



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Crítica Textual

Volume 2

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA, INOVAÇÃO E
DESENVOLVIMENTO SOCIAL**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

**MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO**



Apoio:



FAPERJ

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

www.cederj.edu.br

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Marilvia Dansa de Alencar

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Maria de Freitas Reis Teixeira

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

DIREÇÃO DE DESIGN INSTRUCCIONAL

Cristine Costa Barreto

COORDENAÇÃO DE DESIGN INSTRUCCIONAL

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

DESIGN INSTRUCCIONAL

Ana Cristina Andrade

José Meyohas

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Fábio Rapello Alencar

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

REVISÃO LINGÜÍSTICA E TIPOGRÁFICA

Ana Cristina Andrade

José Meyohas

Maria Elisa Silveira

Mariana Caser

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Camille Moraes

Maria Fernanda de Novaes

Mario Lima

ILUSTRAÇÃO

Renan Alves

CAPA

Clara Gomes

PRODUÇÃO GRÁFICA

Patrícia Esteves

Ulisses Schnaider

Copyright © 2016, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

M538m

Mendes, Marlene Gomes.

Crítica textual. V. 2 / Marlene Gomes Mendes, Silvana dos Santos Ambrosoli. – Rio de Janeiro : Fundação Cecierj, 2016.
176 p.

ISBN: 978-85-458-0087-3

1. Crítica textual-Brasil. 2. Literatura. 3. Modernismo brasileiro. I. Ambrosoli, Silvana dos Santos. 1. Título.

CDD: 869

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia, Inovação e Desenvolvimento Social

Gabriell Carvalho Neves Franco dos Santos

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

FAETEC - FUNDAÇÃO DE APOIO À ESCOLA TÉCNICA

Presidente: Alexandre Sérgio Alves Vieira

IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE

Reitor: Jefferson Manhães de Azevedo

UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Ruy Garcia Marques

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto Leher

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Ricardo Luiz Louro Berbara

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 11 – Reconstituição de um texto a partir do registro de variantes _____ **7**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 12 – A Crítica Textual em Portugal: edições críticas de autores da literatura portuguesa _____ **29**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 13 – A Crítica Textual no Brasil: edições críticas de autores da literatura brasileira _____ **49**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 14 – Noções de Crítica Genética. Edição genética e crítico-genética. Crítica Genética no Brasil _____ **69**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 15 – Rachel de Queiroz: um exercício de Crítica Genética _____ **91**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 16 – Epistolografia _____ **117**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 17 – As cartas como arquivos da criação _____ **135**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Aula 18 – Correspondência de autores do Modernismo Brasileiro _____ **157**

Marlene Gomes Mendes

Silvana dos Santos Ambrosoli

Reconstituição de um texto a partir do registro de variantes

*Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli*

AULA

11

Meta da aula

Aplicar os conhecimentos adquiridos na
recomposição de um texto.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reescrever o texto de uma determinada edição pelo registro de variantes;
2. acompanhar o autor em seu processo criativo ao longo das edições revistas por ele.

INTRODUÇÃO

Nem sempre é possível conseguir um exemplar de uma edição príncipe ou de outra edição mais antiga; daí, a importância de você ser capaz de reconstituir qualquer uma das edições cujas variantes tenham sido registradas em uma edição crítica. É o que vamos aprender nesta aula.

RECONSTITUINDO O TEXTO DE UMA EDIÇÃO

Entendendo melhor o texto com o qual vamos trabalhar

Já nos referimos, em aulas anteriores (Aulas 4 e 8), ao poema *Martim Cererê* (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis), de Cassiano Ricardo. Pois é com textos desse livro que você vai trabalhar nesta aula. Por que a escolha? Você deve se lembrar de nossa 8ª aula, quando nos referimos ao poema, que teve 12 edições publicadas em vida do autor ao longo de 44 anos. Esse é considerado um dos textos da Literatura Brasileira com o maior número de edições modificadas pelo autor. Portanto, para preparar a edição crítica, os autores tiveram que confrontar todas as 12 edições. Na Aula 8, fizemos um exercício de reconstituição da 1ª edição do poema “Meus oito anos” pelas variantes registradas. Reveja, em seu caderno didático, para recordar.

O texto introdutório à edição, ao qual também já nos referimos, foi escrito pela professora Telê Ancona Lopez e nomeado por ela *Martim Cererê pralapraca*. Vamos ler um trecho em que ela mostra a importância não só da obra, mas também da edição.

Esta edição crítica do *Martim Cererê* de Cassiano Ricardo é trabalho de filigrana e rigor, digno do objeto escolhido. Vence um desafio, cumprindo tarefa até agora considerada impossível. E o desafio não estava no número de versões — doze — configurando quarenta e seis anos de constante refazer e de crescente exigência de um autor, o qual, incapaz de se separar de seu texto, nele imprime o evoluir de sua arte. A dificuldade provinha justo do palpitar do “work in progress”, espelho do poeta, impondo intenso movimento ao livro publicado pela primeira vez em 1928, no auge da pesquisa e da discussão em torno do nacionalismo. A partir da marca frisando o primeiro tempo modernista, *Martim*

Cererê torna-se, ao longo da variação textual, um projeto literário de grande complexidade. [...] Cassiano desentranha poemas de poemas, ampliando trechos em novos poemas, reduzindo poemas a trechos, através do recorte e da montagem. Como nos mostra a edição crítica, corta, anula, permuta, anexa, regressa a soluções; traz e leva parcelas a *Vamos caçar papagaios*, estendendo um fio temático, consolidando, paradoxalmente, a mobilidade na estrutura dos dois livros. [...]

... une, com argúcia, o trabalho filológico às interrogações mais específicas de cunho estilístico e estrutural. Organiza o tesouro das variantes. Dá condições ao leitor de, ele próprio, construir o jogo da amarelinha, pegando o poema pelo lado dos acréscimos, ou das supressões, substituições, fruindo andanças pelo labirinto da montagem (LOPEZ, 1987; edição crítica de *Martim Cererê*).

Depois desse texto da professora Telê, os autores apresentam a introdução crítico-filológica, uma das partes que não deve faltar nas edições críticas, como você já aprendeu, e da qual vamos transcrever alguns trechos importantes, para um melhor entendimento de como foi feita a edição e de quais as dificuldades encontradas pelo caminho trilhado. O trabalho de preparar uma edição crítica pressupõe, inicialmente, o acesso a todas as edições cujo texto foi alterado pelo autor. Lembre-se daquela primeira etapa do método, a *recensio*, ou recensão, que é exatamente a busca desses textos. Nessa fase, relatam os autores que tiveram muita dificuldade para conseguir as 12 lições, embora tivessem percorrido as principais bibliotecas, como a Biblioteca Nacional, a da Academia Brasileira de Letras, e outras de universidades públicas. Uma vez conseguidas as 12 edições e feita a análise para comprovar a autenticidade — fase da *examinatio* ou exame —, passou-se à *collatio* ou colação. Veja, a seguir, o que dizem os preparadores do texto a propósito dessa etapa do poema de Cassiano Ricardo:

[...] Cassiano Ricardo é, de todos os nossos poetas, possivelmente o mais torturado pela angústia da forma, por aquela luta sem trégua com as palavras, de que nos fala Drummond. Os diversos segmentos que compõem seu Poema não só se veem mais ou menos profundamente alterados de edição para edição, como são a todo momento subtraídos ou acrescentados, tal se o poeta se divertisse a montar um quebra-cabeça sem fim. Não seria mera literatura dizer que *Martim Cererê* é um poema *in fieri* ao longo da vida de

Cassiano Ricardo, que só o daria por definitivamente concluído com a aproximação de sua morte, ocorrida em 1974.

Confrontando o texto da 12ª edição com o da 1ª — e apenas a título de exemplificação, [...] pudemos verificar que apenas seis poemas [...] se mantiveram na edição definitiva, com variantes que não chegam a desfigurar a fisionomia do texto, transformando-o noutro texto inteiramente distinto. [...] Destes, revelou-o ainda a primeira colação (pois foram necessárias várias outras, até ensaiar-se a primeira tentativa de formalização do registro de variantes), apenas um [...] consta de todas as lições do Poema.

.....

A colação revelaria ainda que os diversos segmentos integrantes da obra mudam com frequência de ordem e de título no curso das edições.

.....

...foram necessárias diversas colações até se poder, com um mínimo de segurança, proceder a uma primeira tentativa de formalização do registro das variantes. Este trabalho, contudo, ao contrário do que se poderia esperar, não se revelou, na prática, aborrecido ou mecânico, mas rico, a cada passo, de surpresas e revelações. Entrava-se na oficina do poeta e assistia-se à torturada gênese do poema, assistia-se à luta do poeta para arrancar do limbo — ou daquele “estado de dicionário”, de que nos fala ainda Drummond — uma criatura que pretende bela, acabada, perfeita. Tornamo-nos, por três anos a fio, testemunhas de seu processo de criação, vivendo com ele, a cada passo, as mesmas hesitações e perplexidades, a mesma angústia criadora, mas também as mesmas conquistas no domínio da expressão. No curso desse tempo, pudemos, além disso, amadurecer melhor a compreensão do fenômeno poético e a verdadeira dimensão das palavras do próprio Cassiano, para quem o poeta é:

um homem
que trabalha o poema
com o suor do seu rosto.
Um homem
que tem fome
como qualquer outro
homem.

(MENDES; PERES; XAVIER, 1987; edição crítica de *Martim Cererê*)

Reconstituindo um texto em versos

Selecionamos um poema do livro *Martim Cererê*, que consta em sete das 12 edições. Luta contra o pirata está nas três primeiras (A, B e C), suprimido a partir da 4ª (D) até a 7ª (G), reaparecendo na 8ª (H) e 9ª (I), desaparecendo, novamente, na 10ª (J), para, finalmente, ser incluído nas duas últimas 11ª e 12ª (L e M). É, portanto, um poema bastante trabalhado pelo autor. Observe o acréscimo, supressão e fusão de versos nos textos das sete edições: A e B têm 18, que passam a 29 em C, reduzidos a 16 nas demais.

Vamos reconstituir a 3ª edição, indicada pela letra C, através das variantes registradas.

LUTA CONTRA O PIRATA

Então o índio, caçador de gaviões de penacho,
pulou no rebuliço da manhã: espere um pouco
que eu já vou conversar com você;
“Iara rama ae recê!”

- 5 Então o herói negro saiu da senzala
e indagou, com candonga na fala,
que aves de arribação eram aquelas
que entravam pela porta da baía
como quem entra num salão em abandono
10 “Vassuncês tão pensano
que isto aqui não tem dono?”

- Então o luso, das glórias marinhas,
formando a legião das três raças em cruz,
enchou de chumbo e relâmpagos
o cano do seu arcabuz.
15 Catrapus!

A	— Tit.: <i>RETRATOS DOS MEUS HERÓIS</i>
B/C	— “ : <i>COLEÇÃO DE FIGURAS</i>
A a C	— [Antes da linha 1]: a lápis vermelho
C	— : <i>Mas um dia chegou um pirata ladrão de pau brasil e de prata.</i>
	1: <i>índio caçador de jaguar</i>
A a C/H/I/L	— 2: <i>rebuliço</i>
	2: <i>manhã: deixa estar</i>
A/B	— 3/4 : <i>you; yara rama recê!</i>
C	— 3: <i>you</i>
A a C	— 4: <i>yara rama recê!</i>
	[Insere-se entre as linhas 4 e 5]:
C	— a <i>carvão</i>
	: <i>Outro dia</i>
	<i>chega novo pirata</i>
	<i>olhos azuis muito louro</i>
	<i>ladrão de papagaios</i>
	<i>e de ouro</i>
A a C	— 6: <i>indagou com</i>
C	— 6: <i>fala</i>
A a C	— 8: <i>porta aberta das baías</i>
H/I/L	— 8: <i>porta das baías</i>
A a C/H	— 9: <i>abandono.</i>
A a C	— [Insere-se entre as linhas 11 e 12]:
	a <i>giz</i>
C	— : <i>E diante de tanto pirata</i>
A/B	— 12: <i>E o luso das marinhas</i>
C	— 12: <i>o luso das / marinhas</i>
	13: <i>raças</i>
H/I	— 14: <i>relâmpago</i>
A a C/H	— 16: <i>Catapuz!</i>
[D a G/J]:	não há]

Fonte: Ricardo (1987, p. 175; edição crítica de Martim Cererê).

Texto da 3ª edição (C):

COLEÇÃO DE FIGURAS

a lápis vermelho

Mas um dia

chegou um pirata

ladrão de pau brasil

5 e de prata.

Então o índio caçador de jaguar

pulou no reboleiro da manhã: deixa estar

que eu já vou conversar com você

yára rama recê!

10 a carvão

Outro dia

chega novo pirata

olhos azuis muito louro

ladrão de papagaios

15 e de ouro.

Então o herói negro saiu da senzala

e indagou com candonga na fala

que aves de arribação eram aquelas

que entravam pela porta aberta das baías

20 como quem entra num salão em abandono.

“Vassuncês tão pensano
que isto aqui não tem dono?”

a giz

E diante de tanto pirata

25 o luso das glórias marinhas
formando a legião das três raças
encheu de chumbo e relâmpagos
o cano do seu arcabuz.
Catapruz!

Acompanhe as mudanças que Cassiano Ricardo fez da 3ª edição (C), de 1932, para a última, nosso texto-base, de 1972: o primeiro título, “Retrato dos meus heróis”, foi alterado em B (2ª) para “Coleção de figuras”; mantido em C (3ª); e novamente alterado em E (5ª) para “Luta contra o pirata”, este último permanecendo, então, até a 12ª.

Veja, na última linha do registro, a observação dos preparadores: [D a G/J]: não há], ou seja, na 4ª, 5ª, 6ª e 7ª edições, esse poema foi suprimido, retornando na 8ª (H). Você já aprendeu, em aulas passadas, que, quando se trata de uma informação do editor crítico, o segmento deve vir entre colchetes.

A **Figura 8.10**, da 8ª aula, mostra uma página do livro que traz o índice de alguns dos poemas cujos títulos foram alterados, e você pode verificar que não foram poucos.

ATIVIDADE 1



Atende aos Objetivos 1 e 2

Reconstitua a 2ª edição (B) do poema “Lua cheia”.

LUA CHEIA

Boião de leite
que a Noite leva
com mãos de treva
pra não sei quem beber.

- 5 E que, embora levado
muito devagarzinho,
vai derramando pingos brancos
pelo caminho...

A/B — Tit.: TRÊS BRINQUEDOS COM A LUA

C — “ : LUA CHEIA N.º 1

A/B — [antes da linha 1]:

Lua cheia n.º 1

A a F — 5: *Mas que*

A a C — 6: *devagarinho*

A/B — [Segue-se à linha 8]:

LUA CHEIA N.º 2

Lua cara de bolacha.

Lua grandona.

Prato de sinhá dona

que a noite africana levou com presentes de estrelas.

A noite tropeçou na montanha

e as estrelas saltaram do prato.

LUA CHEIA N.º 3

Agora o Martim Cererê

soltou a lua por dentro das árvores.

A lua subiu, e levou um bolêu...

Pelos becos do céu

as estrelas em bando

pararacas inquietas

parecem crianças paltas

que vão agarrar o balão...

Piiiiim... pão!

- C — : [As linhas que se seguem à linha 8 constituem dois poemas independentes: “Lua cheia n.º 2” e “Lua cheia n.º 3”]

[H: não há]

142

Fonte: Ricardo (1987, p. 142; edição crítica de *Martim Cererê*).

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.**RESPOSTA COMENTADA**

TRÊS BRINQUEDOS COM A LUA

LUA CHEIA N° 1

Boião de leite
que a Noite leva
com mãos de treva
pra não sei quem beber.

- 5 Mas que embora levado
muito devagarinho
vai derramando pingos brancos
pelo caminho...

