorando a se tornar um monumento nacional. (HAY (apud WILLEMART, 2001, p. 173)

Na passagem do século 19 para o 20, essa plataforma de escrita é girada novamente, impulsionada por uma certa revolução poética que se anuncia no círculo em torno de Mallarmé, como afirma Hay (2003):

a magia da literatura não se dá mais entre o leitor e a obra, “este ídolo imóvel que ele adora por ele próprio” (a fórmula é de Proust), mas entre o artista e sua criação: “o fazer como principal e tal coisa feita como acessório, eis a minha ideia”. (...) (p. 70)

A última citação é assinada por Paul Valéry e transmite a noção de valorização do processo, da composição literária. Opera-se aí um cálculo bastante curioso em que a coisa feita (o produto, o acabado, o livro, em última instância) parece atrair menos que o próprio movimento de fazer, de testar, abrir, modificar.

Grésillon (1999) comenta que o manuscrito, portanto, passa a ser “testemunha [de] um interesse pela literatura em ato, *in statu nascendi*, que acompanha uma vontade de dessacralizar, de desmitificar o texto dito ‘definitivo’” (p. 22). A teórica cita o poeta:

o sentimento que tenho diante de tudo o que está escrito, que é matéria para remexer – para corrigir, é sempre um estado entre outros – de um certo grupo de operações possíveis. (ibid.)

A relação de proximidade do autor com “a fábrica da escrita” ou “gestação da obra” (dois campos metafóricos dos estudos genéticos) se liga, portanto, à primeira etapa da história do manuscrito que Willemart identificou brevemente como “o desejo dos escritores de entrar no ateliê da escritura”. Essa proposição, agora ampliada por uma perspectiva histórica-literária, parece adquirir maior clareza: os escritores desejam entrar no ateliê da escritura porque, por algum tempo, eles estiveram fora, primeiro porque a atividade de escritura era terceirizada e, depois, porque o fazer literário passou a visar a publicação como última etapa e coroação do trabalho: vale o que está impresso.

No Brasil, Mário de Andrade é o nome que primeiro parece se ligar ao interesse pelo “ateliê da escritura”. O poeta modernista usava sua correspondência como uma plataforma de “arquivo da criação” literária: “elas [as cartas] tratavam de literatura com o [Manuel] Bandeira, de música com Camargo Guarnieri, [Francisco] Mignone etc. São sempre discussões técnicas sobre o *métier* do artista”. (WILLEMART, 2001, p. 174)

No entanto, ainda que Mário estivesse atento à discussão dos processos criativos, uma vez que seu trabalho fosse publicado, ele descartava os manuscritos originais.⁸ A análise de seu próprio acervo, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), reforça essa divisão: “obra na livraria, papéis no cesto”. (LOPEZ, 2010)

Willemart sublinha que “a maioria dos escritores brasileiros não costumava guardar seus manuscritos, pelos quais tinha pouco interesse, contrariamente ao valor atribuído à correspondência” – de que é exemplo o próprio Mário de Andrade.⁹ (2001, p. 174)

⁸Agradeço a Aline Novais de Almeida, doutora em Literatura Brasileira pela USP, as informações obtidas a partir de sua dissertação “Edição genética d’A gramatiquinha da fala brasileira, de Mário de Andrade” (2013).

⁹Cabe abrir um parêntese aqui para comentar o interesse de Mário não só pelo processo, mas pela materialidade do texto ou pela textualidade da matéria. Assim como o escriba egípcio sentado no chão, Mário está sentado no banco da praça com o caderno no colo. A letra se apresenta como uma extensão do braço: “Isso corria o mês de abril. Peguei um resto de

Compreender esse caminho histórico de valorização e desvalorização entre as materialidades da escrita, desde a passagem do manuscrito público para o privado acompanhando o estabelecimento do livro como o objeto final do exercício literário, é importante para, por um lado, pontuar o contexto em que nasce o desejo de retornar à fábrica, ao início, ao processo, mas não só.

Certa sedução pelo *métier* do autor – combinada a razões diferentes – pavimentaria o despontar de lugares novos, como os arquivos literários, e de outros ramos de estudos, como a crítica genética – cujos comentários virão a seguir.

7.3

Eis o arquivo literário e a crítica genética

ESCREVER SOBRE ESCREVER É O FUTURO DO ESCREVER

E começo aqui

Haroldo de Campos

O crescente interesse do autor pelo documento do processo criativo, com suas instabilidades e hesitações, colaborou para a invenção de um outro modelo de instituição. (SOUZA; MIRANDA, 2003, p. 70)

Eis o arquivo literário.

O que antes era um movimento de desejo – de que cito como exemplo Mallarmé e Valéry, na ala francesa; e Novalis e Goethe, no lado alemão – materializa-se na efetiva criação de centros documentais. Na segunda metade do século 20, há um aumento de investimento em acervos de escritores ao redor do mundo, como o Arquivo Literário de Marbach (Literaturarchiv Marbach/Alemanha), o Arquivo Literário de Pádua (Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di

caderno em branco, e na letreirinha penteada dos calmos começos de livro principiei escrevendo. Mas logo a letra ficou afobada, rapidíssima ilegível para os outros, frases parando no meio com ortografias mágicas em que tanto eu botava um ípsilon na palavra ‘caderno’, como um hífen em ‘jardim’, eu escrevia com fogo”. (ANDRADE apud LOPEZ, 1983, p. 31). Vê-se que as modificações do suporte seguem operando em sua prática literária, conformando certa possibilidade de produção de pensamento. Em carta a Manuel Bandeira, Mário comenta sua relação com a máquina de escrever e o poema *Losango cáqui*: “Engraçado, por enquanto me sinto todo atrapalhado de escrever diretamente por ela [máquina de escrever]. A ideia foge com o barulhinho, me assusto, perdi o contato com a ideia. Isso, perdi o contato com ela. Não apalpo ela. Mas isso passa logo, tenho a certeza, e agora é que você receber cartas bonitas de mim”. Para um desenvolvimento maior a respeito da materialidade da comunicação, conferir Gumbrecht (2004) e Kittler (1999).

Pavia/Itália) e a nova política de aquisição de documentos da Biblioteca Nacional da França.^{10 11}

Da historiografia arquivístico-literária, coloco em relevo a criação do Centre d'histoire et d'analyse des manuscrits modernes (Centro de História e Análise de Manuscritos Modernos), em 1974, que, a partir de 1982, é renomeado para Institut de Textes et Manuscrits Modernes (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos/ITEM). O ITEM adquire um destaque particular porque funciona, de forma muito especial, como um celeiro para o desenvolvimento de um novo campo do estudo relacionado ao manuscrito: a crítica genética.

Ao abrigo do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), o ITEM oferecia um verdadeiro contra modelo ao sistema universitário já que podia reunir pesquisadores de especialidades diferentes: literatos, linguistas, historiadores, editores – uma espécie de incongruência acadêmica para o período, de acordo com Louis Hay (2003), criador do ITEM e pesquisador emérito do CNRS. (p. 66)

O trabalho da crítica genética sobre o manuscrito surge em um momento cujo início pode ser localizado, do ponto de vista político, em maio de 1968 na França, quando estudantes instigaram uma revolução no governo de Charles DeGaulle com uma demanda, a princípio, bastante concreta: a seleção para ingresso nas faculdades que “indicava que, nessa sociedade, o ensino universitário não poderia ser para todos, assim como a promessa de uma futura ascensão social” (PINO; ZULAR, 2007, p. 8). Na esteira dessa reivindicação, vieram outras que propunham uma transformação radical nos âmbitos cultural, sexual, político e social; protestos que se alastraram para outros países conforme seus contextos.

Não era mais possível, portanto, trabalhar com “significados totalizadores e matrizes das práticas de interpretação”. A intelectualidade francesa, com a história batendo à porta das universidades, entra em um outro período produtivo, “no qual propostas neomarxistas e teórico-estruturalistas dos anos 60 se fundem, dando lugar a novos paradigmas em várias áreas”. (ibid.)

Nessa mesma Paris de maio de 1968, aporta um grupo de *germanistas* na Biblioteca Nacional *Francesa* para organizar os manuscritos do poeta

¹⁰O que acontece no Brasil, portanto, com a criação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, o Museu de Literatura Brasileira e com os outros centros de documentação a partir da década de 1970-1980 parece refletir uma afinidade com esses movimentos de institucionalização literária em outros países.

¹¹Recomendo a visita virtual à instituição alemã, em <<https://www.dla-marbach.de/>>, e à italiana, em <<http://centromanoscritti.unipv.it/>>. Sugiro enfaticamente conhecer também a Seção Archives et Manuscrits da Biblioteca Nacional francesa, disponível em: <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>>.

alemão Heinrich Heine, “o último dos românticos”. Uma das vantagens práticas oriundas desse intercâmbio, com o pós-estruturalismo operando de fundo, é a valorização do material de arquivo que havia sido “menosprezado durante o estruturalismo como objeto de conhecimento, mas [que] logo se torna de grande importância para a política cultural francesa”. (op. cit., p. 12)

Em outras palavras, a crítica genética se apresenta como uma ferramenta de estudo alternativa tanto ao estruturalismo francês quanto à filologia para

contribuer à la compréhension du processus créateur en analysant les documents qui témoignent de la genèse des œuvres. Ces archives — liasse de brouillons écrits à la plume d’oie, au crayon, au stylo à bille, tapuscrit, fichier numérique... — peuvent être d’ordre littéraire, mais elles peuvent également appartenir à d’autres domaines : cahiers de laboratoire qui enregistrent la mise en point et le déroulement d’une expérience scientifique, partitions musicales, esquisses et dessins préparatoires d’un tableau, rushes de films, captations photographiques, cahiers de mise en scène théâtrale etc.¹²

Enquanto a filologia se ocupava em buscar as origens de uma língua ou a versão autêntica de um texto, mostrando ao leitor o “caminho da originalidade a partir da decifração, do estudo e da ordenação cronológica das variantes manuscritas de uma mesma obra”, a crítica genética se interessará pelas “operações iniciais, pelos lugares onde se põe em andamento um processo de escrita”. Não cabe ao geneticista, portanto, atribuir uma ordem a esses documentos de criação, que são, por sua própria natureza, desordenados, mas mapear a direção para a qual apontam. (PINO; ZULAR, 2007, p. 15, 18)

Na página manuscrita, o texto não necessariamente apresenta uma sequência. Ali está fixado um conteúdo instável com seus emaranhados gráficos – testemunhos do processo de fabricação, testemunhos da materialização textual do pensamento. Em meio a essas “catedrais percíveis construídas sobre a areia” (GRÉSILLON, 1999, p. 22), espaço em que convivem e dialogam entre si tempos diversos, é difícil, quase impossível e imprudente, detectar uma origem.