LUA CHEIA Nº 2

- 10 Lua cara de bolacha.
Lua grandona.
Prato de sinhá dona
que a noite africana levou com presentes de estrelas.
A noite tropeçou na montanha
15 e as estrelas saltaram do prato.

LUA CHEIA Nº 3

- Agora o Martim Cererê
soltou a lua por dentro das árvores.
A lua subiu, e levou um boléu...
20 Pelos becos do céu

as estrelas em bando
pararacas inquietas
parecem crianças peraltas
que vão agarrar o balão...
25 Piiim...pão!

Fonte: Ricardo (1987, p. 142; edição crítica de *Martim Cererê*).

Como você pode observar, na 1ª edição, o poema foi dividido em 3 partes, cada uma delas com um subtítulo (Lua cheia nº 1, Lua cheia nº 2 e Lua cheia nº 3). Na 3ª edição (C), o autor decide desmembrá-lo, passando a três poemas independentes. No entanto, parece que se arrepende do que faz e, a partir da 4ª edição (D), suprime grande parte do texto, e o título passa a ser somente LUA CHEIA. Na 8ª edição (H), o poema é suprimido, mas volta a fazer parte do livro na 9ª, permanecendo até a última (I). Esse ir e vir não é muito simples; de fato, Cassiano Ricardo "brincou" bastante com o texto de Martim Cererê. Repetindo o que dizem os editores críticos, na introdução, o autor lançou mão do processo de "recorte e montagem todas as vezes que percebe que determinado trecho, por razões mais ou menos obscuras, necessita ou merece o estatuto de poema — de poema com vida própria, independente, na estrutura da obra — ou vice-versa".

Reconstituindo um texto em prosa

Escolhemos hoje, para aplicar os conhecimentos de reconstituição do texto em prosa, um trecho de *O Guarani*, de José de Alencar, obra da qual você já conhece algumas peculiaridades. Releia, nas Aulas 4 e 6, os tópicos relacionados ao tema. Vamos relembrar o que vimos em nossa 4ª aula sobre a publicação do romance: inicialmente publicado em folhetim, no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1º de janeiro a 20 de abril de 1857, sai, no mesmo ano, pela Empresa Nacional do *Diário do Rio de Janeiro*, a 1ª edição, com alterações textuais feitas pelo autor. Somente 7 anos depois vem a público a 2ª, que foi nosso texto de base, uma vez que a última edição em vida de Alencar, com data de 1872, é uma cópia desta. Hoje vamos trabalhar com segmentos do 2º capítulo, cujo texto foi alterado pelo autor, reconstituindo a 1ª edição (A). Na transcrição que se segue, a grafia já foi atualizada. Observe a numeração dos parágrafos, para acompanhar as variantes, indicadas depois do texto. A linha pontilhada significa supressão de um ou mais parágrafos, considerando que nem todos sofreram alterações. Para complementar e melhor compreender o texto, sugerimos que busque, no dicionário, o significado de palavras que, porventura, você desconheça, tais como: *sesmaria*, *preito*, *menagem* etc. No texto reconstituído (A), note que a ausência de numeração de alguns parágrafos denota que Alencar, revendo o texto, anexa uns a outros.



Você gostaria de ver um livro raro, como a 1ª edição de *O Guarani*? Acesse o link:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/1/mode/1up>.

II

Lealdade

(Texto-base: 2ª edição, 1864)

1. A habitação que descrevemos pertencia a D. Antônio de Mariz, fidalgo português cota d'armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro.

2. Era dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens.

.....

5. Serviu por este mesmo tempo de provedor da real fazenda, e depois da alfândega do Rio de Janeiro; mostrou sempre nesses empregos o seu zelo pela república e a sua dedicação ao rei.

6. Homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo. Em recompensa do seu merecimento, o governador Mem de Sá lhe havia dado uma sesmaria de uma légua com fundo sobre o sertão, a qual, depois de haver explorado, deixou por muito tempo devoluta.

7. A derrota de Alcacerquibir e o domínio espanhol que se lhe seguiu vieram modificar a vida de D. Antônio de Mariz.

8. Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento da nobreza, e que só a ele devia preito e menagem. Quando, pois, em 1582, foi aclamado no Brasil D. Filipe II como o sucessor da monarquia portuguesa, o velho fidalgo embainhou a espada e retirou-se do serviço.

.....

10. Depois, vendo que esta expedição não se realizava, e que seu braço e sua coragem de nada valiam ao rei de Portugal, jurou que ao menos lhe guardaria fidelidade até a morte. Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família, e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe concedera Mem de Sá. Aí, de pé sobre a eminência em que ia assentar o seu novo solar, D. Antônio de Mariz erguendo o vulto direito e lançando um olhar sobranceiro pelos vastos horizontes que abriam em torno, exclamou:

.....

18. Em um círculo de uma légua da casa, não havia senão algumas cabanas em que moravam aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida, e que tinham-se animado a estabelecer

neste lugar, em parcerias de dez e vinte, para mais facilmente praticarem o contrabando do ouro e pedras preciosas, que iam vender na costa.

.....

20. O fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassalos; socorria-os em todas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança estabelecer-se por esses lugares.

21. Deste modo, em caso de ataque dos índios, os moradores da casa do Paquequer não podiam contar senão com

.....

31. Seu filho, D. Diogo de Mariz, que devia mais tarde prosseguir na carreira de seu pai, e lhe sucedeu em todas as honras e forais; ainda moço na flor da idade, gastava o tempo em correrias e caçadas.

.....

33. D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações.

34. Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

A – Tít. : *UM ANTIGO FIDALGO*

1: A habitação, *que acabamos de descrever*, pertencia

2: Era *um dos*

5: Janeiro; *e mostrou / zelo pela fazenda*, e a sua

6: Espírito Santo. § Em recompensa

7: seguiu, *veio* modificar

8: menagem. § Quando, pois, / a sua espada e

10: que o seu braço e a sua coragem / guardaria a sua fidelidade

até a morte. § Tomou os / que lhe *havia sido concedida por Mem de Sá*. § Aí, de pé sobre essa eminência / o *seu* solar, / erguendo o *seu* vulto direito, e / que se abriam em torno *dele*, exclamou:

18: animado a *se* estabelecer

20: esses lugares. § *Além dos aventureiros, o mais próximo habitante que havia era um cavalheiro português, Marcos da Costa, amigo de D. Antônio, e que estabelecera a sua morada a três léguas, na margem do Paraíba.*

31: e *que* lhe sucedeu / moço, no vigor da idade, *quase sempre estava ausente ou em correrias, ou na cidade do Rio de Janeiro.*

33: dissessem, *tinham suas suspeitas de que era o fruto / que haviam cativado*

34. personagens *dessa história, porque / para que se compreendam*

Texto da 1ª edição (A) Folhetim

II

Um antigo fidalgo

1. A habitação, que acabamos de descrever, pertencia a D. Antônio de Mariz, fidalgo português cota d'armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro.

2. Era um dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens.

.....

5. Serviu por este mesmo tempo de provedor da real fazenda, e depois da alfândega do Rio de Janeiro; e mostrou sempre nesses empregos o seu zelo pela fazenda, e a sua dedicação ao rei.

6. Homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo.

Em recompensa do seu merecimento, o governador Mem de Sá lhe havia dado uma sesmaria de uma légua com

fundo sobre o sertão, a qual depois de haver explorado, deixou por muito tempo devoluta.

7. A derrota de Alcacerquibir, e o domínio espanhol que se lhe seguiu, veio modificar a vida de D. Antônio de Mariz.

8. Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento da nobreza, e que só a ele devia preito e menagem.

Quando, pois, em 1582, foi aclamado no Brasil D. Filipe II como o sucessor da monarquia portuguesa, o velho fidalgo embainhou a sua espada e retirou-se do serviço.

.....

10. Depois, vendo que esta expedição não se realizava, e que o seu braço e a sua coragem de nada valiam ao rei de Portugal, jurou que ao menos lhe guardaria a sua fidelidade até a morte.

Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe havia sido concedida por Mem de Sá.

Aí, de pé sobre essa eminência em que ia assentar o seu solar, D. Antônio de Mariz erguendo o seu vulto direito, e lançando um olhar sobranceiro pelos vastos horizontes que se abriam em torno dele, exclamou:

.....

18. Em um círculo de uma légua da casa, não havia senão algumas cabanas em que moravam aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida, e que tinham-se animado a se estabelecer neste lugar, em parcerias de dez e vinte, para mais facilmente praticarem o contrabando do ouro e pedras preciosas, que iam vender na costa.

19. Estes, apesar das precauções que tomavam contra os ataques dos índios, fazendo paliçadas e reunindo-se uns aos outros para defesa comum, em ocasião de perigo vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média.

20. O fidalgo os recebia como um rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassallos; socorria-os em todas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares.

Além dos aventureiros, o mais próximo habitante que havia era um cavaleiro português, Marcos da Costa, amigo de D. Antônio, e que estabelecera a sua morada a três léguas, na margem do Paraíba.

.....

31. Seu filho, D. Diogo de Mariz, que devia mais tarde prosseguir na carreira de seu pai, e que lhe sucedeu em todas as honras e forais; ainda moço, no vigor da idade, quase sempre estava ausente ou em correrias, ou na cidade do Rio de Janeiro.

.....

33. D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, tinham suas suspeitas de que era o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que haviam cativado em uma das suas explorações.

34. Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens dessa história, porque assim era preciso para que se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

CONCLUSÃO

O trabalho de reconstituição do texto é relevante para os estudos de língua e literatura, uma vez que nos permite conhecer melhor os autores dos diferentes períodos literários, seu vocabulário e sua sintaxe.

ATIVIDADE FINAL

(Atende aos Objetivos 1 e 2)

Agora é a sua vez: reconstitua outro fragmento da 1ª edição (A) do mesmo romance com o qual vimos trabalhando.

IV

Caçada

.....

37. Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. No momento em que o tigre se lançara, curvou-se ainda mais; e fugindo com o corpo apresentou o gancho. A fera, caindo com a força do peso e a ligeireza do pulo, sentiu o forcado cerrar-lhe o colo, e vacilou.

38. Então, o selvagem, distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote; fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras.

.....

46. O índio sorria, vendo os esforços da fera para arrebentar as cordas que a atavam de maneira que não podia fazer um movimento, a não serem essas retorções do corpo, em que debalde se agitava. Por cautela tinha-lhe ligado até os dedos uns aos outros para privar-lhe que pudesse usar das unhas longas e retorcidas, que são a sua arma a mais terrível.

47. Quando o índio satisfez o prazer de contemplar o seu cativo quebrou na mata dois galhos secos de biribá, e roçando rapidamente um contra o outro, tirou fogo pelo atrito e tratou de preparar a sua caça para jantar.

.....

49. Passando pelas patas do tigre o seu longo arco que suspendeu ao ombro, e vergando ao peso do animal que se debatia em contorções, tomou a picada por onde tinha seguido a cavalgata.

50. Momentos depois, no lugar desta cena já deserto, entreabriu-se uma moita espessa, e surgiu um índio completamente nu, ornado apenas com uma trofa de penas amarelas.

A - Tít.: A luta.

37: tigre se lançava, curvou-se / gancho. § Estes dous movimentos foram quase simultâneos e tão rápidos, que apenas se distinguiria o embate dos dous corpos; a onça, caindo com a força de seu peso e de seu pulo de encontro à cruz que cerrou-lhe o colo, vacilou.

38: selvagem, distende o seu talhe com a flexibilidade do cascavel que lança o seu bote, fincando os / onça que subjugada, prostrada

46: vendo os esforços que empregava a fera para ver se conseguia arrebentar / se agitava. § Por cautela / mais terrível. § Seria um espetáculo curioso para um europeu que passasse por ali nesse momento, ver esse índio delgado, que quando muito teria vinte anos, apoiado sobre o seu longo arco, tendo aos pés domado, vencido, esse animal de uma força prodigiosa, esse rei das florestas americanas.

47. contemplar o seu escravo, quebrou / dous galhos

49: Apanhou as suas armas, passou pelas patas, do tigre o seu longo arco que suspendeu ao ombro; e vergando

50: Alguns momentos depois, no lugar desta cena deserta, / espessa, e viu-se surgir um índio / com uma tofa de penas amarelas.

RESPOSTA COMENTADA

A luta

38. Então, o selvagem, distende o seu talhe com a flexibilidade do cascavel que lança o seu bote, fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça que subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcançá-lo com as garras.

Seria um espetáculo curioso para um europeu que passasse por ali nesse momento, ver esse índio delgado, que quando muito teria vinte anos, apoiado sobre o seu

longo arco, tendo aos pés domado, vencido, esse animal de uma força prodigiosa, esse rei das florestas americanas.

47. *Quando o índio satisfez o prazer de contemplar o seu escravo, quebrou na mata dous galhos secos de biribá, e roçando rapidamente um contra o outro, tirou fogo pelo atrito e tratou de preparar a sua caça para jantar.*

49. *Apanhou as suas armas, passou pelas patas, do tigre o seu longo arco que suspendeu ao ombro; e vergando ao peso do animal que se debatia em contorções, tomou a picada por onde tinha seguido a cavalgata.*

50. *Alguns momentos depois, no lugar desta cena deserta, entreabriu-se uma moita espessa, e viu-se surgir um índio completamente nu, ornado apenas com uma tofa de penas amarelas.*

RESUMO

Nesta aula, você aprendeu que é possível recuperar o texto de uma edição rara ou esgotada, desde que exista uma edição crítica feita por especialistas, digna de confiança. No entanto, para realizar essa tarefa, é necessário dominar os critérios e métodos preconizados pela Crítica Textual. Refeito um determinado texto, pode-se, também, acompanhar as idas e vindas do processo criativo dos autores.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *O Guarani*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. Folhetim.

_____. _____. 2. ed. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1864.

_____. _____. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. _____. Edição crítica de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. _____. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.

LOPEZ, Telê Ancona. *Martim Cererê Pralapracá*. In: RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Edição crítica Marlene G. Mendes, Deila C. Peres, Jayro J. Xavier. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

MENDES, Marlene G.; PERES, Deila C.; XAVIER, Jayro J. Introdução crítico-filológica. In: RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Edição crítica Marlene G. Mendes, Deila C. Peres, Jayro J. Xavier. Prefácio Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Edição crítica Marlene G. Mendes, Deila C. Peres, Jayro J. Xavier. Prefácio Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você vai conhecer os trabalhos de Crítica Textual realizados com obras de autores da Literatura Portuguesa. Até lá!

A Crítica Textual em Portugal: edições críticas de autores da literatura portuguesa

Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli

AULA

12

Meta da aula

Apresentar os trabalhos da Crítica Textual em Portugal, exemplificando com edições críticas relevantes.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. conhecer o desenvolvimento das atividades relacionadas à Crítica Textual em Portugal;
2. avaliar a importância de algumas edições críticas de autores portugueses e sua contribuição para o desenvolvimento dos estudos literários e linguísticos em Portugal.

INTRODUÇÃO

Depois de algumas aulas práticas, vamos voltar a estudar a história da Crítica Textual, especificamente sua presença em Portugal, apresentando algumas das edições críticas de autores portugueses.

O COMEÇO DE TUDO

Antes do final do século XIX, pouco se sabe sobre a edição de textos em língua portuguesa. Só a partir daí essa atividade passou a ser realizada com mais rigor.

Os copistas medievais já exercitavam certo tipo de edição, comparando fontes para efetuar novas cópias. Mas é possível que utilizassem critérios subjetivos e até mesmo arbitrários para a escolha das variantes.

Com a invenção da imprensa, textos impressos em língua portuguesa passaram a ser conhecidos, mas os impressores eram pouco fiéis às suas fontes. Assim, as edições estabelecidas com rigor, em língua portuguesa, só começaram a aparecer no final do século XIX, quando a filologia portuguesa passou a seguir uma abordagem científica. A publicação de *A língua portuguesa: phonologia, etymologia, morphologia e syntaxe*, de Francisco Adolfo Coelho, em 1868, marca o início desse período de estudos científicos em Portugal, segundo Leite de Vasconcelos.