Segundo Pino e Zular (2007), para que um manuscrito tenha valor à crítica genética não é preciso que seja autógrafo, isto é, escrito de próprio punho do autor, mas é imprescindível que haja nele alguma marca de trabalho

¹²Contribuir para a compreensão do processo criativo, analisando os documentos que testemunham a gênese das obras. Esses arquivos – conjunto de rascunhos escritos com bico de pena, lápis, caneta esferográfica, texto datilografado, arquivo digital etc. – podem ser de natureza literária, mas também podem pertencer a outros campos: cadernos que registram o desenvolvimento e o progresso de um experimento científico, partituras musicais, esboços e desenhos para uma pintura futura, filmes, registros fotográficos, peças teatrais etc.", tradução minha. Texto disponível em: <<https://bit.ly/3msV6LO>>. Acesso em 20 mar. 2021.

de criação diferente da versão publicada (p. 9). Nessa categoria, podem ser considerados

a correspondência do autor (se nela há discussões sobre a criação de suas obras) [como é a de Mário de Andrade], os datiloscritos (versões datilografadas diferentes do texto publicado) ou mesmo as gravações de voz com ideias sobre uma obra. (op. cit., p. 18)

Somam-se a esses tipos de manuscritos os elencados pelo ITEM no excerto da página anterior: cadernos, partituras musicais, esboços e desenhos, registros fotográficos... De uma forma mais prosaica, Lygia parece compreender e resumir essa tendência teórica ao afirmar que “a família, o cachorro, os amigos, tudo faz parte da obra”. Lembremo-nos de que ela encomenda a Erico Verissimo, no cartão que escreve em 1975, “fotos, textos, manuscritos, caricaturas, cartas”.

Se esses são os objetos que interessam à crítica genética, sua metodologia é o entendimento do arquivo como uma ponte, ligando os diferentes tipos documentais a seus personagens, a outros tempos e a condições materiais de produção. Trata-se, enfim, de um elo acadêmico entre “a prática arquivística e a poética literária”. (HAY, 2003, p. 69)

A título de exemplo material que pode ser estudado à luz da crítica genética, destaco da categoria *documento*, da coleção do Museu da Literatura Brasileira, uma carta de Ferreira Gullar a Olga Savary, enviada de seu exílio em Buenos Aires no ano de 1975 (Fig. 7.2). Ameaçado pela ditadura militar brasileira, Gullar, nesse período, já havia passado pelo Peru e Chile antes de aportar em uma Argentina também turbulenta às vésperas do golpe de Estado, que aconteceria meses depois do envio da missiva, em 24 de março de 1976.

Neste breve documento de apenas uma página, além de registrar o recebimento das palavras de Olga sobre seu livro, *Dentro da noite* (1975), e comentar a tradução de um poema de Pablo Neruda feito por ela, Gullar escreve já no parágrafo final:

Escrevi um longo poema, chamado “Poema Sujo”, que deve sair este ano. São noventa páginas, imagina! Endoidei de vez. É sobre S.[São] Luis do Maranhão e sobre tudo. Parece que ficou bom. Vamos ver.

Poema sujo, mencionado na carta, é publicado no ano seguinte, em 1976, em uma espécie de “contrabando poético”¹³: em uma das passagens

¹³O termo é de Miguel Conde e consta no texto “Ferreira Gullar e o Poema sujo”. Disponível em: <<https://bit.ly/3tbaNtO>>. Acesso em 19 mar. 2021.

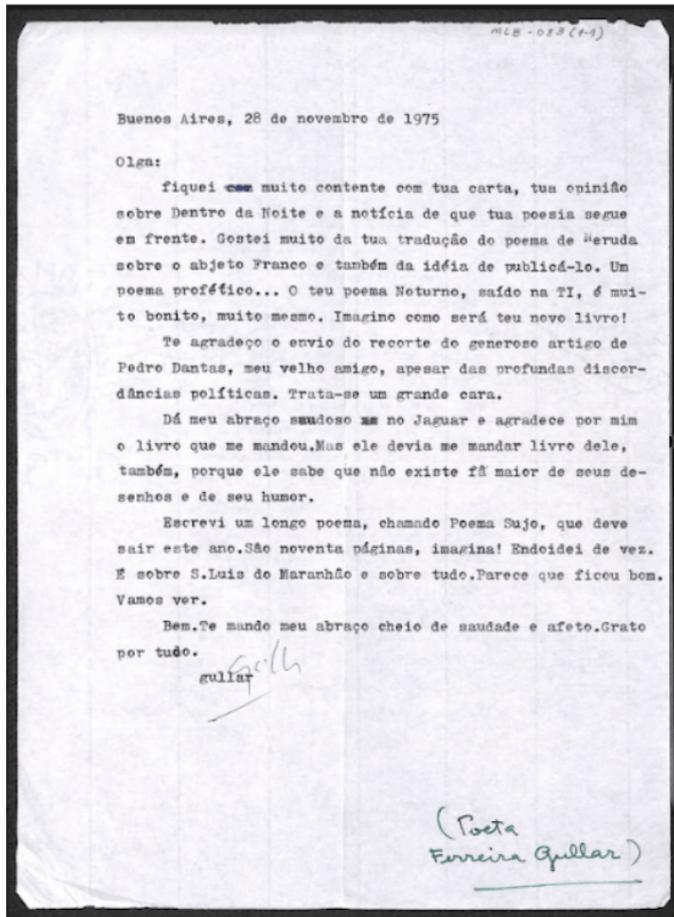


Figura 7.2: Carta de Ferreira Gullar a Olga Savary, de 28 de novembro de 1975. Coleção MLB/Acervo IEB

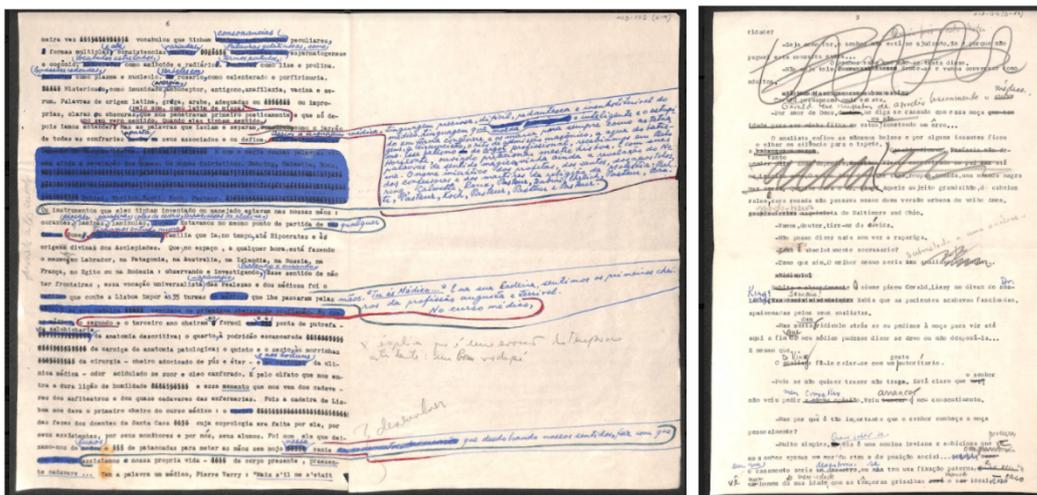


Figura 7.3: À esquerda, datiloscrito com marcas manuscritas de autoria de Pedro Nava. À direita, datiloscrito com marcas manuscritas de autoria de Erico Verissimo. Coleção MLB/Acervo IEB

de Vinicius de Moraes por Buenos Aires, Augusto Boal comenta com ele sobre este poema de quase cem páginas. Muito emocionado, Vinicius grava em áudio o poema lido pelo próprio Gullar e entrega a fita ao editor Ênio da Silveira, da Civilização Brasileira, que publica. Esse lançamento causa um enorme impacto no círculo literário e, “dada a repercussão que teve aqui [Brasil], contribuiu para minha volta. (...) O poema me ajudou a voltar” – afirma Gullar em depoimento de 2016.¹⁴

Aí está a carta como um documento desse processo, portanto.

Da superfície da página emerge ainda uma anotação à caneta verde no canto inferior direito com a letra da Lygia Fagundes. A leitura deste documento acontece, portanto, em três tempos: o tempo em que Gullar escreve à Olga, o tempo em que Lygia lê a carta de Gullar a Olga e o tempo em que nós lemos Gullar escrever a Olga tendo Lygia como testemunha ocular.