No entanto, devido à natureza difusa dessa prática filológica, é difícil descrever a editoração de textos portugueses nesse período. Isso se deve ao fato de que esse mister era exercido por um grupo heterogêneo de pessoas ligadas ao mundo das letras, cuja produção se restringia, quase sempre, à publicação de apenas uma obra, caracterizando uma descontinuidade. Em consequência, é difícil apontar uma “escola” de prática de edição de textos em Portugal.

Cesar Nardelli Cambraia, em *Introdução à crítica textual*, constata:

[...] De forma geral, pode-se considerar, porém, que a atividade de crítica textual tanto em Portugal como no Brasil apresenta, no mínimo, dois grandes períodos: um primeiro, que vai de fins do século XIX até aproximadamente meados da década de cinquenta do século seguinte; e um segundo, dessa época em diante. O que permite estabelecer essa divisão é o fato de, até por volta dessa época, a atividade editorial ter sido quase sempre fruto de ações

individuais, enquanto, após essa data, começou a se estruturar em equipes/projetos e a se institucionalizar (CAMBRAIA, 2005, p. 56).

De 1870 a 1955, aproximadamente, considerando-se esta fase como um primeiro período da crítica textual em Portugal, destacam-se edições de Epifânio Augusto da Silva Dias, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e Joseph-Maria Piel. Manuel Rodrigues Lapa e Luís Felipe Lindley Cintra, cuja produção se inicia antes mesmo da década de 1950, **podem** ser vistos como os pesquisadores que fizeram a ligação entre esses dois períodos.

A partir daí, registram-se iniciativas sistemáticas de edição de textos. Fundado em 1932, em Lisboa, o Centro de Estudos Filológicos passa a chamar-se, em 1976, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, e é responsável pela publicação de várias edições de textos medievais.

Merece destaque a edição preparada pelo professor Lindley Cintra da obra *A linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo*, por sua importância linguística para a história das línguas da Península Ibérica. A atuação desse professor se fez sentir, ainda, na formação de pesquisadores que ainda hoje vêm se dedicando a preparar edições não só de textos medievais, mas também modernos. A Universidade de Coimbra e a Universidade Nova de Lisboa apresentam expressiva atividade relacionada à editoração de textos.

Na década de 1980, a linguística histórica e a crítica genética deram novo impulso à atividade editorial; a primeira, com a volta aos estudos diacrônicos, e a segunda, que se ocupa da gênese dos textos literários, baseada na documentação deixada pelos autores, estudaremos em aulas futuras.

Em 1988, a Secretaria de Estado da Cultura de Portugal criou o Grupo de Trabalho para Estudo do Espólio e Edição Crítica da obra completa de Fernando Pessoa, sob a coordenação do professor Ivo Castro, da Universidade de Lisboa. Esse grupo, que ficou mais conhecido como Equipa Pessoa, instalado na Biblioteca Nacional de Lisboa, foi encarregado de preparar a obra de Fernando Pessoa e publicá-la, em duas coleções: Estudos e Edição Crítica. A primeira, dedicada a problemas de edição e do espólio, e a segunda, à publicação dos textos de Fernando Pessoa, sob a forma de edições crítico-genéticas.

Eça de Queirós é outro autor cuja obra mereceu a atenção de pesquisadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, que se dedicaram à preparação da edição crítica de seus textos, sob a coordenação do professor Carlos Reis. *A capital!*, primeiro livro a ser publicado, teve a edição preparada pelo professor Luiz Fagundes Duarte, da Universidade Nova de Lisboa, e saiu pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda, em 1992.

Vamos conhecer algumas das edições críticas de autores portugueses.

ATIVIDADE 1



Atende ao Objetivo 1

Caracterize os dois períodos, citados por Nardelli, nos quais se dividem os estudos de Crítica Textual em Portugal.

RESPOSTA COMENTADA

O primeiro caracteriza-se pelo envolvimento de um estudioso na editoração de textos. Já no segundo período, o trabalho passa a ser coletivo, com a formação de grupos de estudiosos dedicando-se a estabelecer textos e elaborar edições críticas.

OS LUSÍADAS

Augusto Epifânio da Silva Dias (1841-1916), considerado um dos maiores representantes da Filologia Portuguesa, além de linguista, contribuiu com trabalhos relevantes para um maior conhecimento da língua. Dedicou-se aos estudos gramaticais e estilísticos, crítica linguística e filológica, e preparação de edições críticas de textos portugueses.

Entre seus trabalhos, pode-se citar, como contribuição pioneira para os estudos da língua, a *Gramática prática da língua portuguesa* (1870). Das edições críticas preparadas por ele, constam as *Obras completas de Cristóvão Falcão* (1893) e duas edições d'*Os Lusíadas*.

A primeira, em cuja folha de rosto lê-se “Porto, Magalhães & Moniz, Limitada, 1910” (2 volumes in 4°), é um primoroso trabalho de crítica textual, a primeira manifestação relevante da aplicação de critérios para o tratamento do texto e de anotações críticas em Portugal.

Apesar de todo o empenho do preparador do texto, José Maria Rodrigues, conhecido e celebrado camonista, escreveu, para a *Revista da Universidade de Coimbra* (números I a IV), artigos com críticas à edição, que depois foram publicados como separata da mesma revista, em 1915, sob o título *Algumas observações a uma edição comentada dos Lusíadas*.



Você pode ver algumas páginas desse livro, acessando o link https://digitalis.uc.pt/files/previews/56978_preview.pdf.

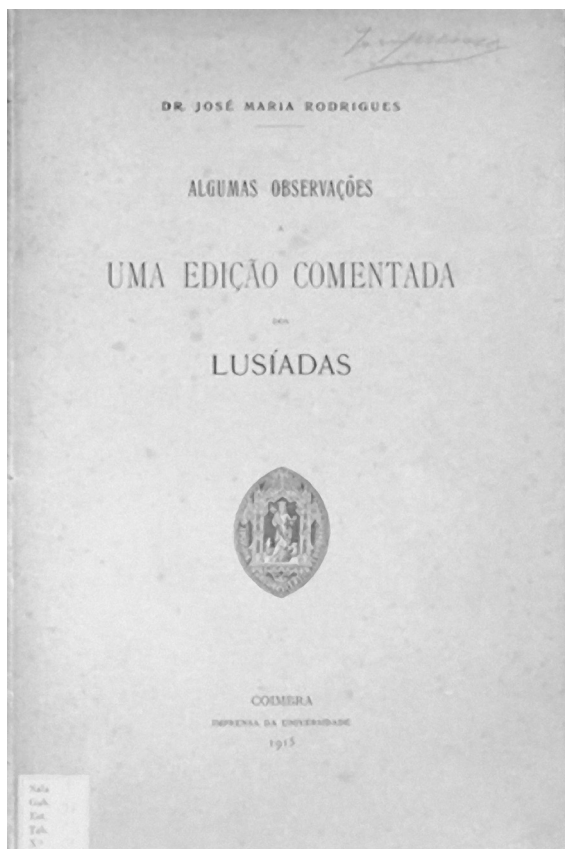


Figura 12.1: Capa do livro citado.

Antes mesmo de conhecer as críticas, Epifânio já havia projetado uma 2ª edição, melhorada, que foi publicada em dois volumes, datados de 1916 e 1918, impressos no Porto pela Companhia Portuguesa Editora. Segundo Leite de Vasconcelos, nessa 2ª edição, tomando ciência das observações, Epifânio chegou a acatar algumas delas, modificando passagens do texto inicial.

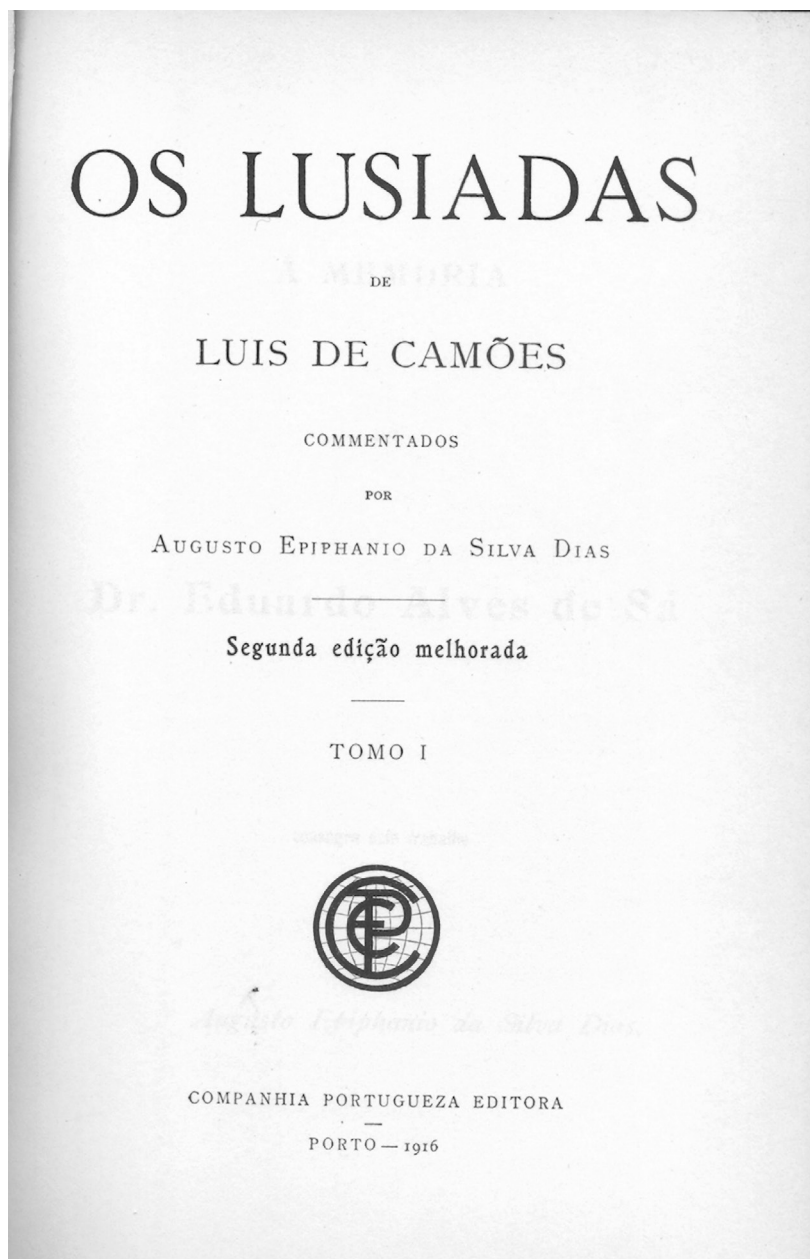


Figura 12.2: Folha de rosto do tomo I da 2ª edição.

Essa edição do poema épico de Camões foi reproduzida no Brasil, em fac-símile, pela Comissão Brasileira, designada pelo Ministério da Educação e Cultura, para preparar e organizar as comemorações do IV centenário da publicação de *Os Lusíadas*, em 1972. A edição é enriquecida com um estudo prévio do professor Maximiano de Carvalho e Silva.



ATIVIDADE 2

Atende ao Objetivo 2

Qual é a importância da edição crítica de *Os Lusíadas*, de Augusto Epifânio da Silva Dias, para a Crítica Textual e para os estudos camonianos?

RESPOSTA COMENTADA

Essa edição é um primoroso trabalho de Crítica Textual, a primeira a ser elaborada com criterioso rigor na aplicação de estabelecimento do texto, com anotações críticas de incontestável valor para o poema. Com isso, torna-se de inestimável valor para aqueles que se dedicam aos estudos camonianos.

AMOR DE PERDIÇÃO: UM TRABALHO COLETIVO

Em 1981, o presidente do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, comendador Antônio Rodrigues Tavares, convidou o professor Maximiano de Carvalho e Silva, docente da Universidade Federal Fluminense (UFF), para organizar uma edição de *Amor de perdição*, uma das obras mais importantes de Camilo Castelo Branco.

Camilo Castelo Branco (1825-1890), escritor português, foi romancista, cronista, crítico, dramaturgo, historiador, poeta e tradutor. Notabilizou-se no romance de costumes e na novela passionai. Contam-se entre suas obras: *Amor de perdição*, *A queda de um anjo*, *Novelas do Minho*, *Eusébio Macário*, *A brasileira de Prazins*.



Camilo Castelo Branco

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camilo_Castelo_Branco.jpg

Essa edição seria realizada a partir de um manuscrito autógrafa, mantido num cofre cujo acesso era restrito a alguns poucos pesquisadores. O plano para publicação do romance previa a reprodução do manuscrito, em fac-símile, e o registro das variantes na edição crítica.

O professor Maximiano, ao aceitar a incumbência, propôs à turma, para a qual ministrava a disciplina Crítica Textual, no curso de Letras da UFF, a execução desse trabalho que, uma vez apresentado e acolhido pelos alunos, foi iniciado.

As pesquisas preliminares apontaram seis edições impressas em vida do autor, duas das quais, a 2ª e a 5ª, com prefácios de Camilo e indicação de terem sido por ele revistas. Assim, foram considerados, para cotejo, o manuscrito e as seis edições em vida: 1ª (1862), 2ª “melhorada e revista pelo autor” (1864), 3ª (1869), 4ª (1876), 5ª “prefaciada e revista pelo autor” (1879), 6ª (1887).

A partir da colação dos textos, o preparador da edição traz observações, que constam da parte introdutória do livro, como o fato de o texto

da 1ª edição não reproduzir fielmente o manuscrito. Há modificações na grafia, em formas lexicais e na pontuação. Exemplificando:

- substituição de *in-* ou *im-* por *en-* ou *em-* — (*imbalsamar* por *embalsamar*, *ingenho* por *engenho*);
- *abóboda* por *abóboda*, *barbata* por *bravata*, e outras.

A 2ª edição, que traz na folha de rosto “melhorada e revista pelo autor”, não tem modificações significativas. A 3ª e a 4ª edições não apresentam prefácio nem revisão do autor, e as variantes são em número reduzido. O texto da 5ª edição, com prefácio e revisão de Camilo, como se lê na folha de rosto, mantém as características da estrutura do romance, mas acrescenta modificações formais abundantes e expressivas. A 6ª edição não só repete os erros tipográficos da anterior, como apresenta outras diferenças textuais que, provavelmente, não teriam sido autorizadas pelo autor. Conforme depoimento de Alberto Pimentel, autor de uma biografia de Camilo, em 1886, Camilo confessou-lhe ter parado todos os trabalhos e confirmou não ter revisto a 6ª edição. Assim, não é cabível atribuir ao autor as modificações encontradas nesta última, como erros de revisão grosseiros e em quantidade superior, comparando-se às edições anteriores do romance. Por esse motivo, o texto de base escolhido para a edição crítica foi o da 5ª.

Veja, nas duas figuras que se seguem, um segmento do romance, manuscrito autógrafo, e o texto da edição crítica com o registro das variantes das edições cotejadas, referenciadas pelas letras correspondentes: A = 1ª, B = 2ª, e assim sucessivamente, até a letra F (6ª). Ms = manuscrito. Observe, no texto transcrito, a mudança de linha do manuscrito, indicada pela barra vertical: |.

¹ — Não sei, nem penso nisso — replicou com enfado Teresa.

² — Não se zangue, prima. Vou-lhe dizer as minhas últimas palavras: eu | ³ hei-de, enquanto viver, trabalhar por salvá-la das garras de Simão | ⁴ Botelho. Se seu pai lhe faltar, fico eu. Se as leis a não de- | ⁵ fenderem dos ataques do seu demónio, eu farei ver ao valentão | ⁶ que a vitória sobre os aguadeiros não o poupa ao desgosto de | ⁷ ser levado a pontapés para fora da casa de meu tio Tadeu | ⁸ d'Albuquerque.

⁹ — Então o primo quer-me governar?! — atalhou ela com desabrida irri- | ¹⁰ tação.

¹¹ — Quero-a dirigir enquanto a sua razão precisar de auxílio. Tenha juí- | ¹² zo, e eu serei indiferente ao seu destino. Não a enfado mais, pri- | ¹³ ma Teresa.

¹⁴ Baltasar Coutinho foi dali procurar seu tio, e contou-lhe o es- | ¹⁵ sencial do diálogo. Tadeu, atónito da coragem da filha e feri- | ¹⁶ do no coração e direitos paternais, correu ao quarto dela, dis- | ¹⁷ posto a espancá-la. Reteve-o Baltasar, reflexionando-lhe que | ¹⁸ a violência prejudicaria muito a crise, sendo coisa de esperar que

7 da casa (Ms, A, E, F) | de casa (B, C, D) || 8 d'Albuquerque (A... F) | de Albuquerque (Ms) || 9 governar!? (C... F) | governar?! (B) | governar? (Ms, A) || 15 filha e (E, F) | filha, e (Ms... D).

E — 5 demonio | 6 victoria | 7 pontapés (pontapes: Ms) | 15 attonito (atonito: Ms, A);
Ms — 1 e 12 infado | 15 dealogo.

Figura 12.3: Manuscrito e texto crítico.



Assista ao vídeo do filme baseado no romance *Amor de perdição*, uma produção portuguesa. Assim, se você ainda não conhece a história, poderá ter esta oportunidade agora.

<http://br.bing.com/videos/search?q=amor+de+perdi%c3%a7%c3%a3o&qpv=amor+de+perdi%c3%a7%c3%a3o&FORM=VDRE#view=detail&mid=B50FACB812060CE3E816B50FACB812060CE3E816>

ATIVIDADE 3



Atende ao Objetivo 2

Justifique a escolha da 5ª edição como texto de base, em detrimento da última, em vida, de Camilo Castelo Branco.

RESPOSTA COMENTADA

O preparador da edição crítica baseou-se no depoimento de um amigo de Camilo Castelo Branco para reforçar o que ele já intuía. Devido à cegueira progressiva e ao estado depressivo do autor, ele não teve condições de rever o texto da última edição, o que leva a crer que as alterações nela apresentadas são de autoria de terceiros. Assim, optou-se pela quinta edição como texto de base, por ter sido esta, comprovadamente, a última revista pelo romancista.

EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS

Em nota introdutória ao romance *A Capital!*, o professor Carlos Reis, coordenador da publicação da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, apresenta o trabalho realizado pela equipe. Ao mesmo tempo, justifica a escolha desse livro como o primeiro a ser publicado:

No plano geral que rege a publicação da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, o romance *A Capital!* integra-se no conjunto dos Semi-póstumos e Póstumos. Trata-se, como é sabido, de obras que, por circunstâncias várias, Eça de Queirós não levou àquele depurado estágio de acabamento artístico que lhe era ditado pelo seu agudo sentido de exigência estética; encontramos, pois, entre essas obras, situações e problemas muito diversos, no que à fixação do texto queirosiano diz respeito.

O romance que agora se publica (e que, não por acaso, inicia a série de volumes desta Edição Crítica) constitui decerto o caso mais complexo — mas também, por isso mesmo, um dos mais fascinantes — dos que a escrita queirosiana nos deixou. Por isso mesmo, Luiz Fagundes Duarte consagrou-lhe demorada, minu-

ciosa e competente atenção, projetada na edição que agora se apresenta e, já antes dela, na dissertação de doutoramento que em 1989 apresentou à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: *A génese de um romance. Incursão na escrita queirosiana*. (Edição crítica de *A Capital!*, 1992, p. 11).

Carlos Reis, quando diz que esse romance constitui um caso “complexo”, refere-se ao fato de existirem vários testemunhos do texto, manuscritos e impressos, incompletos, alguns corrigidos à mão, nenhum dos quais chegou a ser publicado em vida do autor.

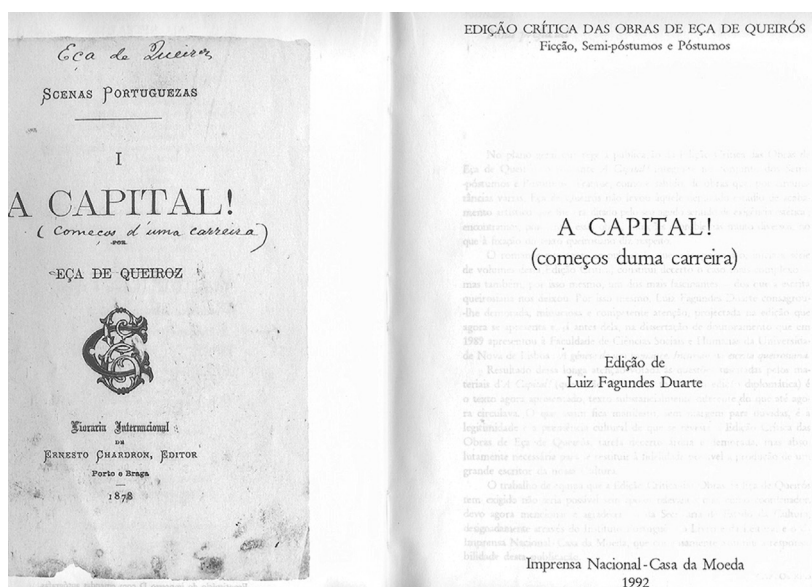


Figura 12.4: Folha de rosto do impresso, de 1878, e da edição crítica.

Além da Nota Prefacial do coordenador, a edição traz um Prefácio e uma Introdução, ambos do preparador do texto. No prefácio e na introdução, o professor Luiz Fagundes fala sobre as peculiaridades do romance, que “foi composto provavelmente entre os anos 1844 e 1877, e editado postumamente em 1925”.

Leia alguns trechos que selecionamos para você compreender melhor e avaliar, mais uma vez, a importância do preparo de edições críticas:

O autógrafo deste romance tem características muito especiais: é constituído por vários testemunhos (manuscritos e impressos autografados), alguns deles divididos em fragmentos encadeados pelo autor, atestando o conjunto de diversos momentos de escrita

e diversas campanhas de profunda e abundante correcção (cerca de dez mil lugares); [...] dado que o autógrafo teve uma existência atribulada entre a morte do autor (1900) e a transferência para a Área de Espólios da Biblioteca Nacional (1980) [...].

Desde há muito tempo que, sabendo-se que o editor de 1925 manipulara o texto original com critérios correctores e não assinalados, se fala da necessidade de uma edição crítica do romance; porém, só depois de os direitos sobre a obra queirosiana terem caído em domínio público (1980), e de este autógrafo ter dado entrada na Biblioteca Nacional, tornando-se deste modo acessível aos estudiosos, se tomou consciência das graves alterações feitas pelo primeiro editor, pelo que a necessidade de uma edição crítica passou a ser uma obrigação.

.....

Assim, o que aqui se apresenta é um *romance virtual* — ou seja, um romance inacabado que tinha todas as condições para ser um romance pleno, mas que nunca chegou a sê-lo —, que em circunstâncias normais nunca deveria ter sido publicado como um título integrante do cânone queirosiano; a sua publicação, agora, em edição crítica, deve-se exclusivamente à necessidade de se repor uma ordem perturbada pelo aparecimento de uma edição tecnicamente falsificada (a de 1925 e, posteriormente, a de 1970), que deu origem a uma importante tradição impressa que não advertia os leitores acerca das suas irregularidades. (Edição crítica de *A Capital!*, 1992, p. 15-16 e 18)

O professor Luiz Fagundes se refere à edição póstuma de um texto não finalizado pelo escritor, “que resultou de um trabalho de remontagem e de polimento dos materiais autógrafos, feito pelo filho do escritor para a edição de 1925.”

EQUIPE PESSOA

Como já vimos, as publicações da equipe enquadram-se em duas coleções: Estudos e Edição Crítica. Essa última divide-se em duas séries: a Série Maior, de edições genético-críticas, com aparatos e anotações, precedidas de introduções filológicas, e a Série Menor, com volumes simplificados, destinados ao leitor comum.

Em 1990, o professor Ivo Castro publicou *Editar Pessoa*, livro no qual reúne artigos e comunicações que vem escrevendo sobre Fernando Pessoa. No prefácio, ressalta a necessidade do preparo de edições críticas do poeta, tendo em vista os fatos que caracterizam a obra pessoana:

[...] autor que não chegou a publicar a sua obra e que, em mais de um sentido, não acabou de a escrever, não existe uma forma textual autoralmente fixada que a edição deva reproduzir fielmente (sendo isto verdade inclusivamente para os raros livros que Pessoa publicou, e depois continuou a reescrever). O que existe é os papéis sobre os quais a mão de Pessoa desenhava gestos com intenção e traços com sentido. Compete à edição reconstituir o texto que teria saído desses papéis, se Pessoa, sem qualquer acrescento ou retoque os tivesse publicado tal como estão (CASTRO, 1990, p. 7-8).

E mais adiante:

Pessoa existe nos seus papéis. À medida que vão desaparecendo os homens que o conheceram e dele deram testemunho (e cujos evangelhos nem sempre são fundamento de fé, sobretudo se interpretativos), mais evidente se torna que só resta uma forma de até ele chegar: lê-lo. Ler o que escreveu. Mas ler o que *efectivamente* escreveu.

É segredo desvendado que a maior parte da obra de Pessoa não se acha publicada satisfatoriamente. Muita vez, quando é possível conhecer com alguma exactidão a vontade de Pessoa no respeitante à forma final de um texto, verifica-se que as edições correntes reflectem distorcidamente essa vontade. E, quando ela não é conhecida, o arbítrio das edições corre em liberdade, furtando-se a uma disciplina que defina nesse particular os procedimentos editoriais lícitos.

.....

Por isso, só faz bem suspender por um tempo o crédito às edições e visitar a sua fonte: os manuscritos de Pessoa, os seus dactiloscritos e os poucos textos que ele próprio fez editar, sabendo muito bem o que queria. Pessoa encontra-se entre os seus papéis: vai sendo hora de aí o procurar (CASTRO, 1990, p. 11).

O coordenador da equipe esclarece ainda que, apesar das inúmeras publicações da obra de Pessoa, quando os trabalhos foram iniciados,

encontrou-se uma grande quantidade de inéditos em seu espólio, além de textos mal publicados.

Por isso, a edição crítica pretende publicar não só esses inéditos, mas também o que o poeta publicou, o que foi publicado postumamente, e corrigir os textos adulterados por terceiros. O primeiro volume da coleção, *Poemas de Álvaro de Campos*, saiu em 1990, pela Série Maior e, em 1992, pela Série Menor, cujo texto foi preparado por Cleonice Berardinelli, professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e membro da Academia Brasileira de Letras.

Veja um manuscrito autógrafo e o datiloscrito de um mesmo poema de Fernando Pessoa - Ricardo Reis.

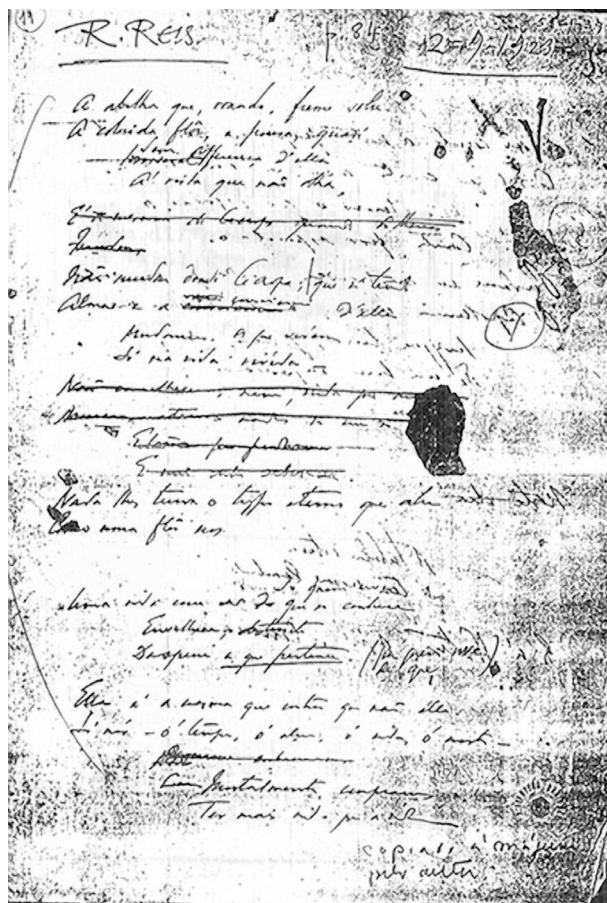


Figura 12.5: Manuscrito autógrafo de Fernando Pessoa.

10 51-37

p. 84 2/2/1923. 9

RICARDO REIS. ✓

A abelha que, voando, freme sobre
 A colorida flor, e pouisa, quasi
 Sem differença d'ella
 A vista que não olha, ✓

Não mudou desde Cecrops. Só quem vive
 Uma vida com ser que se conhece
 Envelhece, distincto
 Da especie de que vive.

Ella é a mesma que outra que não ella.
 Só nós - o tempo, o alma, o vida, o morte! -
 Mortalmente compramos
 Ter mais vida que a vida. ✕

Dia após dia a mesma vida é a mesma. ✓✓
 O que decorre, Lydia,
 No que nós somos como em que não somos
 Igualmente decorre. p. 85.
 Colhido, o fructo deperece; e cahe
 Nunca sendo colhido.
 Igual é o fado, quer o procuremos,
 Quer o speremos. Sorte
 Hoje, Destino sempre, e nesta ou nessa
 Forma alheio e invencível. ✕

Figura 12.6: Datiloscrito do mesmo poema.



Se você estiver interessado em ver mais alguns manuscritos de Fernando Pessoa, acesse o [link](http://purl.pt/1000/1/) <http://purl.pt/1000/1/>.

CONCLUSÃO

Vimos a necessidade e a importância da Crítica Textual, quando se trata de fixar e trazer de volta os textos que os autores “realmente” escreveram. A constituição dos grupos de trabalho formados por professores universitários, especialistas na matéria, cujos textos vêm sendo publicados ao longo dos anos, mostram que a edição crítica deve ser considerada tarefa das mais urgentes.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Em cerca de 10 linhas, faça um breve comentário a propósito dos trabalhos de Crítica Textual realizados em Portugal.

RESPOSTA COMENTADA

Os trabalhos de Crítica Textual em Portugal tiveram início no final do século XIX, com ações individuais, destacando-se como um dos mais representativos a modelar edição crítica de Os Lusíadas, preparada por Epifânio da Silva Dias. No século XX, a partir dos anos cinquenta, além de trabalhos individuais, como a edição crítica de Amor de perdição, de Camilo Castelo Branco, preparada pelo professor Maximiano de Carvalho e Silva, grupos de pesquisadores começam a apresentar e desenvolver projetos nessa área: são criadas equipes, duas das quais citamos, por tratar-se de autores cuja obra póstuma estava sendo publicada com muitos erros: as Obras Completas de Eça de Queirós e as de Fernando Pessoa.

RESUMO

Na aula de hoje, você tomou conhecimento de algumas edições críticas de autores da Literatura Portuguesa. Alguns autores, cujas obras só foram publicadas postumamente, tiveram seus textos adulterados, cabendo, então, aos críticos textuais reconstituí-los. Mais uma vez fica demonstrada a grande relevância da tarefa que cabe aos estudiosos e preparadores de textos.

REFERÊNCIAS

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*: memórias duma família. Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica. Organização Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura; Porto: Lello & Irmão, 1983.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura e crítica).

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias*. 3. ed. Reprodução fac-similada da 2. edição. [S. l.]: Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais, 1972.

CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1990. (Coleção Estudos).

EDIÇÃO crítica das obras de Eça de Queirós: *A Capital!* (começos duma carreira). Edição Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1992.

RODRIGUES, José Maria. *Estudos sobre Os Lusíadas*: estudos introdutórios de Evanildo Bechara, Aníbal Pinto de Castro e Maria do Céu Fraga. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2010.

_____. *Algumas observações a uma edição comentada dos Lusíadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915.

SILVA, Maximiano Carvalho de. Bibliografia e Crítica Textual: notas e comentários II. *Confluência*, Revista do Instituto de Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, n. 20, p. 103-115, 2. sem. 2000.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Em nossa próxima aula, vamos conhecer os trabalhos de Crítica Textual que vêm sendo feitos nas obras de autores da Literatura Brasileira.

Até lá!

A Crítica Textual no Brasil: edições críticas de autores da literatura brasileira

*Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli*

AULA

13

Meta da aula

Apresentar os trabalhos da Crítica Textual no Brasil, exemplificando com edições críticas relevantes.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. conhecer o desenvolvimento das atividades relacionadas à Crítica Textual no Brasil;
2. avaliar a importância de algumas edições críticas de autores brasileiros e sua contribuição para o desenvolvimento dos estudos literários e linguísticos no Brasil.

INTRODUÇÃO

Nesta aula, deixamos Portugal, e voltando ao Brasil, começamos com a seguinte pergunta: se nos países de tradição cultural, textos fidedignos e fiéis não são muito disponíveis, o que acontece aqui, cuja situação é bem mais precária, no que diz respeito à cultura em geral e, particularmente, nessa área? Não são poucos os autores brasileiros cujas obras são publicadas por editores de texto sem a mínima preparação especializada. Em aulas anteriores, trouxemos exemplos de autores recentes, como Manuel Bandeira e Clarice Lispector, que tiveram seus textos adulterados por editoras, com revisores sem preparação para essa tarefa.

HISTÓRICO

A Crítica Textual no Brasil, como em Portugal, tem início no final do século XIX, e a maioria dos trabalhos abrange mais do que os estudos de Crítica Textual, incluindo também estudos da língua portuguesa, em seus aspectos diacrônicos. Antenor Nascentes, em *Estudos filológicos* (1939), propõe a divisão dos estudos filológicos no Brasil em três períodos, desde o início da cultura brasileira até 1939. No final da década de quarenta, e início da de cinquenta, em dois artigos, Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1949) e Serafim da Silva Neto (1951) dão notícia da produção filológica no Brasil, até então. Sílvio Elia, em 1963, publica *Ensaio de Filologia*, livro no qual reúne alguns artigos seus e reanalisa a história dos estudos filológicos no Brasil, baseado em exaustivo levantamento. A situação do preparo de edições críticas no Brasil foi tema do ensaio de Antônio Houaiss, “A edição crítica de textos no Brasil”, publicado na *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, em 1980.

Nas instituições de ensino superior, só em meados da década de 1950, a atividade editorial passou a ter espaço. O professor Maximiano de Carvalho e Silva, em seu artigo “Organização e publicação das obras completas de José Alencar”, registra:

É curioso constatar que, apesar dos avanços dos estudos históricos, linguísticos e literários, os que a eles se dedicam permanecem de modo geral como que desligados das preocupações da autenticidade e da fidedignidade na abordagem dos textos escritos que

utilizam como documentos em que assentam as suas conclusões. Ao estudioso que necessita de um texto escrito, em regra qualquer edição satisfaz – mormente se é de uma casa editora de nome, não lhe passando pela cabeça, ou não se dando conta, na justa medida, de que possa essa edição conter grosseiras deturpações do texto original, como infelizmente se pode apurar com frequência. Entre nós, tem passado quase desapercibidas as advertências e os exemplos apresentados por filólogos de grande saber e experiência, como Serafim da Silva Neto, que já na primeira edição do *Manual de Filologia Portuguesa* (Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1952) nos lembrava: “Outra necessidade premente da Filologia Portuguesa é, sem dúvida, a edição de textos. Edições seguras, com texto fiel, que possam merecer confiança plena” (p. 241).

Mais estranha ainda é nos nossos dias essa despreocupação com as boas edições, por parte de tantos que se envolvem em pesquisas literárias, e também a despreocupação com a própria revisão tipográfica, cegamente confiada a pessoas sem o mínimo de condições para o desempenho de tarefa tão importante – porquanto hoje se somam, às denúncias e aos clamores dos pioneiros da Crítica Textual no Brasil, os argumentos de eminentes tratadistas de História, Linguística, Teoria da Literatura e outras ciências, que têm sabido aquilatar o valor dos pressupostos filológicos de suas atividades (SILVA, 1979, p. 103-104).

Reforçando as observações do professor Maximiano, responsável pela inclusão de Filologia/Crítica Textual, como disciplina obrigatória, para todas as habilitações do Curso de Letras da Universidade Federal Fluminense, lembramos que a maioria das universidades brasileiras não dá o devido destaque ao ensino da Filologia, aqui entendida como Crítica Textual. Não temos notícia da obrigatoriedade dessa disciplina em nenhum outro curso de letras, a não ser em nossa universidade, que a mantém em seu currículo, desde 1978, inicialmente como Filologia I. Com posterior mudança curricular, passa a chamar-se Crítica Textual, matéria que se desdobra, atualmente, em uma disciplina obrigatória e quatro optativas.

ATIVIDADE 1



Atende ao Objetivo 1

Complete a linha do tempo referente à evolução da Crítica Textual no Brasil:

a) fim do século XIX:

b) 1939:

c) 1949:

d) 1951:

e) 1963:

f) 1978:

g) 1980:

RESPOSTA COMENTADA

- a) *Início dos estudos de Crítica Textual.*
- b) *Antenor Nascentes sugere a divisão dos estudos filológicos no Brasil em três períodos, desde o início da cultura brasileira até 1939.*
- c) *Joaquim Mattoso Câmara Jr. reconhece produção relativa à atividade filológica no Brasil.*
- d) *Serafim da Silva Neto registra atividades da produção filológica brasileira.*
- e) *Sílvio Elia publica Ensaio de Filologia com alguns artigos seus, revendo a história dos estudos filológicos no Brasil, a partir de um exaustivo levantamento.*
- f) *A Universidade Federal Fluminense inclui a disciplina Filologia I no currículo do Curso de Letras.*
- g) *A situação do preparo de edições críticas no Brasil foi abordada num ensaio de Antônio Houaiss, "A edição crítica de textos no Brasil", publicado na Revista Brasileira de Língua e Literatura.*

Começou assim...

Vamos conhecer alguns pesquisadores que se dedicaram aos estudos filológicos, à preparação de edições críticas e ao estabelecimento de um texto. Já vimos, em aulas passadas, a diferença entre edição crítica e texto crítico, e você aprendeu que, no primeiro caso, pressupõe-se a colação dos textos em vida do autor, estabelecimento do texto crítico e o registro das variantes.

Segundo Antonio Candido, o mérito de haver criado “certo tipo de edição erudita no Brasil” cabe a Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), ainda no século XIX, pela organização de obras poéticas em livros, como as edições de Tomás Antonio Gonzaga, (*Marília de Dirceu*, 1862); Silva Alvarenga (*Obras poéticas*, 1864); Alvarenga Peixoto (*Obras poéticas*, 1865); Gonçalves Dias (*Poesias*, 1870); Álvares de Azevedo (*Obras*, 1873); Laurindo Rabelo (*Obras poéticas*, 1876) e Casimiro de Abreu (*Obras completas*, 1877), todos eles publicados pela Livraria Garnier. A propósito dessas edições, o professor Roberto Acízelo, em artigo sobre Joaquim Norberto, diz:

Nesses trabalhos, atuou como um prático, pouco interessado em explicitar e discutir os fundamentos conceituais com que operava. Com efeito, não obstante tratar-se de metodologia sua contemporânea, fixada que foi nos anos de 1840, não há qualquer sinal de que tenha conhecido a sistematização da atividade filológica orientada para o estabelecimento de textos em bases científicas, devida sobretudo a Karl Lachmann (1793-1851) e mais tarde designada pelos termos ecdótica ou crítica textual, caracterizada pela sequência das operações que se tornaram clássicas: recensão, estemática, emendas, edição. Seu empirismo, no entanto, não lhe tira o merecimento, e pode-se dizer que o empenho de rigor transformou as edições por ele assinadas no que de melhor o século XIX produziu entre nós nessa modalidade (SOUZA, 2008, p. 2).

Do início do século XX, até meados da década de cinquenta, encontram-se trabalhos teóricos de filólogos e gramáticos, precedendo o preparo de edições críticas.

Em 1957, Manuel Rodrigues Lapa publica, pelo Instituto Nacional do Livro (INL), a edição crítica das obras de Tomás Antônio Gonzaga, em dois volumes: o primeiro, *Poesias e Cartas Chilenas*; o segundo, *Tratado de Direito Natural, Carta sobre a Usura, Minutas, Correspondência e*

Documentos. Darcy Damasceno, ainda pelo INL, no mesmo ano, publica uma edição de *O teatro de Martins Pena*, também em dois volumes, e no ano seguinte, *O Guarani*, de José de Alencar.

É a partir de meados da década de cinquenta que começa a se institucionalizar efetivamente, nos centros de ensino superior, a atividade editorial: embora historicamente a produção estivesse concentrada em instituições dos estados do Rio de Janeiro (UFRJ, UFF e UERJ), de São Paulo (USP) e da Bahia (UFBa), após meados da década de oitenta expandiu-se também para outras instituições, tais como PUC-SP, UFPb e UFMG (CAMBRAIA, 2005, p. 58).

INICIATIVAS INDIVIDUAIS

Veja, a seguir, a relação de algumas edições críticas preparadas por filólogos e editores críticos, de obras da Literatura Brasileira. Algumas dessas produções são conhecidas por você, uma vez que já tratamos delas em aulas anteriores, como *Martim Cererê* (Cassiano Ricardo); *Til* (José de Alencar); *Poesias completas* (Machado de Assis); *Libertinagem* (Manuel Bandeira). Nesta aula, você vai tomar conhecimento de outros importantes trabalhos realizados na área de Crítica Textual.

José de Alencar

O filho de José de Alencar, já em 1915, manifestara seu sonho de ver a obra do pai publicada, com o mesmo esmero e qualidade com que outros países costumam fazer com a obra dos grandes escritores mortos. A obra de Alencar é um legado extenso e variado, com muitos problemas a resolver. Já existem muitas publicações sobre esse autor, de valia para essa empreitada, como notas autobiográficas, *Como e porque sou romancista*, biografias e bibliografias, ensaios literários sobre variados aspectos da obra alencariana e edições mais cuidadas. Muitas são as deturpações encontradas no texto de Alencar; o motivo para tantas ocorrências decorre de má revisão tipográfica e intervenção descabida do revisor ou do preparador do texto.

Maximiano de Carvalho e Silva, quando professor de Filologia/Crítica Textual do Curso de Letras da UFF, nas décadas de sessenta e setenta, preparou, com a colaboração de seus alunos, a edição crítica de quatro livros de José de Alencar, que foram editados pela Melhora-

mentos: *Ubirajara* (1970), *O sertanejo*, *O tronco do ipê* e *Til* (1973). No artigo “Organização e publicação das obras completas de José de Alencar”, ele relata sua experiência pioneira como professor e orientador desse grupo, e na introdução de *O tronco do ipê*, fala sobre as etapas de execução das edições:

a) estabelecimento do texto definitivo, com base na última edição em vida do autor, procurando reproduzir o texto-base, sem alterar as características da obra, pois não compete ao editor-crítico “modificar formas lexicais, construções sintáticas, sinais de pontuação de que se valeu o autor, nem mesmo corrigir seus lapsos”;

b) correção de falhas e erros tipográficos evidentes; em casos de dúvida, transcreve-se o que se encontra no texto-base, chamando atenção do leitor para o caso em questão;

c) atualização da grafia, segundo o sistema ortográfico vigente; no entanto, “nos casos em que se comprova a existência de mais de uma forma da mesma palavra, no século XIX ou em nossos dias, optamos pela do texto-base, ainda que não registrada nos vocabulários ortográficos”.

Reveja, em nossa 8ª aula, a transcrição da introdução e o registro filológico da edição crítica do romance *Til*.

Outras edições críticas

- Manuel Rodrigues Lapa, em 1942, preparou a edição crítica das *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*, publicada pela Companhia Editora Nacional.
- A 1ª edição de *Iracema*, publicada pela Typografia de Vianna & Filhos, do Rio de Janeiro, data de 1865. Em 1965, o Instituto Nacional do Livro publicou uma edição crítica do romance, em comemoração ao centenário de seu lançamento, preparada por Manuel Cavalcanti Proença.
- *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, teve uma edição crítica organizada por Maximiano de Carvalho e Silva, publicada pela Melhoramentos, em 1966, com reedição em 1971.
- *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, preparada por Cecília de Lara, em 1978, editada por Livros Técnicos e Científicos.

- *Senhora*, de José de Alencar. A edição crítica do romance, organizada por José Carlos Garbuglio, foi publicada por Livros Técnicos e Científicos, em 1979.
- *Macunaíma*, de Mário de Andrade, teve duas edições críticas, ambas preparadas por Telê Ancona Lopez. A primeira, em 1978, publicada por Livros Técnicos e Científicos, e a segunda, em 1988, pela Coleção Arquivos. Para o estabelecimento do texto da 2ª edição crítica de *Macunaíma*, foram consideradas cinco lições integrais do texto, instituídas em vida do autor, e o primeiro texto crítico, abrangendo, portanto, quatro edições e três manuscritos.
- *Poesias completas* de Mário de Andrade, edição preparada por Diléia Zanotto Manfio, Itatiaia;Edusp, 1987.
- *Martim Cererê*, o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis, de Cassiano Ricardo. A edição crítica foi preparada por três professores da UFF, Marlene G. Mendes, Deila C. Peres e Jayro J. Xavier, que tiveram bolsa de pesquisa do CNPq para realizar o trabalho. Publicada pela Editora Antares, com apoio do INL e da Eduff, em 1987.
- *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, edição organizada por três professores da Universidade Federal da Paraíba: Milton Paiva, Elisalva de Fátima Madruga e Neroaldo Pontes de Azevedo. Foi publicada pela José Olympio e pela Fundação Casa de José Américo de Almeida, em 1989.
- *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, organizada por Melânia Silva de Aguiar, publicada em 1992, pela Vila Rica.
- *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*, poemas de Manuel Bandeira, cuja edição foi preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença, ambos pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa. Publicada pela Nova Fronteira, em 1994.
- *Os sertões*, de Euclides da Cunha, edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. Em 2003, teve sua 2ª edição e 5ª reimpressão publicada pela Ática.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2

Relacione a primeira coluna à segunda, considerando o ano de publicação das edições críticas:

- | | |
|----------|---|
| 1. 1942 | () A bagaceira |
| 2. 1957 | () Senhora |
| 3. 1966 | () A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto |
| 4. 1978 | () O teatro de Martins Pena |
| 5. 1979 | () Martim Cererê |
| 6. 1988 | () Dom Casmurro |
| 7. 1987 | () Marília de Dirceu |
| 8. 1989 | () Memórias de um Sargento de Milícias |
| 9. 1992 | () Macunaíma |
| 10. 1994 | () Os sertões |
| 11. 2003 | () Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga |

RESPOSTA COMENTADA

Resposta: 8-5-10-2-7-3-9-4-6-11-1.

COMISSÃO MACHADO DE ASSIS

Em 1958, o Ministério da Educação e Cultura, por meio de portaria, instituiu a Comissão Machado de Assis, encarregada de elaborar o texto definitivo das *Obras de Machado de Assis*, uma vez que era pública e notória a baixa qualidade editorial com que os textos desse importante autor da literatura brasileira estavam sendo publicados.