Destaco, também, duas páginas de manuscritos de Pedro Nava e de Erico Verissimo (Fig. 7.3) nos quais são visíveis o movimento do pensamento, o gesto da mão e a “força estética do grafado”. (HAY, 2003, p. 68)

7.4

A pesquisa em acervo literário (também num relance)

O SER DO LIVRO É A VIAGEM POR ISSO COMEÇO POIS A VIAGEM É O COMEÇO

E começo aqui
Haroldo de Campos

Pela adesão da crítica genética como um campo possível, o agente-pesquisador pode deslocar o olhar do produto acabado para o processo, ao mesmo tempo em que o produto acabado pode ser lido como uma das versões do processo escritural. (WILLEMART, 2001, p. 168)

No entanto, proponho a esse deslocamento uma nova extensão.

Se até agora o agente-pesquisador plana sobre a superfície do documento, sobre o que está inscrito ali, reconhecendo sua tipologia e propondo ligações com o publicado, entender as condições de manutenção, as etapas de acondicionamento, procedência e arranjo, geralmente, são tópicos à sombra de seu interesse – tarefas relegadas ao profissional de arquivo. Quando muito, esses aspectos técnicos se tornam úteis enquanto matéria para descrições sensoriais

¹⁴O depoimento de 7 minutos "Ferreira Gullar conta como escreveu "Poema sujo" está disponível em: <<https://bit.ly/3fQVzP>>. Acesso em 23 mar. 2021.

da pesquisa em acervos (LISPECTOR, 2017; FARGE, 2009). Por outro lado, o trabalho técnico-arquivístico fica circunscrito à materialidade do objeto, seu histórico e estrutura organizacional, tornando secundária a superfície do escrito e do seu conteúdo.

A proposta argumentativa que aqui se oferece é uma indicação de outro caminho possível para alargar a atividade de pesquisa por meio da inclusão de, inicialmente, duas perguntas: “Por que tal documento foi conservado por seu autor? Por que ele foi objeto de uma transmissão e em que condições?”. (HAY, 2003, p. 80)

Ao refletir sobre esses dois pontos, o agente-pesquisador pode, então, deslocar o olhar do produto para o processo e do processo para uma história das práticas de escrita que está enlaçada à história dos arquivos. Conhecer essa história dos arquivos, afirma Hay e concordo, “é um elemento constitutivo da pesquisa genética (...). Para abordar o estudo de um manuscrito, é preciso começar por compreender o que significa sua presença sobre nossa mesa”. (ibid.)

Neste capítulo, portanto, busquei seguir o conselho de Hay e caminhar rapidamente pela história das práticas da escrita e dos arquivos, compreendendo também suas condições de existência.

Já no capítulo 8, me dedicarei a por em prática o tipo de pesquisa que aqui proponho a partir dos documentos de Paulo Rónai sob a guarda do Museu da Literatura Brasileira.

8

Como construir pontes

E O LIVRO DOS EVENTOS
ESTÁ SEMPRE ABERTO AO MEIO.

Amor à primeira vista
Wisława Szymborska

Se Lygia Fagundes Telles previa que o Museu da Literatura Brasileira seria um lugar não apenas para a memória, mas para o pensamento cultural, este capítulo pretende ser a prática dessa vontade.

Retorno, portanto, para dentro do MLB a fim de coletar dali os itens documentais relacionados a um autor não mencionado até agora, o húngaro Paulo Rónai.

Embora a análise de seus itens não seja pela via crítico-genética, procuro levar em conta as duas perguntas de Hay (2003), anunciadas no capítulo anterior: por que tal documento foi conservado por seu autor? E por que ele foi objeto de uma transmissão e em que condições? (p. 80) É a partir dessas questões que tendo a traçar, rapidamente, alguns vínculos entre os itens e episódios lítero-biográficos de Rónai, tratando a coleção do MLB como uma ponte.

A outra razão de recolha do material que pertenceu a Paulo Rónai é motivada por uma discussão que se estende há alguns anos a respeito do destino de seu arquivo pessoal. Morto em 1992, seu acervo ainda não encontrou espaço institucional que lhe dê tratamento arquivístico adequado.

O texto que segue é, portanto, uma flecha de duas pontas. Uma aponta para o passado, recuperando o objetivo do MLB, e a outra aponta para a frente com ares de especulação fabuladora: o que teria sido possível realizar em termos de pesquisa literária e preservação para a coleção Paulo Rónai se o MLB tivesse, de fato, existido?

8.1

Um passeio com Paulo Rónai pelo Museu da Literatura Brasileira

“Em anexo, estou-lhe mandando algum material para o Museu Literário”, escreve Paulo Rónai a Lygia Fagundes Telles em uma carta de 4 de outubro de 1975 (Fig. 8.1). A missiva permite imaginar se teria sido datilografada na mesma máquina de escrever que ele trouxe em 1941, quando chegou ao Brasil, aos 33 anos, com apenas duas malas e ombros que suportavam um mundo em guerra.

Respondendo a uma carta anterior, a de Paulo traz três cortes: um passado recente (“o que encontrei de momento”), uma ação em andamento representada pelo gerúndio (“estou lhe mandando”) e uma promessa com vias de futuro (“vou precisar de mais tempo”). Sem saber o que Telles teria escrito a ele, os caminhos ficam abertos para conjecturas: como ela teria lhe contado sobre o projeto do Museu? Que palavras usara para convencê-lo a participar do MLB? Quais materiais teria pedido? Será que justificava que os itens do seu contexto importavam também?

Na outra ponta, está Rónai em sua “brilhoteca”, no sítio Pois É, em Nova Friburgo, para onde havia se mudado em 1962, abandonando o agitado Rio de Janeiro. Ao remexer em suas gavetas, prateleiras ou pastas em busca de atender o pedido da amiga, Paulo parece ter percebido completamente o objetivo do Museu. Embora não seja volumoso o material remetido, não deixa muita dúvida de que os itens enviados foram pensados pontualmente: cada um dos 8 documentos é um retrato da história de sua vida até ali.

Há a supracitada carta de 4 de outubro de 1975; cartão de participação de seu casamento com Nora Tausz, em 1952; convite para cerimônia de posse da cadeira de francês no Colégio Pedro II, em 1958; convite para palestra sobre Rui Ribeiro Couto na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 1972; convite para evento em homenagem a Carlos Drummond de Andrade promovida pela Aliança Francesa e pelo Serviço Cultural da Embaixada da França, em 1973; e cartaz do curso “A tradução vivida” que aconteceu no Centro de Estudos Superiores da Aliança Francesa. Constam, também, três fotografias: uma de Paulo em sua biblioteca e duas de uma cerimônia na Embaixada Francesa.

No MLB, Rónai não só integraria a constelação dos 70 literatos brasileiros no universo desse museu-arquivo, como seu nome e endereço são os primeiros na lista de doadores de documentos (Fig. 4.6), antecipando até os de Carlos Drummond de Andrade e de Pedro Nava, por exemplo. A presença de seu magro conjunto documental permite não apenas perceber a perfeita integração do autor em terras brasileiras como sua relevância para a intelectualidade do país.

8.2

Sua presença sobre a mesa: breve análise de documentos inéditos

A carta que Paulo Rónai envia a Lygia F. Telles, nas calendas de outubro de 1975, não ultrapassa uma página, mas é suficiente para observar os traços de sua personalidade, muito bem resumida por Drummond como “livro e coração abertos ao mundo”.

O mês anterior, setembro, havia sido produtivo para Rónai. Viajara a

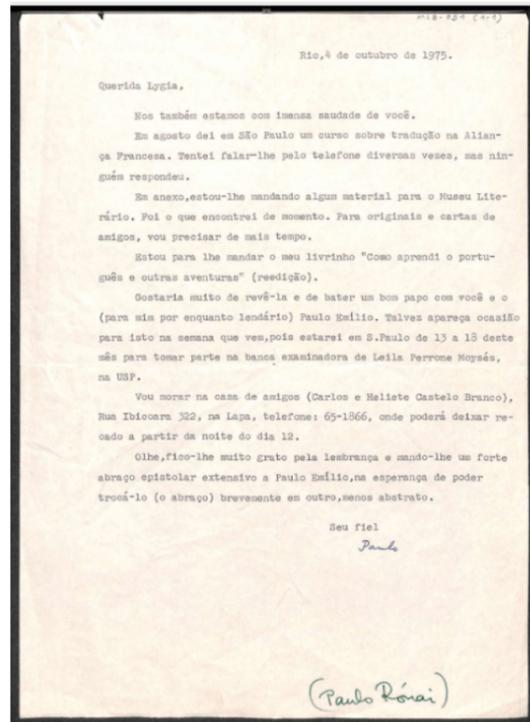


Figura 8.1: Carta de Paulo Rónai a Lygia Fagundes Telles em 4 de outubro de 1975. Coleção MLB/Acervo IEB

São Paulo para ministrar um curso de tradução na Aliança Francesa; além disso, nas colunas de jornal multiplicava a novidade da segunda edição de seu livro *Como aprendi o português e outras aventuras* (1958). Lamentando não ter encontrado Telles quando estivera na capital paulista, anuncia nova ida em breve. Dessa vez, seu compromisso seria na Universidade de São Paulo, para compor a banca de livre-docência de Leyla Perrone-Moisés, professora e crítica de Literatura Francesa na época.

Pingam nos parágrafos gracejos que só faz o estrangeiro confortável na língua aprendida. Rónai inicia a carta com afeto e, para transmiti-lo, opta pelo termo *saudade* – que consta da família de palavras intraduzíveis, como a italiana *culaccino* (a marca arredondada do copo molhado que descansa sobre a mesa), a árabe *gufra* (quantidade de água que a mão pode conter) e a russa *pochemuchka* (alguém que, por curiosidade, faz muitas perguntas): “Querida Lygia, nós também estamos com imensa *saudade* de você”. (grifo meu)

Para se referir ao seu novo livro, usa o diminutivo “-inho”, se escondendo atrás da modéstia, expressando, assim, sua característica timidez. Sinaliza ainda que, ao chegar em São Paulo, gostaria de “bater um bom papo”, expressão idiomática coloquial equivalente a conversar longamente, de modo agradável. Já no final da carta, aproveita a ambiguidade causada pelo pronome oblíquo “-lo” seguido do verbo “trocar” para uma pequena piada. Envia um



Figura 8.2: Na imagem à esquerda, na primeira fileira, vê-se Clarice Lispector. Atrás dela, Paulo Rónai acompanhado de Nora, Cora e Laura. Na imagem à direita, Paulo Rónai recebe medalha da Ordem Nacional do Mérito. [1970] Coleção Museu da Literatura Brasileira/IEB

abraço a Paulo Emilio, marido de Lygia, na esperança de poder trocá-lo por outro e esclarece, entre parênteses, que a troca era referente ao abraço, não ao Paulo Emilio.

Já as fotografias enviadas são dos primeiros anos da década de 1970 (Fig. 8.2). Na primeira imagem, vê-se uma plateia da qual se destaca Rónai com a mão sobre o braço da poltrona – não como se descansasse inteiramente, mas como, preparado para descruzar as pernas, está pronto para se levantar ao ouvir seu nome. Do lado esquerdo de Paulo, estão Nora Rónai, sua esposa desde 1952, e as filhas Cora e Laura. Na fileira seguinte, de imediato se reconhece Clarice Lispector, autora de quem ele havia prefaciado o *livro Laços de família* (1960). Todos olham atentamente para frente. Uma anotação manuscrita no verso da fotografia entrega o local do evento – Embaixada da França no Rio de Janeiro – e acusa a presença do embaixador e do adido cultural franceses, ao lado de Lispector, cujos nomes não se registram. A ocasião, que guarda certa solenidade, se explica na foto seguinte: de perfil, o embaixador espeta no terno escuro de Paulo Rónai a medalha de Cavaleiro da Ordem Nacional do Mérito. A condecoração seria um agradecimento formal pelo trabalho incansável a favor das letras francesas iniciado em solo húngaro e estendido agora pela América do Sul.

Seu amor e trabalho pela língua franca se confirmam com o convite do lançamento de *Réunion*, edição bilíngue de 77 poemas de Carlos Drummond de Andrade publicada pela Collection Aubier-Montaigne (Fig: 8.3). Embora a tradução dos textos não tenha sido da autoria de Rónai, sua responsabi-

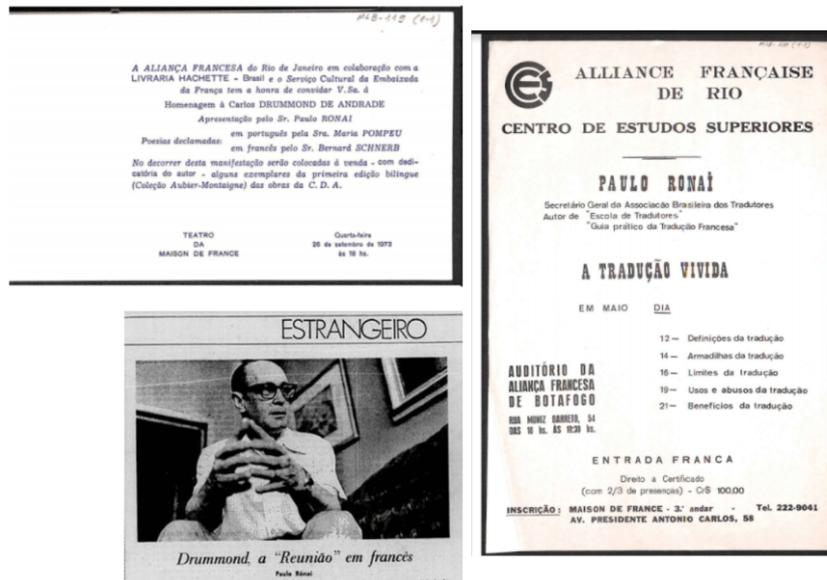


Figura 8.3: Em sentido horário: convite para lançamento do livro *Réunion*, de Carlos Drummond de Andrade, em outubro de 1973. Cartaz do curso “A tradução vivida”, em 1975. Coleção MLB/Acervo IEB / Capa da matéria “Drummond, a ‘Reunião’ em francês”, de Paulo Rónai, publicada pelo *Jornal do Brasil*, edição 00048/ Hemeroteca Digital.

lidade não foi menor. No Teatro Maison de France, em outubro de 1973, se encarregaria de apresentar esta dupla estreia: era a primeira vez que a poesia drummondiana ganhava versão francesa e a primeira vez que a editora francesa publicava um autor de língua portuguesa. Paulo faz a ponte. Ele próprio registra esses fatos no extenso ensaio “Drummond, a ‘Reunião’ em francês”, no *Jornal do Brasil*, em 26 de maio do mesmo ano.

A trinca francês, ensino e tradução também fica bem representada pelo cartaz que anuncia o curso “A tradução vivida”, apoiado pelo Centro de Estudos Superiores da Aliança Francesa no Rio de Janeiro (Fig: 8.3). Essa série de aulas se repetiria nas cidades de São Paulo e Porto Alegre, em 1975, e daria origem a um livro fundamental de Rónai para o campo da tradução publicado em 1976 com o mesmo título das conferências.

Especificamente sobre sua atividade como palestrante, Paulo envia para o Museu da Literatura um convite do evento “Meu Rui Ribeiro Couto”, promovido pela Sociedade de Estudos de Moçambique em homenagem ao autor do poema “A moça da estaçãozinha pobre”, traduzido por ele ainda na Hungria quando, jovem, começava a se interessar pelo português.

Embaixador do Brasil na Iugoslávia, Ribeiro Couto seria uma espécie de tutor de poesia brasileira para o tradutor, esclarecendo dúvidas tanto da língua quanto da cultura. O embaixador-poeta também sugeriria ajustes em *Mensagem do Brasil: os poetas brasileiros da atualidade* (*Brazilia üzen: Mai*

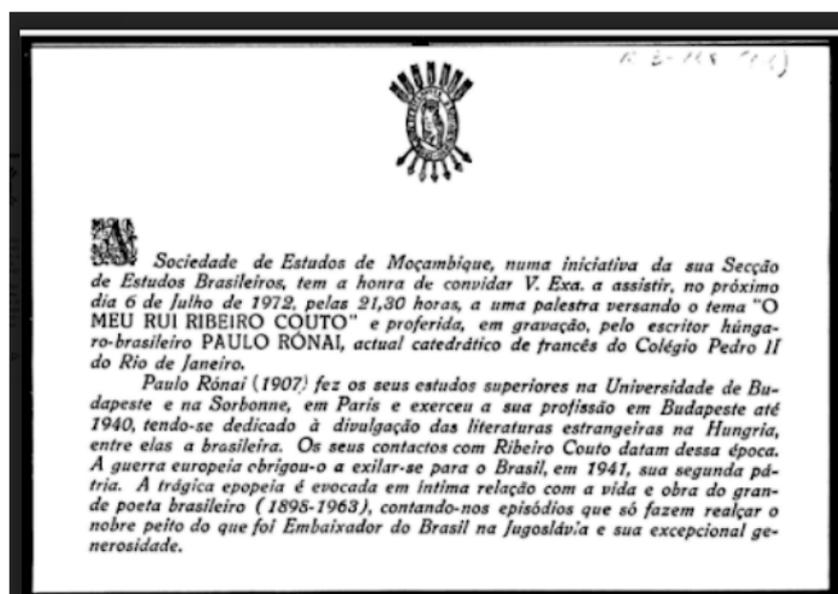


Figura 8.4: Convite para palestra “Meu Rui Ribeiro Couto”. Coleção MLB/A-cervo IEB.

Brazil költök), antologia editada por Rónai que reuniu 33 poemas de 23 autores nossos na Hungria da década de 1930.

Paulo tudo fez: selecionou, traduziu, prefaciou e publicou. Essa iniciativa solitária anteciparia sua presença física em solo tropical, e o seu empenho, distante e obstinado em tornar a literatura brasileira conhecida em seu país, logo foi reconhecido pelo governo brasileiro. Pela “primeira vez na Europa Central liam-se versos brasileiros e se podia entrever a existência do Brasil, até então só conhecido como produtor de café”. (RÓNAI, 2014, p. 37)

O lançamento de *Brazilia üzen*, em 1939, ficou ofuscado nas páginas dos jornais que começavam a noticiar os horrores da guerra. Mas foi por meio da pequena antologia que o judeu húngaro não aportou no Brasil como quem fugia, mas como convidado especial da Divisão de Cooperação Intelectual da Legação Brasileira, empunhando na mala a carta em que o presidente Getúlio Vargas o cumprimentava pela publicação.

Junto com Otávio Fialho, ministro das Relações Exteriores à época, Ribeiro Couto não apenas teria intervindo a nível diplomático como abriria a Rónai as portas dos contatos de profissionais das letras que aqui poderiam ajudá-lo, franqueando a ele, assim, muitas amizades duradouras, como as de Cecília Meireles e Jorge de Lima, cujos poemas o húngaro já havia incluído em *Brazilia üzen*, e com quem agora poderia conviver.