Já em 1960, portanto, dois anos depois de constituída a Comissão, veio a público o primeiro volume da série, *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, como os demais publicados posteriormente, contém as seguintes partes: prefácio, cronologia biobibliográfica, bibliografia e introdução crítico-filológica.

Na cronologia biobibliográfica, são arroladas e datadas a vida e a obra completa do escritor.

A bibliografia se divide em duas partes: na primeira, relacionam-se todas as edições do livro, as publicadas ainda em vida do autor e as póstumas. Na segunda parte, são listados os estudos referentes àquela obra.

Na introdução crítico-filológica, os preparadores expõem os critérios gerais para o estabelecimento do texto, descrevem, detalhadamente,

cada uma das edições cotejadas, com transcrição diplomática das respectivas folhas de rosto, além de fornecerem outras explicações necessárias para o bom entendimento da edição crítica.

O texto crítico é apresentado com as variantes em pé de página.

A Comissão preparou e publicou, até 1975, as seguintes obras de Machado de Assis, pela Editora Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro:

Ressurreição, A mão e a luva, Helena, Iaiá Garcia, Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacob, Memorial de Aires, Contos fluminenses, Histórias da meia-noite, Histórias sem data, Várias histórias, Relíquias de casa velha (2 volumes), *Poesias completas*.

Depois de 1975, os trabalhos foram interrompidos e nenhuma outra obra foi publicada pela Comissão, que tornou públicos também os seguintes trabalhos de relevância para estudo do autor:

- *Relatório da Comissão Machado de Assis*, que registra as atividades da Comissão até março de 1959;
- *Introdução ao texto crítico de Memórias póstumas de Brás Cubas*, por Antônio Houaiss, que serviu de base para todo o trabalho da Comissão;
- *Introdução ao texto crítico de Quincas Borba*, por Antônio José Chediak;
- *Plano do dicionário das obras de Machado de Assis*, por Antônio Houaiss.

COLEÇÃO ARCHIVOS

Origem e histórico

Em 1971, Miguel Ángel Asturias, ao doar seus manuscritos à Biblioteca Nacional da França, o fez com a condição de que o Centro Nacional de Investigação Científica estudasse e fizesse a edição crítica dos mesmos. Em 1973, foi criada a Association des Amis de Miguel Ángel Asturias, ou Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^{ème} siècle, uma associação francesa sem fins lucrativos, responsável, inicialmente, pela gestão científica e editorial da doação de Asturias.

Anos mais tarde, esse fato acabou provocando a associação de órgãos internacionais de pesquisa de oito países, dando origem à Coleção

Archivos. Com o objetivo de ampliar os estudos sobre o destino, material e crítico, dos manuscritos literários latino-americanos do século XX e elaborar uma ação que valorizasse esses testemunhos, foi fundada a Associação Archivos, à qual aderiram especialistas de vários países da Europa e da América.

Em 1983, os centros de pesquisa da França (CNRS) e da Itália (CNR), juntamente com a Unesco, organizaram um colóquio em Paris, que reuniu oitenta especialistas da Europa, Estados Unidos e América Latina, para discutir objetivos e critérios metodológicos da Coleção Archivos.

A partir daí, foram realizados diversos encontros. Em Buenos Aires, em 1984, representantes de quatro países da Europa (Espanha, França, Itália e Portugal) e quatro da América Latina (Argentina, Brasil, Colômbia e México) selaram um acordo prevendo a edição de cento e vinte títulos. Nas reuniões que se seguiram, os pesquisadores elaboraram um esquema-padrão para todos os volumes da nova coleção, estabelecendo uma lista de autores e de coordenadores.

Em 1993, os signatários reuniram-se em Paris e decidiram renovar por dez anos a colaboração estabelecida em Buenos Aires. O Brasil está representado no acordo pelo CNPq, e o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em 1995, assumiu, no que diz respeito aos títulos brasileiros, a responsabilidade de garantir a coordenação científica do programa. Em 1994, os países signatários do acordo decidiram centralizar a produção editorial da Coleção na Espanha, e desde então, foi firmado um acordo multilateral de investigações e coedição entre a Associação ALLCA XX (Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle) e os órgãos oficiais de investigação científica da Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, França, Itália, México e Portugal. Até o ano de 2009 foram publicados 64 títulos.

Títulos da Literatura Brasileira publicados pela Coleção Archivos

1. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, com duas edições: 1988 e 1996. É o 6º volume da série e teve como coordenadora Telê Porto Ancona Lopez.
2. *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em 1988. Coordenador: Benedito Nunes (13º).

3. *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, também com duas edições, em 1991 e 1996 (18°). Coordenador: Mario Carelli.
4. *Triste fim de Polícarpo Quaresma*, de Lima Barreto, em 1997 (30°). Coordenadores: Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.
5. *Libertinagem - Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira, em 1998 (33°). Coordenadora: Giulia Lanciani.
6. *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, em 2002 (55°). Coordenadores: Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta e Edson Ney da Fonseca.

Textos em preparação

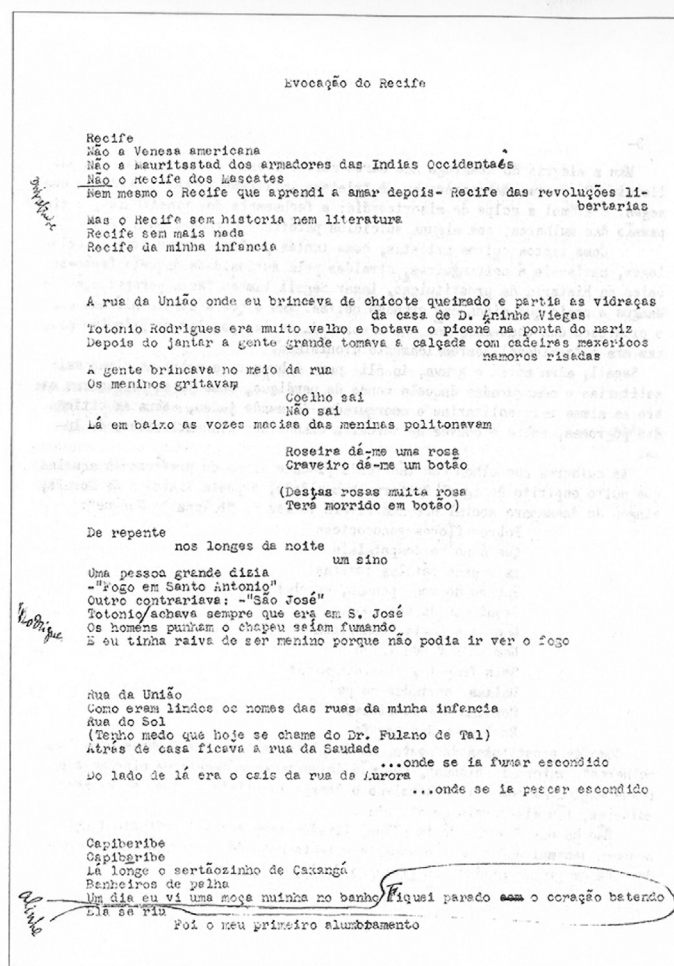
1. *Obra incompleta*, de Oswald de Andrade.
2. *Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade.
3. *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.
4. *Beira Mar, memória 4*, de Pedro Nava.
5. *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.
6. *Os sertões*, de Euclides da Cunha.
7. *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre.
8. *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.
9. *A formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Jr.
10. *Contos*, de Machado de Assis.
11. *Fogo morto*, de José Lins do Rego.

Esquema-padrão dos volumes da Coleção Archivos

1. Introdução, subdividida em três partes:
 - Liminar: texto de um especialista convidado pelo coordenador.
 - Introdução, de responsabilidade do coordenador.
 - Nota filológica e estudo genético.
2. O texto
 - A obra.
 - Variantes e notas críticas.
 - Glossário.
3. Cronologia
4. História do texto

- Gênese e circunstância.
 - Destinos.
5. Leituras do texto
 - Temática.
 - Intratextual.
 - Estruturas, formas e linguagens.
 6. Dossiê da obra
 - Fortuna crítica.
 - Correspondências.
 - Manuscritos.
 - Documentos fotográficos e iconográficos.
 7. Bibliografias e índices

Nas figuras que se seguem, você pode ver o poema de Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, em duas versões: um datiloscrito, com rasuras de próprio punho do autor, e o texto da edição crítica da Coleção Archivos, com as variantes à margem direita.



Datiloscrito de «Evocação do Recife», *Libertinagem*.
 [Arquivo M. de A. - IEB - USP]

Figura 13.1: Datiloscrito do poema "Evocação do Recife".

Fonte: Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP.

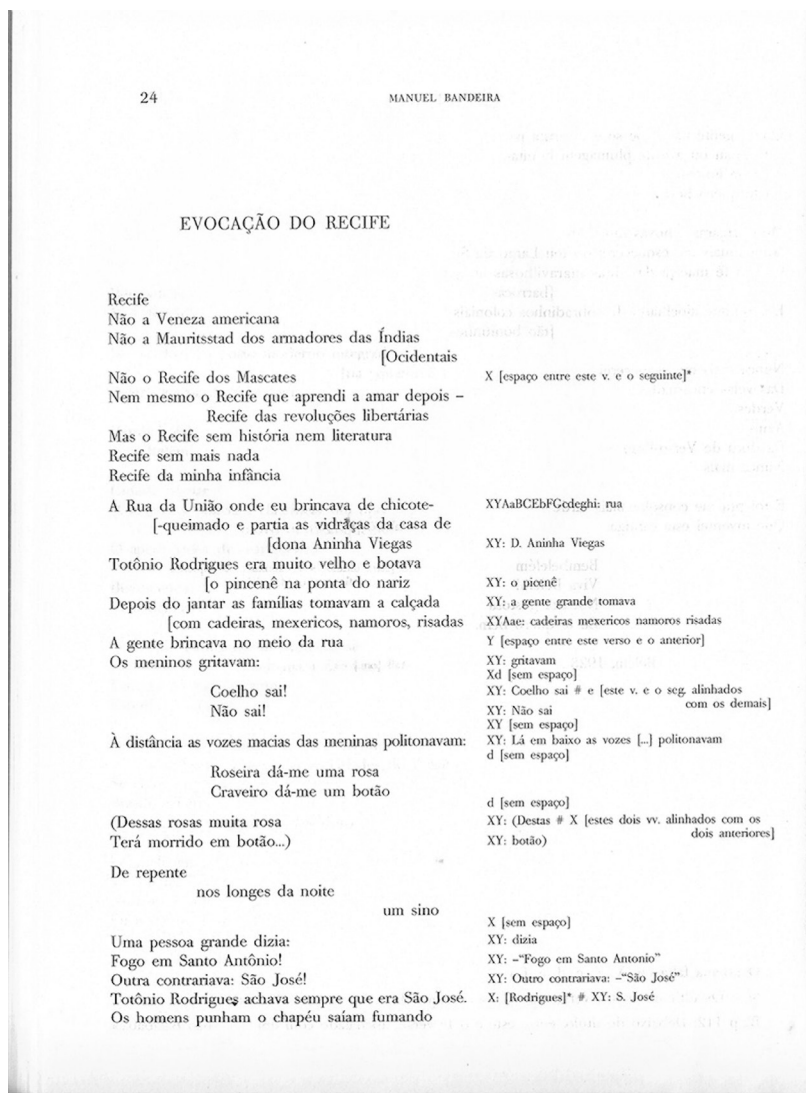


Figura 13.2: Edição crítica da Coleção Archivos.

Macunaíma

Vamos nos deter um pouco mais na primeira obra de nossa literatura publicada pela Coleção Archivos. Mário de Andrade foi o autor escolhido, escritor a quem devemos, em grande parte, a modernização das letras e da cultura brasileira. Em nossa 10ª aula, já falamos como Mário procedia com relação aos seus manuscritos. A professora Telê Porto Ancona Lopez, responsável pela edição crítica de *Macunaíma*, relata na Introdução, a que chamou “Nos caminhos do texto”, pontos que julgou importantes para a preparação da edição, no manuseio dos “exemplares de trabalho” e manuscritos.

A primeira edição se transformou em “exemplar de trabalho”, uma espécie de manuscrito em que o autor, de próprio punho, anota e emenda, tornando-se um original para novas edições. Segundo familiares e amigos, Mário de Andrade destruía os seus originais, deixava que eles se perdessem nas gráficas, e o que restava dava de presente a amigos. Os “exemplares de trabalho” foram preservados e estão em seu arquivo, incorporado ao patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, e integram a série *Manuscritos Mário de Andrade*.

A segunda edição incorpora a maioria das emendas ou variantes do “exemplar de trabalho”, apresenta supressões e substituições não encontradas no manuscrito que lhe serve de base, além de muitas alterações na pontuação. Esse exemplar, também com rasuras do autor, feitas à tinta preta, acaba tornando-se outro manuscrito, que não refunde totalmente o texto, e foi tomado como complementar às lições anteriores. A terceira edição encerra peculiaridades destacadas pela preparadora do texto:

Esta derradeira edição de vida cerca-se de uma realidade complexa para a crítica textual. Embora a impressão tenha a garantia do consentimento do autor, com a aceitação implícita dele da base que recebe, não o satisfaz. Tanto que, sobre a capa do exemplar 2.294 da tiragem comercial, exemplar que a vida não lhe dá tempo sequer para correr a espátula separando as páginas unidas, Mário deixa, no fim de 1944, ou no início de 45, a nota a tinta preta: “Exemplar corrigido para servir / a futuras reedições) / M.”. Marcada pela pressa no fechar parênteses não abertos, a nota é preciosa na medida em que nos mostra que *Macunaíma*, na edição de 1944, pedia correções. Ou melhor, que Mário de Andrade, na tarefa de Sísifo, desejava emendar. Isso, depois de ter dado explicações sobre os elementos simbólicos, em 1943, no jornal mineiro *Mensagem*. A nota permite que se suponha, no mínimo, uma correção dirigida a erros tipográficos e infidelidades editoriais.

.....

[...] Além disso, quem se encarrega de um texto crítico não deve considerar um último texto de vida impresso e, portanto, sujeito aos olhos e à mão de tipógrafos e revisores, nas gráficas, como uma última vontade do autor, que só existe, de fato, no manuscrito derradeiro ou em declarações explícitas. Mesmo no caso de mudanças, o entendimento de um caminho, a análise e a interpretação, privilegiando um determinado momento na evolução

do projeto literário, autorizam a edição crítica, que lida com manuscritos e textos impressos, a eleger ou a compor uma lição, acatando uma certa versão, ou construindo a própria, mediante o concurso de variantes fundamentais, abonadas por diferentes versões. O último texto de vida não se perderá: uma vez registrado nas variantes, será de fácil resgate. É necessário, isso sim, que a análise de cada lição pese as condições em que o texto foi constituído, fazendo perguntas sobre o momento na história de vida e na história da obra do escritor. Essas ponderações explicam a presença da terceira edição de *Macunaíma* em porcentagem minoritária no texto atual, esgotando-se no registro das variantes (LOPEZ, 1988, p. XXV-XLVI).