Não é sem razão, então, que, ao revirar papéis para enviar a Lygia, Rónai tenha selecionado precisamente o convite dessa palestra, na qual contaria episódios que fariam “realçar o nobre peito do Embaixador do Brasil na

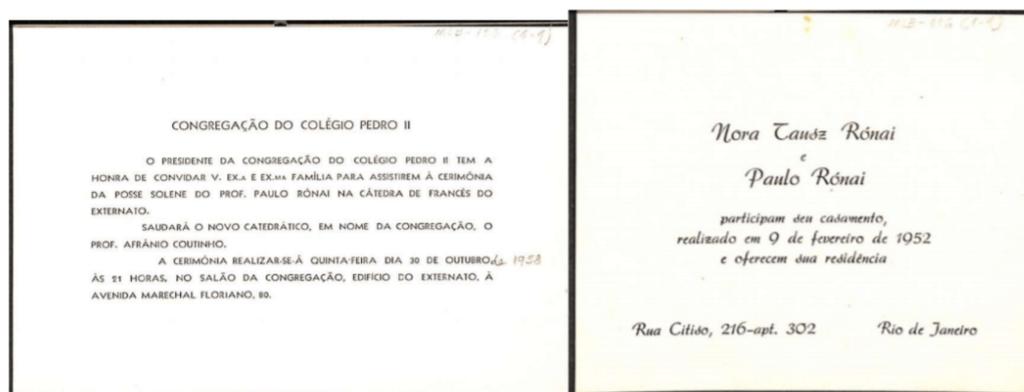


Figura 8.5: À esquerda, convite para cerimônia de posse no Colégio Pedro II. À direita, cartão de participação de casamento de Nora Tausz e Paulo Rónai. Coleção MLB/Acervo IEB.

Iugoslávia e sua enorme generosidade”.

Enviaria ainda o convite do evento que celebraria sua admissão como professor de francês do prestigioso Colégio Pedro II. A cerimônia encerrava um concurso que se arrastava há seis anos (1951-1957) e, devido aos escândalos, havia ganhado projeção nacional. O enredo envolvia desde episódios fraudulentos com favorecimentos a determinados participantes, passando pelas mudanças contínuas de integrantes da banca examinadora, culminando, até, na morte de um dos candidatos aprovados para a segunda fase. Mas a história tem final feliz: depois da avaliação da prova escrita, defesa pública e entrega da tese *Um romance de Balzac: A pele de Onagro*, Paulo conquistou o primeiro lugar. (MARTINS, A. C. I., 2020, p. 248)

Por último, apresento o cartão de participação de seu casamento com Nora Tausz, que aconteceu em 9 de fevereiro de 1952. A rapidez com que a jovem arquiteta havia surgido, menos de três meses antes, se converteu em uma relação sólida e duradoura, dando a Rónai uma tranquilidade afetiva até então não experimentada.

Desde que chegou ao Brasil, em 1941, Paulo havia se valido de todos os esforços possíveis para tentar salvar sua noiva húngara, Magda, que na Hungria ficara. Para apressar a liberação do visto para a moça, casou-se com ela por procuração e amealhou os recursos que pôde, enquanto recorria aos amigos que poderiam ter alguma influência política para intervir na situação. Quatro anos custosos, todos em vão: com o país húngaro tomado pelas tropas alemãs, Magda, a mãe dela e outras oito pessoas que estavam escondidas no edifício da Legação portuguesa em Buda foram denunciadas a Gestapo e assassinadas em janeiro de 1945. Esse episódio causaria em Rónai um “remorso persistente”, como ele mesmo definiu. Passaria a aplicar as forças restantes no

trabalho excessivo tanto para lidar com a fratura emocional como também para conseguir recursos financeiros suficientes para trazer a parte da família que sobrevivera: a mãe, Gisela Rónai, as irmãs, Clara e Eva, e os cunhados, Américo e Estevão. (MARTINS, A. C. I., 2020, pp. 215-218)

O casamento com Nora e o nascimento das filhas – o casal brasileiro por naturalização, e elas, desde o berço – ampliariam o clã Rónai. O reagrupamento da antiga família e a constituição de uma nova seria seu assentamento nesta pátria.

8.3

Literatura como encontro

Assim como Lygia Fagundes Telles, Paulo também direciona sua experiência profissional para a comunidade à qual pertencia. Traduzir e ensinar – verbos que regem sua existência – são duas atividades indiscutivelmente gregárias e é por meio delas que Rónai faz da literatura brasileira um lugar de encontro, conforme ele mesmo afirma:

Com a tríplice herança cultural que o destino me impôs – judeu, húngaro, brasileiro, e, ainda por cima, professor de latim, francês e italiano, como poderia não trabalhar na aproximação dos indivíduos e dos povos, no contato das culturas e dos corações? (RÓNAI apud SPIRY, 2009, p. 7)

Formado em filologia e línguas neolatinas na Universidade Pázmány Péter, atual Eötvös Loránd, sempre se dedicou ao ofício docente, dividindo seu tempo entre aulas particulares e em escolas. Sua produção intelectual na área foi surpreendente. Os brasileiros de muitas gerações devem a ele a preparação de três dos principais instrumentos da formação educacional publicados à época: livros didáticos, dicionários e manuais de latim.

Também compartilhou com Aurélio Buarque de Holanda a tarefa hercúlea de organizar e traduzir contos de diversas línguas reunidos em *Mar de histórias: Antologia do conto mundial*. A empreitada renderia dez volumes lançados no intervalo de 1945 a 1963. Rónai assinaria ainda prefácios de livros de João Guimarães Rosa, Lima Barreto, Rachel de Queiroz e não se furtaria a abrir o *Histórias escolhidas* (1964), livro de contos de Lygia, com o ensaio intitulado “A arte de Lygia Fagundes Telles”. Sua intimidade com a língua portuguesa era tanta que Drummond confiava a ele a revisão de seus poemas.

Das traduções que Rónai fez para o português, destaca-se o clássico *Os meninos da rua Paulo* (1952), de Ferenc Molnár, esse “livro de criança em mãos de adultos” e “fonte de perpétuas emoções” (RÓNAI, 2014, p. 251). Em sua biografia também devem estar contabilizados os quinze anos de empenho na “gigantesca empreitada de passar para o vernáculo as obras completas de

Balzac”, (ANDRADE, 1977) que daria “origem a 17 alentados volumes, num total de 12 mil páginas, 7 mil notas de rodapé e uma regozijadora sensação de dever cumprido”. (MARTINS, A. C. I., 2020, p. 220)

Usando o conhecimento da língua latina, Rónai define o vocábulo *traducere* como “levar alguém pela mão para o outro lado”; e aqueles que atualmente optam pela tradução como ofício possível no Brasil, aí chegam sustentados pela sua mão firme.

Em 1975, é ele quem envia um projeto-lei ao Ministério do Trabalho a fim de regulamentar os direitos do tradutor. Poucos anos antes, fundaria junto com seus pares – Raymundo Magalhães Júnior, Clóvis Ramallete Maia, Marco Aurélio de Moura Matos e Daniel da Silva Rocha – a Associação Brasileira de Tradutores (ABRATES). Se até aquele momento, o tradutor tanto de obra literária, como técnica-científica batalhava sozinho com as letras, as editoras e o parco orçamento, a ABRATES institucionaliza as necessidades da comunidade.¹

Os frutos dessa articulação logo se veem no I Encontro Nacional de Tradutores, organizado em conjunto com o Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), realizado de 23 a 25 de abril de 1975 no Auditório do Rio Data Centro. As 150 vagas iniciais rapidamente se transformaram em 300, tamanho o interesse de universitários, profissionais e intelectuais na construção de um campo de estudos tradutórios. A qualificação e valorização desse profissional seguiram sendo temas constantes em entrevistas e artigos assinados por Paulo.

Curioso notar que Rónai (2014) afirma a prevalência de sua atividade não como tradutor ou escritor, apesar do êxito em ambas as atividades, mas como educador: “Escritor nas horas vagas, sou professor por vocação e destino”. (p. 109) Vocação: a mesma palavra que Lygia F. Telles também usa para falar sobre seu ofício de escritora.

É justamente esse “meio escritor” que, no MLB, se unirá a um grupo de poetas, cronistas e prosadores como Antônio Carlos Secchin, Cyro dos Anjos, Erico Verissimo, Ferreira Gullar, Henriqueta Lisboa, Hilda Hilst, Jorge Amado, Menotti Del Picchia, Paulo Mendes Campos, Paulo Setúbal e Pedro Nava – muitos dos quais se tornaram seus amigos pessoais.

Mas mais que isso: no painel do Museu da Literatura Brasileira estão

¹Embora o projeto-lei não tenha sido aprovado e ainda hoje a profissão não seja regulamentada, em 1988, a categoria passa a, pelo menos, ser reconhecida pela Confederação Nacional das Profissões Liberais.

aqueles autores cujas obras o jovem Paulo se dedicou a traduzir ainda na Hungria no período em que organizou *Brazilia üzen*. O pouco conhecimento da língua e da cultura de um país, que, inicialmente, aprendia por esforço solitário, não impediu sua sensibilidade de ler e selecionar os poemas que melhor dariam conta da literatura brasileira na década de 1930.

Será que o professor recém-formado poderia imaginar que seu acervo estaria, tanto anos depois, junto com os de 4 dos 23 poetas que estava anunciando do outro lado do Atlântico?

O livro do acaso abre-se ao meio.

Vale aproveitar ainda as lições do latinista que foi Rónai e verificar como a etimologia da palavra *retornar* carrega traços de profecia. Composta pela partícula “-re” seguida de “-tornare”, guarda em si o significado de voltar, fazer um movimento circular.

A presença de Paulo Rónai no Museu da Literatura Brasileira, de certa forma, se coloca na contramão da sua biografia. Não é o registro daquilo que, mais outra vez, ele teria feito a favor das letras brasileiras. A presença de Paulo Rónai no Museu da Literatura Brasileira seria a resposta do que as letras brasileiras, na figura de uma instituição de memória, teriam feito por ele.

9

Adiar o fim: uma conclusão

O MELHOR SERÁ ESCOLHER O CAMINHO DE GALTA, PERCORRÊ-LO DE NOVO
(INVENTÁ-LO À MEDIDA QUE O PERCORRO) E SEM PERCEBER,
QUASE INSSENSIVELMENTE, IR ATÉ O FIM – SEM ME PREOCUPAR
EM SABER O QUE QUER DIZER “IR ATÉ O FIM”,
NEM O QUE EU QUIS DIZER AO ESCREVER ESSA FRASE. (...)
NÃO ME FAZIA PERGUNTAS: CAMINHAVA, APENAS CAMINHAVA
SEM RUMO CERTO. IA AO ENCONTRO... AO ENCONTRO DE QUÊ?
ATÉ ENTÃO NÃO SABIA E NEM O SEI AGORA. TALVEZ POR ISSO ESCREVI
“IR ATÉ O FIM”: PARA SABÊ-LO, PARA SABER O QUE HÁ ATRÁS DO FIM.

O monogramático
Octavio Paz

AGORA NÃO PERGUNTO MAIS PRA ONDE VAI A ESTRADA

Fé cega, faca amolada
Milton Nascimento

“O novo não é o desenvolvimento ditado pelo tempo”, afirma Boris Groys, “mas, sim, um jogo entre, por um lado, o que já se sabe e foi armazenado nos arquivos e, por outro, o que fica fora desses arquivos (...)”. (apud ASSMANN, 2011, p. 426)

Pelo estudo do Museu da Literatura Brasileira, busquei embarcar no jogo entre o armazenado e o não armazenado de que fala Groys, observando que, embora a massa documental que compõe o MLB tenha ficado sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros nos últimos 47 anos, faltava ainda uma análise histórico-simbólica, que aqui me esforcei para incluir. Essa inclusão foi realizada por etapas que iniciou com a proposta de pensar o arquivo por meio do desejo e da vontade. Arquivo como um labirinto de vínculos.

O mesmo esforço foi feito com os documentos do MLB e de outros acervos, que puderam ampliar a inscrição da instituição na régua do tempo do ponto de vista tanto da constituição de arquivos, dos estudos museológicos e do desenvolvimento da crítica genética – marcos permeados pelo *mood* e *climate* político desses períodos.

Não me interessou ladear o MLB com categorias como novo, descoberta ou raridade. Mas, pelo contrário, me esforcei para evidenciar a “graça do desaparecimento da informação”; na certa por isso mesmo é que foi possível sua recordação e historiografia. (ASSMANN, 2011, p. 225)

Parece importante assinalar que a palavra desaparecimento, pela perspectiva histórica, faz par com a palavra esquecimento. Em *Espaços da Recordação* (2011), a historiadora Assmann lembra que

o problema da tradição — e com ele o problema da memória cultural — torna-se muito mais complexo no momento em que não se trata mais de anotar e ler contra o esquecimento, mas de incorporar esse esquecimento como elemento constitutivo no processo de transmitir e legar coisas do passado. (p. 229)

A incorporação desse esquecimento como possibilidade para transmitir — isto é, para continuar, seguir, propagar — anuncia uma outra mudança. Se no terreno da tradição, a memória se baseia na inscrição e no armazenamento, reunindo história e nação em uma circulação natural dos conceitos (NORA, 1993, p. 11); “no âmbito da consciência histórica, a memória vem acompanhada do apagamento, da destruição, da lacuna, do esquecimento”. (ASSMANN, 2011, p. 225)

O desafio que acompanhou a análise do Museu da Literatura Brasileira foi, portanto, a construção de pontes a partir de um episódio esmaecido, das informações que lhe faltavam ou do que dele se esqueceu — incluindo nessa espécie de equação a ausência de uma bibliografia específica e de testemunhas.

Em termos menos teóricos, dois empréstimos de ordens distintas do campo da poesia parecem dar conta conceitualmente (ou ilustrar poeticamente) da chave desaparecimento-esquecimento de que fala Assmann.

De Carlos Drummond de Andrade, destaco, especialmente, *Boitempo: Esquecer para lembrar* (1979). Este é o último livro de sua trilogia memoria-lística em verso na qual o poeta mineiro volta às ruas itabiranas, à vida rural mineira — cana, café, boi —, aos cheiros e tradições da casa antiga. Embora seja um retorno ao passado, a maioria dos verbos dos poemas não estão conjugados no passado: “A garrafa espera o gesto,/ o saca-rolha espera o gesto,/ a família espera o gesto/que há de ser lento e ritual”. Apenas a análise da conjugação do *tempo verbal* parece dar ao leitor uma pista de como acontece, via poesia, a incorporação do esquecimento: o passado se atualiza sempre no hoje em que o poema é lido. Presente.

De Mário de Andrade, é possível ver o par desaparecimento-esquecimento ecoar nos versos finais de “Eu sou trezentos”, recolhido em *Poesias* (1941):

Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.

Os leitores são transformados pelo poeta nessas aves de pequeno porte em que lhe são curtos os bicos e as patas, como talvez seja igualmente curta

nossa capacidade de memória. . . No entanto, o que se há de fazer. Tenhamos – o modernista se inclui – tenhamos paciência. Paciência para recordar pelas beiradas, pelos vestígios. Paciência porque o processo de lembrar parece ser um processo que se dá pelo adensamento de um ou dois episódios no meio de um sem-número de episódios cujos nomes, eventos e acontecimentos embrumam os dias. O esquecimento atua dentro dessa névoa como uma peneira, na qual o pensamento abundante escoia como um líquido e fica retido apenas o núcleo duro da lembrança (o cheiro, o jeito de abrir a garrafa de vinho, certa canção tocada no piano, a voz fanha que acompanha). O esquecimento faz reter a coisa pequena, como pequena é, afinal, a própria andorinha.

Arrisco dizer que o que pode haver em comum entre o sintagma teórico desaparecimento-esquecimento, o título do livro *Esquecer para lembrar* e o verso “Só o esquecimento é que condensa” é o fato de não pertencerem à ordem do monumento, mas à do empalidecimento da memória como uma presença ativa e positiva.

É, portanto, por meio da paciência de uma andorinha curta que busquei fazer com que o Museu da Literatura Brasileira, que foi uma testemunha “falante” mas que se tornou uma testemunha “muda” ao longo dos anos, voltasse a se manifestar.

Assmann (2011) define o arquivo como “um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções” e nele há três características fundamentais: a conservação, a seleção e a acessibilidade. (p. 368) Embora essa trinca esteja aqui relacionada a um só arquivo – o MLB –, cada característica pode ser vista, com a passagem do tempo e com a sua não execução, como pertencente a um interlocutor distinto.

A nível de *conservação*, por exemplo, tanto o MLB quanto os itens avulsos que o constituem estão sob os cuidados de armazenamento de uma outra instituição, o IEB. Já as possibilidades de *seleção*, que abre a discussão para noções do que pode ser arquivável ou não, figuram sob os cuidados da própria Lygia Fagundes e de seus articuladores que tiveram autonomia para incluir na coleção os documentos que melhor pareciam ser úteis aos seus objetivos. A última característica do arquivo – *acessibilidade* – é a que, de alguma forma, se liga também à última etapa deste trabalho.

Para Assman, a característica de *acessibilidade* é fundamental porque é por meio dela que os arquivos podem ser definidos em termos de abertura e fechamento, o que indica se o modelo é o de uma instituição democrática ou repressiva. (op. cit., p. 368)

Em termos de fechamento, faço a volta para dentro novamente: as instituições de memória no Brasil, que levaram um longo tempo para consolidar-se em meio a eventos políticos e reformulações museológicas, conforme apontado no capítulo 6, veem-se sob insistentes desinvestimentos federais, sobretudo, a partir de 2018. Dos ultrajes históricos recentes contra o patrimônio cultural, destaco a extinção do Ministério da Cultura, em 1º de janeiro de 2019, pela medida provisória nº 87, transformado em Secretaria Especial da Cultura (Secult) alocado no Ministério do Turismo. Desde essa reformulação, passaram pela Secult 7 secretários: Henrique Pires (1 de janeiro a 21 de agosto de 2019), José Paulo Martins (21 de agosto a 9 de setembro de 2019), Ricardo Braga (9 de setembro a 6 de novembro de 2019), Roberto Alvim (7 de novembro de 2019 a 17 de janeiro de 2020), José Paulo Martins (17 de janeiro a 4 de março de 2020), Regina Duarte (4 de março a 10 de junho de 2020), e Mário Frias (23 de junho de 2020 até a presente data).¹

Desta arenosa seara, ressalto, sem tempo hábil para aprofundar, o episódio protagonizado por Roberto Alvim, que, em um vídeo institucional, reproduziu o cenário e parafraseou trechos do discurso do político nazista Joseph Goebbels, ministro da Propaganda alemã em 1933 – aqui abordado no capítulo 6, “Passado (tornado) presente”.

Como consequência das políticas adotadas para a área da cultura desde 2018, registro também as recorrentes exonerações, redução de investimentos e trocas de direção de instituições como a Fundação Casa de Rui Barbosa, Agência Nacional de Cinema (ANCINE), Fundação Nacional de Artes (Funarte), Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Fundação Palmares e Museu de Belas Artes (MBA).

Se a acessibilidade é um traço constituinte do arquivo, é possível induzir que estes eventos relacionados ao patrimônio e a instituições culturais brasileiros vêm pintados de repressão em suas diversas possibilidades de manifestação.