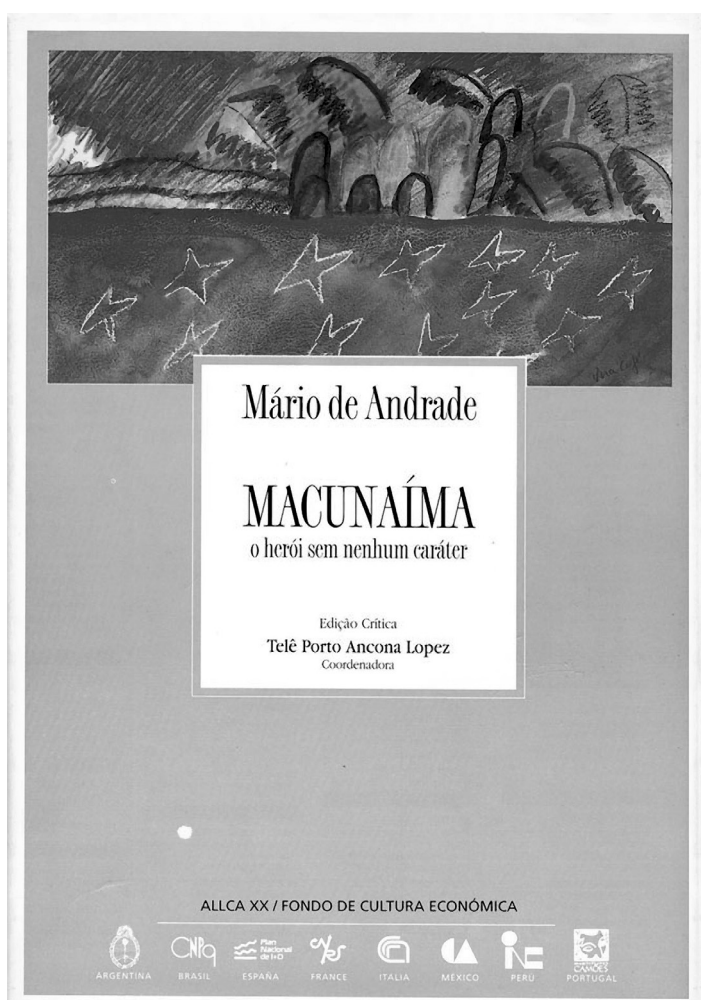


Figura 13.3: Capa da edição crítica de *Macunaíma*, da Coleção Archivos.



Gostaria de conhecer um *site* dedicado a Mário de Andrade, preparado por pesquisadores da USP? Acesse o *link* <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/index.html>.



CONCLUSÃO

No Brasil, o trabalho de nossos editores críticos tem colocado à disposição dos leitores algumas das principais obras dos autores da Literatura Brasileira. A Comissão Machado de Assis, cuja produção foi interrompida em 1977, com a publicação de 15 volumes, precisaria ser reativada, para que toda a obra de Machado tivesse edições fidedignas. Louvem-se também as edições da Coleção Archivos, que privilegiou alguns de nosso melhores autores, como pudemos constatar.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Você conheceu, nesta aula, as atividades da Comissão Machado de Assis e da Coleção Archivos. Escreva um pequeno texto, destacando a relevância das duas iniciativas.

RESPOSTA COMENTADA

A Comissão Machado de Assis foi criada em 1958 pelo Ministério da Educação e Cultura, com a finalidade de elaborar o texto definitivo das Obras de Machado de Assis, porque era de conhecimento geral a baixa qualidade editorial das publicações dos textos do autor. Essa iniciativa possibilitou a publicação de 15 obras de Machado, com a qualidade que elas merecem, além de produzir trabalhos relevantes para o estudo do autor e de sua obra.

A Coleção Archivos é fruto da associação de órgãos internacionais de pesquisa de oito países, com o objetivo de preservar e ampliar os estudos dos manuscritos literários do século XX. Inicialmente, a previsão era promover a edição de cento e vinte títulos dos países latino-americanos, e para tal, os pesquisadores elaboraram um esquema-padrão, comum a todos os volumes da coleção, e definiram uma lista de autores e coordenadores. Até o momento, foram publicados 64 títulos.

RESUMO

Em nossa aula de hoje, você ficou conhecendo as principais edições críticas da Literatura Brasileira, preparadas por equipes de pesquisadores, como os da Comissão Machado de Assis e da Coleção Archivos, além de outros trabalhos de iniciativas individuais. A importância dos textos fidedignos foi novamente enfatizada, demonstrando a relevância desse trabalho filológico.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: ALLCA XX, 1988. (Coleção Archivos).

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem* - Estrela da manhã. Edição crítica. Coordenação Giulia Lanciani. São Paulo: ALLCA XX, 1998. (Coleção Archivos).

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura e crítica).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v. 2. São Paulo: Martins, 1971 [1. ed. 1959].

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Nos caminhos do texto. In: Andrade, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Coordenação Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: AALLCA XX, p. XXV-LXVI, 1988. (Coleção Archivos).

SILVA, Maximiano de Carvalho e. Organização e publicação das obras completas de José de Alencar. *Linguagem*, Niterói, n. 2, p. 101-119, 1979.

SOUZA, Roberto Acízelo. Joaquim Norberto e sua contribuição à edição de textos e à crítica literária. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 48, p. 9-26, 2008.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Em nossa próxima aula você vai ter noções de Crítica Genética, saber como se trabalha com manuscritos e como procurar os caminhos para tentar entender o processo de criação dos escritores.

Até lá!

Noções de Crítica Genética. Edição genética e crítico- genética. Crítica Genética no Brasil

*Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli*

AULA

14

Meta da aula

Apresentar a Crítica Genética, enfatizando sua importância para os estudos literários e linguísticos.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. conhecer as origens da Crítica Genética;
2. definir Crítica Genética;
3. estabelecer o objeto de estudo da Crítica Genética;
4. distinguir edição genética e edição crítico-genética;
5. avaliar as atividades da Crítica Genética no Brasil.

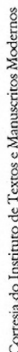
INTRODUÇÃO

Você estudou nas duas últimas aulas o desenvolvimento da Crítica Textual em Portugal e no Brasil. A partir da metade dos anos 1980, uma nova área incrementa as atividades editoriais nos dois países: a Crítica Genética. Ela se ocupa da gênese dos textos literários com base na documentação deixada pelos autores. Esse novo enfoque provocou o estudo da tradição de obras literárias e a publicação de edições genéticas, que apresentam registros de variantes de responsabilidade do próprio autor do texto.

Vamos conhecer essa história? Temos novidades para você...

CRÍTICA GENÉTICA: UM EXERCÍCIO DE DESCOBERTAS

O termo Crítica Genética aparece pela primeira vez em 1979, no título de uma coletânea publicada por Louis Hay: *Essais de critique génétique*. No entanto, como metodologia de trabalho, nasceu alguns anos antes, quando em 1966 os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine foram adquiridos pela Biblioteca Nacional da França, e em 1968, o mesmo Louis Hay, pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), tomou a iniciativa de criar uma equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, para organizar esses manuscritos. Problemas metodológicos surgiram nesses primeiros tempos, e outros pesquisadores, que se interessavam por manuscritos de autores franceses, como Proust, Zola, Valéry e Flaubert se uniram ao grupo germanista para discutir problemas comuns às duas equipes. Nessa ocasião, Louis Hay propôs a criação de um laboratório, no CNRS, para se dedicar unicamente a estudar o manuscrito literário: o ITEM (Institut des textes & manuscrits modernes), uma unidade mista de pesquisa, que congrega pesquisadores do CNRS e da ENS (École Normale Supérieure). Louis Hay, o fundador do ITEM, que permaneceu como seu diretor até 1985, escreveu, em artigo que publicou em 1987: “a crítica genética é um filho do acaso e do empirismo”, ao lembrar a conjuntura em que foi criada.



Fonte: Revista Estudos Avançados

CEDERJ 71

mais estreita é institucionalmente consagrada pela criação do ITEM, indicando a passagem de um projeto específico para uma problemática geral. Ao mesmo tempo, acontecem seminários e aparecem publicações sobre o tema, e certos países, como o Brasil, descobrem seu patrimônio literário e não sabem como protegê-lo ou explicá-lo, dirigindo-se aos especialistas franceses para pedir colaboração. Este é, então, o terceiro momento, “justificativo-reflexivo”, que começa em 1985 e vem se desenvolvendo até nossos dias.

Também em 1985 se realiza, na Universidade de São Paulo, o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições, no qual a Crítica Genética é introduzida no Brasil, por Philippe Willemart, responsável pela organização desse encontro. Na ocasião, foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), hoje Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), que vem organizando periodicamente encontros internacionais e criou a revista *Manuscritica*, dedicada à divulgação dos estudos da gênese.

A partir de então, a crítica genética passa a ocupar um lugar nas pesquisas com o texto, redescobre um novo campo de estudo, lançando um “olhar” sobre as obras estudadas, preenchendo, talvez, uma lacuna deixada pelas demais correntes de análise literária, como a dos estudos influenciados pela sociologia e pela psicanálise. Almuth Grésillon, no artigo “Devagar: obras” (originalmente “Ralentir: travaux”), destaca esse caráter de novidade, dizendo que a crítica genética introduz um novo olhar sobre a literatura, considerando que seu objeto são os manuscritos literários, que mostram o texto em progresso; seu método é o “desnudamento” do curso da escritura e a construção de hipóteses sobre esse processo; e tem como mira a literatura como movimento. O objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho que o artista percorre até chegar à obra que é entregue ao leitor. Ela analisa o processo dinâmico que se inicia com os rascunhos, manuscritos ou datiloscritos, o texto em sua gestação, sua transformação.

Nesse novo enfoque, os rascunhos, através dos quais temos acesso ao fenômeno mental da criação, fascinam os pesquisadores, fazendo-se necessário localizá-los e decifrá-los, comprovar sua autenticidade e estabelecer sua arqueologia. É o estudo de um texto em mutação, da linguagem *in status nascendi*, no qual ainda é possível fazer alterações, correções, um texto sempre por ser acabado.

Leia como dois geneticistas definem a Crítica Genética e apresentem seus objetivos:

Analisar o documento autógrafo para compreender, no próprio movimento da escritura, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e o processo que presidiu ao nascimento da obra, elaborar os conceitos, métodos e técnicas que permitam explorar cientificamente o precioso patrimônio que os manuscritos conservados nas coleções e arquivos representam (GRÉSILLON, 1991, p. 7).

[...] o estudo genético confronta o que [o texto] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar, de acordo com o desejo de Valéry, a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso “fecho”, e a dessacralizar a própria noção de texto (G. Genette, 1987 apud GRÉSILLON, 1991, p. 8).

Ainda, para Almuth Grésillon (2007, p. 138-139), a gênese de uma obra

[...] atravessa sucessivamente três fases distintas (atestadas ou não): uma *fase pré-redacional*, comportando pesquisas documentais, notas programáticas, roteiros, planos e esboços, em seguida uma *fase redacional*, comportando as diferentes etapas da elaboração textual, enfim, uma fase de elaboração, comportando manuscritos e textos datilografados inteiramente textualizados e pouco rasurados, cópias passadas a limpo, cópias definitivas (autógrafas ou não), correções de provas ou de edições.

Assim, a obra de arte é investigada pela Crítica Genética, a partir de sua construção: planejamento, execução e crescimento, ou seja, acompanhando o processo de criação do autor.

OBJETO DA CRÍTICA GENÉTICA

Reiterando, a Crítica Genética tem como objeto os rascunhos, manuscritos ou datiloscritos, agrupados em conjuntos que formam a pré-história do texto e constituem o traço visível de um mecanismo criativo de trabalho dos escritores/autores. Esses rascunhos trazem o traço da dinâmica do texto em transformação, é um material que oferece aos pesquisadores uma fonte de estudo que o livro acabado não é capaz de fornecer. O texto definitivo de uma obra, publicado ou não, é, com

raras exceções, o resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva. A obra surge a partir de um investimento de tempo, dedicação e disciplina, por parte do escritor.

Ao lado do texto e antes dele existe um conjunto mais ou menos desenvolvido de documentos de redação, ou documentos de processo, como o termo foi renomeado mais tarde pela geneticista Cecília Almeida Salles, que se refere aos estudos de Crítica Genética de literatura, destacando que o termo manuscrito já não era usado, limitando-se ao significado de o “escrito à mão”. Dependendo do escritor, esses documentos podiam estar escritos à máquina, à mão, digitados ou em provas de impressão alteradas pelo próprio autor. Esses documentos de processo são o campo de estudo da Crítica Genética e o ponto de partida para a aventura dos pesquisadores.

Como é criada uma obra? A Crítica Genética analisa o documento autógrafa, vindo da própria mão do criador, não passando por processo de publicação, para compreender, no próprio movimento da escritura, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e entender o processo que presidiu o nascimento da obra.

O geneticista investiga o texto em seu vir-a-ser, pretende tornar a gênese legível, revelar o sistema responsável pela geração da obra. O resultado desse trabalho, o texto (re)estabelecido em sua gênese, revela fases da escritura, mostra o autor em seu fazer literário, na medida em que reconstitui os paradigmas visitados durante a aventura da criação. A Crítica Genética tenta discutir o processo de criação e compreender o tempo da concepção e gestação do produto considerado final por seu criador. O geneticista reintegra aquele manuscrito preservado e conservado — um objeto parado no tempo — no fluxo da vida. Tem a função de devolver à vida o manuscrito, uma vez que ele sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo, se aperfeiçoando, um escritor em ação, uma criação em processo.

Valorizando o processo de criação, o crítico genético está em companhia de alguns criadores, citados por Salles (1992):

Paul Valéry: "E porque não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte?"

Maiakovski: "A própria essência do trabalho literário não reside na apreciação das coisas já feitas, partindo do gosto, mas antes de um estudo preciso do processo de fabricação."

Klauss Viana: "Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido."

Jakobson: "Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o 'processo' como seu único herói."

Jorge Luis Borges: "A verdadeira obra de arte é aquela que esconde, ou não deixa transparecer, o trabalho exigido para se chegar a ela."

ETAPAS DO TRABALHO DO GENETICISTA

A atividade do geneticista se parece com a do arqueólogo, do geólogo e do historiador. Não tendo acesso ao fenômeno mental que o processo de criação materializa, os manuscritos podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta.

Louis Hay, citado por Salles (2008, p. 61), vê o trabalho desse crítico como uma passagem de matérias brutas para uma construção intelectual. Esse trabalho tem início com a constituição ou organização do seu objeto científico e pressupõe algumas etapas, cujo objetivo é tornar legíveis os documentos com os quais vai trabalhar, ou seja, preparar o dossiê genético. Dessa preparação resultará o que Jean-Bellemin-Noel, geneticista francês, chamou de *avant-texte*, *prototexto*, entendendo como tal um novo texto, formado a partir do material que o pesquisador conseguiu levantar. Esse texto nasce da competência do crítico genético que vai prepará-lo e interpretá-lo.

O *prototexto* possibilita o preparo do material original para análise, não necessariamente, para publicação. O pesquisador e os leitores aproximam-se do escritor a partir do conhecimento desse percurso criativo, e eles percebem o quanto o autor é crítico em relação aos seus próprios escritos, daí as hesitações, rabiscos, escolhas, recomenços, acréscimos, supressões, combinações testadas, opções feitas etc.

É o momento em que se estabelece um ato comunicativo: o artista dialoga com ele mesmo e se torna o primeiro receptor de sua obra. O geneticista tenta acompanhar esse processo, organizando os fragmentos, estudando as hesitações.

Para Louis Hay, a relação que se estabelece entre o texto em processo, o autor e o geneticista é uma sequência de operações, como a decifração, a reconstituição da cronologia, dos caminhos da escritura, que permite remontar o processo da gênese e do pensamento.

Philippe Willemart, em *Bastidores da criação literária* (1999, p. 87), citando Bachelard, apresenta o geneticista como um *voyeur* do processo de criação:

Segundo Bachelard, o crítico tenta violar o segredo das forças ocultas, olhando pela fenda do texto. Se no gesto de ultrapassar a aparência do primeiro olhar ele se sente transgressor, é porque há um segredo a descobrir, um sistema desencadeador desconhecido, um aquém do texto escondido pela escrita que cobre um tesouro. [...] A arte se resumiria a ocultar alguma coisa que o crítico deveria descobrir. O manuscrito seria o lugar por excelência desta transgressão, o lugar oferecido por certos escritores “perversos” ou violado pelo geneticista *voyeur*.

Ao fim desse estudo, o texto publicado se enriquece com uma gama de informações sobre a elaboração de uma obra, auxiliando, em muito, a sua compreensão.