Para Taylor (2003, p. 66), aliás, a monumentalidade da maioria dos museus já denota, de saída, uma discrepância de poder entre a sociedade que contém os objetos e aquelas sociedades que são contidas. Segundo a autora, o museu serve a (uma particular) história, (certas) tradições, e valores (dominantes). Do seu ponto de vista, portanto, a acessibilidade, de que fala Assman, parece historicamente fechada.

¹Embora o comentário possa tangenciar o tema principal, considero também esta dissertação como um vinco no tempo e espero que possa contribuir como uma opção de registro das instituições de memórias – e, neste caso, no desfazimento de uma delas, como foi o Ministério da Cultura.

No entanto, há algo em seu comentário que faz refletir sobre o Museu da Literatura Brasileira: não é possível falar em monumentalidade porque o MLB não se constitui como um lugar físico, mas tão somente como um desejo contínuo, abordado no capítulo 2, “A vontade”. O MLB é, portanto, da ordem do abstrato e pode ser apreendido a partir não do que se vê, ou seja, de suas dimensões tangíveis, mas do que se percebe, operando na lógica de sensação, da fantasia, da especulação. Aquilo que poderia ter sido e não foi, e por isso mesmo continua sendo.

9.1

Por dentro do Museu

Se “o museu pode ser tanto um lugar quanto uma prática” (ibid.) e o MLB não se consagrou como um endereço físico, restou-me a opção de torná-lo uma prática que leva em conta a *acessibilidade* em termos de abertura.

Para materializar sua existência, foi criado o endereço virtual www.museudaliteratura.com.br. Os documentos foram organizados a partir da utilização do Vikus Viewer (Visualisierung Kultureller Sammlungen), um sistema de visualização voltado para coleções culturais em uma proposta dinâmica que explora padrões temáticos e temporais, com acesso rápido a um alto volume de imagens de alta resolução. Projetado e desenvolvido por Christopher Pietsch no período de 2014 a 2017, o software é um esforço colaborativo de Katrin Glinka e Marian Dörk, no contexto do Urban Complexity Lab, da Universidade de Ciências Aplicadas, em Potsdam, na Alemanha. A disciplina “Visualizing Cultural Collection” reuniu um grupo para estudar novas formas de interfaces gráficas para explorar o patrimônio cultural de forma digital. Desde então, pesquisadores de informática, design e mídia têm concebido novas técnicas de visualização de objetos culturais.

O objetivo dessa dissertação de mestrado não era re-encenar um museu de literatura ou recriar um espaço de forma tridimensional, mas, por um lado, dar a possibilidade de manusear o material recolhido por Lygia Fagundes Telles, e, por outro, compreender a linha histórica em que o MLB está inserido. O Vikus Viewer, portanto, atendia a esse desejo de horizontalização da narrativa de forma mais amigável do que seria uma base de dados.

Em museudaliteratura.com.br, pela barra no menu superior, é possível ver listadas as pessoas e entidades relacionadas nos documentos. Ao passar o *mouse*, por exemplo, no nome de Plínio Doyle, também serão destacados os nomes aos quais ele se relaciona: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles, Categoria *Movimento*. Um outro exemplo: para saber

quais documentos pertencem a esta categoria, basta clicar para ver que a ela estão relacionados os nomes de Almeida Fischer, *Jornal do Brasil*, Olga Savary, Rachel de Queiroz, entre outros. Essa forma de exibição é a compreensão visual dos laços que atam os vários agentes envolvidos no Museu da Literatura Brasileira; é a visualização do vínculo e da organicidade que habitam o arquivo, conceitos que perpassaram toda esta dissertação.

No canto superior à direita, há uma lupa. Ali, a pesquisa é livre, isto é, basta escrever uma palavra para estimular a resposta. Ao digitar, por exemplo, “romance”, o *site* recuperará o registro do documento em que consta essa palavra.

Ao clicar na imagem de um documento, uma aba lateral é aberta com os dados específicos daquele item. Importante dizer que o primeiro campo, “identificador”, obedece à codificação dada pelo próprio IEB – assim, é possível refazer o caminho para consultar o documento físico naquela instituição.

Na parte inferior da página, constam os anos de produção dos documentos. Também há uma régua com o que considere os principais marcos para compreender o surgimento do Museu da Literatura Brasileira; marcos comentados nos capítulos 4, 5, 6 e 7. Se houver interesse em saber mais sobre determinado ponto histórico nesta linha do tempo, basta aproximar e a caixa vai se estender com um pequeno texto a respeito.

Dois gestos serão bastante solicitados na navegação: o *zoom in* e o *zoom out*, isto é, a ampliação e a redução da tela. Esses movimentos de mão no *mouse*, em certa medida, refazem os movimentos da mão na escrita dessa dissertação na qual, reiteradamente, me aproximei bastante de um ponto de interesse às vezes minúsculo, como o verde da caneta no capítulo 4, para em seguida me afastar para vê-lo de um ângulo mais aberto por onde podem entrar mais informações a fim de iluminar o que antes era pequeno (e talvez ainda continue).

Por fim, lembro que essa dissertação precisou erguer pontes na direção de caminhos não previstos em relação à metodologia. O confinamento social, desde março de 2020, limitou a consulta somente aos documentos que, porventura, já tivessem previamente digitalizados nas instituições.

Paulatinamente, essa situação, que possuía um caráter de duro desafio, se tornou também objeto de reflexão da própria prática de acervos e de museus em relação à importância dos projetos de digitalização como um meio de apoio efetivo aos pesquisadores – reflexão que busquei incorporar na análise e na prática do Museu da Literatura Brasileira, sobretudo com a produção do *site*.

A disponibilização *online* do material de acervos torna possível gerar

reflexões, criar relações entre diferentes arquivos e produzir conhecimento sobre passagens ressentidas da história e da cultura. Em resumo, é o arquivo definido em termos de acessibilidade pela sua abertura, conforme Assmann.

Como uma espécie de livro de areia que nunca acaba, adiar o fim por dois motivos. O primeiro é que o Museu da Literatura Brasileira segue não como um lugar para a memória, mas como uma possibilidade de prática para o pensamento cultural por meio do seu endereço virtual. A segunda razão é que a dissertação que versa sobre política pública cultural, arquivo literário, literatura e esquecimento não termina enquanto for necessário estudar, registrar, reconfigurar e mapear política pública cultural, arquivo literário, literatura e esquecimento.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Museus e Coleções Universitários: Por que Museus de Arte na Universidade de São Paulo?** 2001. Doutorado em Ciência da Informação e Documentação – Universidade de São Paulo, São Paulo. Citado na p. 98.

ALMEIDA, Elizama; PEREIRA, Clara. Acervos literários digitais ou O pesquisador como artista: notas sobre uma caderneta de Clarice Lispector. **Revista do Centro de Estudos Portugues**, no prelo, 2021. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp>>. Citado na p. 34.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios na ilha: Divagações sobre a vida literária e outras matérias**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. ISBN 9788535933383. Citado na p. 74.

_____. Paulo no sítio Pois É. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1977. Citado na p. 137.

ÂNGELO, Ivan. Ciranda de amigos. In: **CADERNOS de Literatura Brasileira**. São Paulo: IMS, 2002. p. 18–20. ISBN 9788599994795. Citado na p. 40.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. v. 11, n. 21, p. 9–34, 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>>. Citado na p. 120.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural**. 1. ed. Campinas: Unicamp, 2011. ISBN 9788526809598. Citado nas pp. 25, 57, 139–141.

BALLONE, Geraldo J. **Volição ou controle da vontade**. PsiqWeb. 2019. Disponível em: <<http://psiqweb.net/index.php/psicopatologia/controle-dos-impulsos>>. Citado na p. 29.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed. Rio de Janeiro: Autêntica, 2014. Citado nas pp. 33, 34, 89.

BATISTA, Marta Rossetti. **ABC do IEB: Guia geral do acervo**. São Paulo: FAPESP, 1997. 183 p. ISBN 9788531404030. Citado na p. 97.

- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística: objetos, princípios e rumos**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 41 p. Citado nas pp. 22, 37.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: RUA de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. Citado nas pp. 18, 35, 77–79.
- BLOM, Philipp. **Ter e manter**. Rio de Janeiro: Record, 2003. 308 p. ISBN 9788501066220. Citado na p. 78.
- BORGES, Jorge Luis. **Cuentos completos**. Barcelona: Debolsillo, 2013. 560 p. Citado na p. 19.
- CASANOVA, Eugenio. **Archivística**. 2. ed. Siena: Bottegia d’Erasmus, 1966. 533 p. Citado na p. 28.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger; BONFIL, Robert. **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Madrid: Taurus, 2004. ISBN 9788430604319. Citado na p. 119.
- CAVALLO, Guigliemo. Entre el volumen y el codex. La lectura en el mundo romano. In: HISTORIA de la lectura en el mundo occidental. Madrid: Taurus, 2004. p. 109–142. ISBN 9788430604319. Citado na p. 114.
- CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar: Cultura escrita e literatura**. Tradução: Luzmara Curcino Ferreira. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2007. ISBN 9788571397453. Citado nas pp. 117–119.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN 9788535918304. Citado nas pp. 22, 26, 27, 31, 32, 38.
- CONTI, Mario Sérgio. **A alegria do texto some**. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0802200215.htm>>. Citado na p. 62.
- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas [UNESP. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**]. 2007. Tese (Doutorado). Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93433>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado nas pp. 88, 89, 94.
- DERRIDA, Jacques. **Mal De Arquivo - Conexões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. ISBN 9788573162479. Citado nas pp. 31, 32, 37.
- DOYLE, Plínio. **Uma Vida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999. ISBN 9788587220059. Citado nas pp. 76–78, 80, 94.

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, p. 49–64, 1994. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1976>>. Citado na p. 38.

ESTEVIÃO, Silvia Ninita de Moura et al. (Ed.). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. 1. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p. (Publicações Técnicas, 51). ISBN 9788570090751. Disponível em: <<https://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/Dicionario-de-terminologia-arquivistica.pdf>>. Citado na p. 28.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. Tradução: Fátima Murad. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2009. ISBN 9788531411670. Citado na p. 128.

FERRANDO, Ellen Marianne Röpke. **O acervo do Arquivo–Museu de Literatura Brasileira: desafios para a preservação de um conjunto artístico em arquivos e coleções literárias do século XX**. 2018. 194 f. Tese (Doutorado) – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://bit.ly/3uzmyKK>>. Citado nas pp. 74, 76, 78, 105.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Da modernização à participação. A política federal de preservação nos anos 70 e 80. **Revistas do IPHAN**, v. 24, p. 153–164, 1996. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8635>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado na p. 105.

_____. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura (IPHAN), 1997. 316 p. (Risco original). ISBN 9788573340068. Citado nas pp. 74, 107.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 1986. ISBN 9788530939663. Citado na p. 28.

_____. **Estética. Literatura e Pintura, Música e Cinema - Volume 3. Coleção Ditos & Escritos**. Tradução: Ines Autran Dourado Barbosa. 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2009. ISBN 9788521804864. Citado nas pp. 56, 57.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. ISBN 9788535904284. Citado na p. 46.

_____. **A Ditadura Encurralada**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. ISBN 9788535905090. Citado na p. 60.

- GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. ISBN 9788535902990. Citado na p. 45.
- GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras. In: DEVAGAR. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. Citado nas pp. 113, 121, 124.
- GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista-Valise**, v. 3, n. 5, p. 237–264, 2013. ISSN 2236-1375. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41368>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado na p. 28.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. ISBN 9788578660970. Citado nas pp. 20, 24.
- _____. Materialidades da comunicação: viagem de uma intuição. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Ed.). **A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. ISBN 9788570042521. Citado nas pp. 20, 122.
- HAMILTON, Carolyn et al. (Ed.). **Refiguring the archive**. 1. ed. Dordrecht: Kluwer Academic, 2002. 368 p. ISBN 9781402007439. Citado nas pp. 20–22, 30.
- HAY, Louis. A literatura sai dos Archivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Ed.). **Arquivos Literários**. Tradução: Renato de Mello. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. ISBN 9788574801551. Citado nas pp. 120, 123, 125, 127–129.
- INOJOSA, Joaquim. **70 atas sabadoyleanas**. Rio de Janeiro: Edições Sabadoyle, 1980. 134 p. Citado na p. 77.
- JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a História do Museu**. 2016. Disponível em: <<https://silo.tips/download/apontamentos-sobre-a-historia-do-museu#>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado nas pp. 105, 106, 109.
- KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Tradução: Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. 1. ed. Stanford: Stanford University Press, 1999. ISBN 9780804732338. Citado na p. 122.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela - Edição Especial**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2 mai. 2017. ISBN 9788532530660. Citado na p. 128.

LOPEZ, Telê Ancona. Os manuscritos no arquivo e na biblioteca de Mário de Andrade. **Revista do Projeto Temático FAPESP / IEB / FFLCH-USP**, v. 1, 2010. Citado na p. 121.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. **Matraga**, v. 14, n. 21, p. 13–23, 2007. ISSN 1414-7165. Citado nas pp. 21, 98.

MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri. **O homem que aprendeu o Brasil: A vida de Paulo Rónai**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 17 jan. 2020. 434 p. Citado nas pp. 135–137.

MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: COELHO, Teixeira (Ed.). **Dicionário Crítico de Política Cultural**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Cultura e Imaginário). ISBN 8573210478. Citado nas pp. 110, 111.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn et al. (Ed.). **Refiguring the Archive**. 1. ed. Cape Town: New Africa Books, 2002. Citado nas pp. 32, 36.

MENDES, Adilson. **Trajectoria de Paulo Emilio**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. ISBN 9788574806549. Citado nas pp. 64, 88, 89, 91, 93, 94.

MICELI, Sérgio. SPHAN: Refrigério da cultura nacional. **Revistas do IPHAN**, v. 22, p. 44–47, 1987. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=7951>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado na p. 107.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção (Ed.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile**. Brasília: IBRAM, 2012. v. 1. 235 p. ISBN 978-85-63078-26-1. Disponível em: <<http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2018/10/publicacion-mesa-redonda-vol-i-pt-es-en.pdf>>. Citado na p. 110.

NORA, Pierre. Entre Memória e História a Problemática Dos Lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado na p. 140.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. ISBN 9788540507036. Citado nas pp. 33, 36.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: Uma introdução crítica a crítica genética**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. ISBN 9788560156535. Citado nas pp. 117, 119, 120, 123, 124.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. ISBN 9788573264388. Citado na p. 57.

RANGEL, Rosângela Florido. **Sabadoye: uma academia literária alternativa?** 2008. 140 f. Tese (Doutorado) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2150>>.

Citado nas pp. 76, 79, 80.

RODRIGUES. Natureza dos documentos de arquivo: vínculo e estrutura. In: DOCUMENTO: gênese e contextos de uso. Niterói: EDUFF, 2010. ISBN 9788522806386. Citado na p. 37.

RÓNAI, Paulo. **Como aprendi o português e outras aventuras**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. 245 p. Citado nas pp. 134, 136, 137.

RUBINO, Silvana. **Mito de origem**. Ocupação Mário de Andrade. 2013. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/patrimonio-artistico/>>. Citado na p. 107.

SAENGER, Paul. La lectura en los últimos siglos de la edad media. In: HISTORIA de la lectura en el mundo occidental. Madrid: Taurus, 2004. p. 211–255. ISBN 9788430604319. Citado nas pp. 115–118.

SANTIAGO, Silviano. **Lygia, revolta e disciplina: um ensaio de Silviano Santiago**. Suplemento Literário Pernambuco. 9 nov. 2018.

Disponível em:

<<http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2187-lygia,-revolta-e-disciplina-um-ensaio-de-silviano-santiago.html>>.

Citado na p. 41.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus, liberalismo e indústria cultural. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 47, n. 3, p. 189–198, 2011. ISSN 2177-6229.

DOI: 10.4013/csu.2011.47.3.01. Disponível em:

<http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2011.47.3.01>. Citado nas pp. 100, 106, 108, 109.

SARAMAGO, José. Ciranda de amigos. In: CADERNOS de Literatura Brasileira. São Paulo: IMS, 2002. p. 16–18. ISBN 9788599994795. Citado na p. 25.

- SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 15–30, 2012. ISSN 1981-8122. DOI: 10.1590/S1981-81222012000100003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1981-81222012000100003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Citado na p. 111.
- SILVA, Cintia Mayumi de Carli. **Revista do Patrimônio: editor, autores e temas**. 2010. Mestrado – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Citado na p. 74.
- SILVA, Zélia Lopes da (Ed.). **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1999. 154 p. (Seminários, debates). ISBN 9788571392687. Citado na p. 105.
- SMIT, Johanna Wilhelmina. Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia: o que agrega estas atividades profissionais e o que as separa? **Revista brasileira de biblioteconomia e documentação**, v. 1, n. 2, p. 27–36, 2000. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001235157>>. Acesso em: 8 abr. 2021. Citado na p. 21.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. ISBN 9788535933079. Citado nas pp. 22, 27–29, 36.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. **Arquivos Literários**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. ISBN 9788574801551. Citado na p. 122.
- SPINELLI, Teniza. **Museus Literários no Brasil: História, Idéias e Guia de Acervos**. Porto Alegre: Ediplat, 2009. 119 p. ISBN 9788587171740. Citado nas pp. 20, 21, 106.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço De Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430 p. ISBN 9788570419620. Citado na p. 35.
- _____. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2003. 326 p. Citado nas pp. 20, 142.
- TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. In: **CADERNOS de Literatura Brasileira**. São Paulo: IMS, 2002. ISBN 9788599994795. Citado nas pp. 41, 43, 63.

TELLES, Lygia Fagundes. **Cadernos de Literatura Brasileira. Lygia Fagundes Telles - Número 5**. São Paulo: IMS, 2002. ISBN 9788599994795. Citado nas pp. 48, 62, 93.

_____. Carta para Erico Verissimo. São Paulo, 12 set. 1975. Citado na p. 18.

_____. **Conspiração De Nuvens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. ISBN 9788532522535. Citado nas pp. 48, 49, 62, 65, 68, 94, 95.

_____. **Discurso de posse**. Academia Brasileira de Letras. 1987. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>>. Citado na p. 44.

_____. **Durante aquele estranho chá**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ISBN 9788535916393. Citado nas pp. 62, 71.

_____. Lygia Fagundes Telles: entrevista. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 42, n. 4, p. 17–20, dez. 2008. ISSN 0486-641X. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-641X2008000400003&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Citado nas pp. 42, 91.

_____. **Mistérios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. ISBN 9788532508775. Citado na p. 71.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. Aproximações entre Museologia e Literatura. In: I Seminário Brasileiro de Museologia. Belo Horizonte: [s.n.], 2014. p. 562–571. Citado na p. 20.

_____. **Literatura e Museu: estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG)**. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-07112016-123416/>>. Citado na p. 21.

WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. **Manuscritica: Revista de Crítica Genética**, n. 10, p. 165–185, 2001. ISSN 2596-2477. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177486>>. Citado nas pp. 113, 120, 121, 127.