A autora Rachel de Queiroz, quando perguntada, em entrevista, sobre seu processo de criação, assim se expressou em referência ao romance *Memorial de Maria Moura*:

O livro vai se cristalizando lentamente. Por exemplo, agora estou nesta fase de gestação de um livro. Não sei se vou escrever, se terei tempo, se terei vontade. [...] vou tomando notas, faço uma espécie de sinopse. [...] fico rondando ali, então ficam me aparecendo os personagens. Quando estou muito atuada pela história, eu, às vezes, de noite me levanto para escrever. Vou tomando nota... [...] Nome é uma das coisas mais chatas que existem — dar nome aos personagens. [...] Esta minha história que eu estou bolando agora, é uma velha, a ancestral de todas as cangaceiras do mundo. Então eu botei o nome nela de Moura. [...] O livro fica como se fosse uma gestação, mesmo, de repente sai e aí me desinteressa. (Entrevista realizada em 12 de junho de 1988 por Marlene Gomes Mendes, na casa da escritora).

Ainda Rachel, na crônica “O nosso humilde ofício de escrever”, publicada no jornal *O Povo*, de Fortaleza, de certa forma, completa o que disse na entrevista:

Daí, sua ideia inicial vai se desenvolvendo, o tema se desdobrando, suscitando situações novas, personagens novos, que às vezes surgem de repente, inesperados, pode ser até num virar da esquina ou num bate-papo de bar. O fio vai se desenrolando do novelo, se embarça, se desdobra, muda de cor e consistência até adquirir uma (identidade Personalidade?) ou, digamos, uma feição própria. De certo tempo em diante, você não governa mais a história, são as personagens que mandam. Eles que exigem a sua coerência, eles que de repente querem falar e, às vezes, com alguma declaração ou atitude inesperada, alteram todo o plano da obra; o que, no meu caso, não é problema maior, pois que o meu plano já de si era fluido, sem programação rigorosa (apud QUEIROZ, 2005, p. 153).

Cecília de Almeida Salles, no livro *Redes da criação*, questiona a feição da obra acabada quando entregue para publicação; na verdade, ela dessacraliza esse objetivo como o final de um processo, única forma possível para uma obra, e destaca o “inacabamento”. Essa obra entregue ao público, para ela, é uma versão daquilo que pode ser modificado.

O objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retomado (SALLES, 2006, p. 80).

Assim, recordando o que vimos em aula passada, a Crítica Genética lançou um novo olhar para o manuscrito moderno, lembrando que, até então, esse documento era, antes de tudo, objeto de coleção, preciosamente conservado em bibliotecas públicas ou particulares, como prova da autenticidade da obra e às vezes consultado como documento testemunho do trabalho do autor. Hoje ele é dotado de valor cultural e tornou-se material para apreensão com intuito científico.



ATIVIDADE 1

Atende aos Objetivos 1, 2 e 3

1. Redija, com suas palavras, o que você entendeu de Crítica Genética.

2. Qual é o objetivo da Crítica Genética?

3. Qual é o ponto de partida para os estudos de Crítica Genética?

4. O que é um prototexto?

RESPOSTA COMENTADA

1. A Crítica Genética relaciona-se ao estudo de conjuntos de manuscritos autógrafos (notas, esboços, versões transitórias, cópias a limpo e texto definitivo), a fim de estudar e determinar o processo da gênese do texto, neles escrito e reescrito, com especial atenção aos aspectos materiais que documentam essa gênese, as marcas de manipulação do próprio autor, no texto.

2. O interesse da Crítica Genética está voltado para o processo criativo artístico. É uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação. Como é criada uma obra? Essa ciência, relativamente nova, busca analisar os passos, a intenção do autor, as referências que foram absorvidas. A marca do escritor atrai os geneticistas, que buscam entender os fragmentos do raciocínio do autor, os caminhos que ele percorre, desde suas experimentações até o desenvolvimento do produto final.

3. Os manuscritos são a concretização de um processo de contínua metamorfose, tornando-se o ponto de partida para a aventura desses pesquisadores, que trabalham, por vezes, como arqueólogos e historiadores, mergulhando no universo do manuscrito, desvendando e revelando as camadas superpostas de uma mente em criação.

4. É um novo texto formado pelo conjunto de documentos que coloca em evidência os sistemas lógicos que o organizam.

EDIÇÃO GENÉTICA E EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA

Vamos recordar o que vimos em nossa 4ª aula, quando você aprendeu o que é uma edição genética: é aquela que apresenta, em ordem cronológica, o processo de escritura, o conjunto dos documentos genéticos de uma obra, ou seja, o dossiê genético, desde o que podemos chamar de rascunho até o texto que seria, teoricamente, o último, porque não sofreria mais modificações por parte do autor, ou seja, ele o teria dado como concluído. Na edição genética trabalha-se, basicamente, com as rasuras do texto, rastreando o percurso da escritura, tentando acompanhar o autor em suas várias tentativas de escrever e reescrever. Como na edição crítica, também se comparam os testemunhos, mas somente os autógrafos, em geral manuscritos. Reveja, no Caderno Didático de Crítica Textual, na 4ª aula, um exemplo desse tipo de edição, no texto do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz.

Uma edição genética é elaborada pela comparação de mais de um testemunho, geralmente considerando-se os autógrafos e datiloscritos. Assim, registram-se todas as etapas preliminares de um texto até a forma final dada pelo autor. É o estudo da gênese desse texto. Segundo César Nardelli,

Uma edição genética deve, portanto, apresentar a forma final de um dado texto (ou seja, a forma que o autor considerou como definitiva) acompanhada do registro das informações relativas à sua gênese obtida através das já referidas fontes (CAMBRAIA, 2005, p. 105).

As fontes às quais o autor se refere são notas, cadernos, diários, projetos, plano, roteiros, esboços, primeiras redações, rascunhos.

Assim, a edição genética apresenta, sob forma impressa e na ordem cronológica do processo de escrita, o conjunto dos documentos conservados de uma obra ou de um projeto, anotados de modo a perceber-se o processo de criação dessa obra.

A edição crítico-genética reproduz criticamente o texto e registra todas as intervenções do autor, durante o processo da escritura. O resultado desse trabalho é o dossiê genético, no qual ficam registradas todas as modificações. Essas alterações, a que chamamos rasuras, são basicamente, supressões, acréscimos, substituições e deslocamentos. É por meio do exame metódico dessas rasuras que podemos identificar as etapas da escritura ou campanhas de redação. Na mesma aula 4, já citada, você tem um exemplo desse tipo de edição, transcrito do romance *As três Marias*, de Rachel de Queiroz.

Essa edição combina os objetivos e os métodos da edição crítica e da edição genética. Como? Ela reproduz o texto que o crítico considera como a última vontade do autor e, simultaneamente, faz a recensão de todos os manuscritos relacionados com o texto, classificando-os, organizando-os e descrevendo-os, registrando em aparato genético as sucessivas alterações autorais, testemunho a testemunho, utilizando para isso um dispositivo técnico que permite ao leitor reconstituir a gênese do texto.

A CRÍTICA GENÉTICA NO BRASIL

Já vimos que o estudo específico do manuscrito se iniciou, no Brasil, por ocasião da realização do I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo. Basicamente, o estudo da crítica genética resulta de grupos de pesquisa, liderados por um orientador, que transfere, não só conhecimentos, mas perguntas que aguçam a mente de seus orientandos e os fazem produzir dissertações e teses.

Assim, a crítica genética, em nosso país, está presente em muitas instituições de ensino superior, cujos professores vêm se destacando na pesquisa teórica e na orientação de dissertações e teses. Citamos alguns:

a. Philippe Willemart, com o livro *Crítica genética e psicanálise* (2005), no qual o autor busca responder a duas perguntas: como se formou a crítica genética e como se constitui a escritura literária.

b. Cecília Almeida Salles, com os livros *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, em sua

3ª edição, revista e aumentada; *Gesto inacabado: processo de criação artística* (1998); *Redes da criação: construção da obra de arte* (2006), e *Arquivos de criação: arte e curadoria* (2010), nos quais a autora elabora uma possível teoria da criação.

c. Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, com o livro *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética* (2008), que tem como escopo principal discutir as bases teóricas da prática dos geneticistas.

Hoje, no Brasil, a Crítica Genética é um desafio. A Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), ex-APML (Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário) reúne a maioria dos grupos de pesquisa. No *site* da Associação, encontramos a explicação para sua existência, como ela realiza o seu trabalho e sua importância face aos estudos voltados para a Crítica Genética no Brasil:

A APCG – Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, anteriormente denominada APML (Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário), é uma entidade civil, sem fins lucrativos, criada em 1990 juntamente com os pesquisadores do departamento de Letras e Línguas da Universidade de São Paulo.

Naquele momento, tinha como finalidade reunir pesquisas em torno do estudo dos processos de criação dos escritores franceses e brasileiros que eram objeto de estudo de professores do departamento. Ao longo dos anos, foi se tornando uma associação nacional de pesquisadores de crítica genética.

Ao longo da segunda metade dos anos 1990, principalmente em torno dos trabalhos desenvolvidos na PUC-SP, no Centro de Estudos em Crítica Genética, o campo de ação do geneticista foi se ampliando para outras áreas como as artes, o cinema, o teatro, a dança, para citar alguns. Essa ampliação da abrangência dos estudos do grupo levou em 2005 à adequação do nome da Associação para atender sua atualização, gerada no próprio trabalho de seus associados.

Assim, hoje, a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) abraça pesquisas que se dedicam ao estudo da dinâmica do processo de criação, por meio da investigação dos documentos de processo, de autores nos campos das letras e literatura, linguística, artes visuais, artes temporais, cinema, arquitetura, design, dentre outras.

A APCG conta hoje com dezenas de associados, em sua maioria professores universitários com título de doutor e mestre, todos dedicados ao estudo do processo de criação. Juntos representam mais de 10 (dez) universidades Brasileiras, nas quais a Crítica Genética e os Estudos do Processo de Criação são disciplinas integrantes tanto de programas de graduação, quanto, principalmente, de cursos de Mestrado e Doutorado – evidenciando a natureza investigativa da área.

Vocacionada para a interdisciplinaridade, a crítica genética constitui-se em um referencial teórico e metodológico nos projetos de formação de professores e pesquisadores e, não obstante de estudantes em ações de iniciação científica e de graduação. (<http://apcgcriticagenetica.blogspot.com.br/p/sobre-apcg.html>)



Visite a APCG, acessando o *link* abaixo, e conheça o trabalho realizado pela Associação, bem como tudo que está acontecendo no Brasil relacionado à Crítica Genética.
<http://apcgcriticagenetica.blogspot.com.br/>

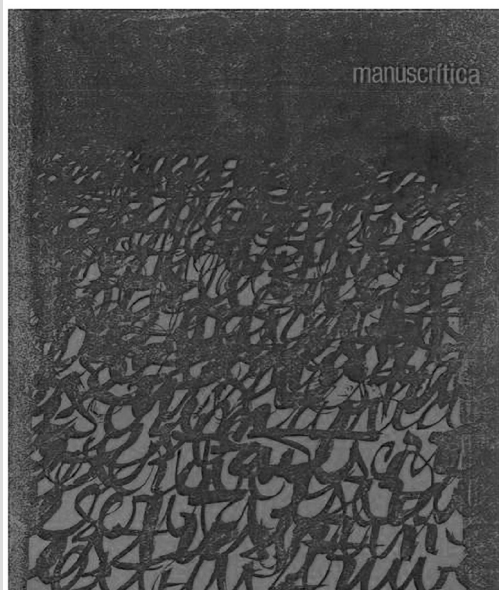
Fruto do trabalho da APCG é a *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*, publicada em conjunto com a Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo. Seu primeiro número data de 1990, sem vínculo com editoras, e realizado pelo esforço de seus fundadores e colaboradores iniciais: Cecília Almeida Salles, Philippe Willemart, Sônia Maria Van Dijck de Lima e Telê Ancona Lopez. A partir do número cinco, com novo projeto gráfico, a revista começou a ser publicada pela editora Annablume. Até o número 14, de 2006, esteve sob a coordenação científica de Cecília Almeida Salles. Em 2007 a revista, sob a direção de Marcos Antonio de Moraes e Verónica Galíndez-Jorge, começou a ser editada pela Editora Humanitas e apresentou-se com uma nova reformulação gráfica e de conteúdo. Desde 2009, a *Manuscrita* é editada por Claudia Amigo Pino e Mônica Gama, com edições semestrais, previstas para os meses de julho e dezembro.



Você pode ter acesso aos números da revista, acessando o *link*:
<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica>.
Veja a capa do primeiro número,

N. 1 (1990)

SUMÁRIO



e a do número publicado em 2013, sobre "A Crítica Genética na América do Sul: pesquisas e perspectivas".



A revista apresenta, atualmente, as seguintes seções: Passando a limpo (para divulgação de pesquisas concluídas, publicações e eventos); Ateliê e Incipit (ensaios e artigos com estudos recentes ou em progresso); Diálogos (entrevistas com escritores e artistas); Comentários (resenhas); Tradução e Fac-símile (apresentação de documentos).

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 4

1. Qual a importância da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética?

2. A gênese de um texto é a história do seu nascimento, desde os seus primeiros esboços escritos até à sua última forma concebida para a publicação. Na realização de uma edição genética, essa história é considerada através da reunião dos documentos que atestam esse processo, o dossiê genético. Relacione esses documentos.

RESPOSTA COMENTADA

1. Essa associação reúne a maioria dos grupos dedicados à crítica genética no Brasil, além de ser responsável pela publicação da revista *Manuscrita*, que mantém informados os estudiosos e pesquisadores dessa área de conhecimento, com a divulgação de pesquisas, publicações, ensaios, artigos, resenhas, entrevistas e eventos.

2. São as notas, cadernos, diários, projetos, plano, roteiros, esboços, primeiras redações, rascunhos.

CONCLUSÃO

O que podemos concluir desta aula? Que a Crítica Genética procura acompanhar o processo de criação, desde o primeiro momento, embora saibamos que este é de impossível apreensão. No entanto, o

geneticista, por meio dos manuscritos e suas rasuras, tenta depreender as várias etapas da escritura da obra, propiciando ao leitor a oportunidade única de conhecer as indecisões/decisões/escolhas que atormentam o autor durante o seu processo criativo.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1, 2, 3 e 4

O texto que se segue, bastante elucidativo sobre o assunto da nossa aula, é um resumo de alguns tópicos retirados do livro de Cecília Almeida Salles, *Crítica Genética: uma introdução*, em sua primeira versão, datada de 1992. Foram feitas mais duas edições, ambas revistas pela autora, respectivamente, em 2000 e 2008.

Leia-o e, a seguir, destaque o que se pede. Ao final, você terá o resumo do nosso assunto pronto.

Segundo a autora, a Crítica Genética nasce da constatação de que uma obra é resultado de um trabalho que passa por transformações progressivas. A obra surge a partir de investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do escritor, entretanto, passa por um processo de correções, pesquisas e esboços que causam a impressão de que nasce pronta. O interesse da Crítica Genética está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese.

Como é criada uma obra? Essa é a sua grande questão. O objetivo da Crítica Genética é responder a essa pergunta através da análise de documentos vindos da própria mão do autor, não passando por processo de publicação. Pretende, assim, compreender os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e entender o nascimento da obra, ou seja: investiga a gênese da obra literária.

O objeto de estudo da Crítica Genética é o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra. É o estudo do processo criativo literário a partir das marcas deixadas pelo escritor ao longo desse caminho. Outras áreas, como a filologia, por exemplo, vêm estudando o manuscrito literário, mas o que diferencia a Crítica Genética é seu interesse centralizado na compreensão do processo de criação artística. Segundo Salles, o pesquisador move-se sobre as “pegadas” do escritor. Chama a atenção para o fato de que o geneticista lida com um objeto que é marcado por seu aspecto comunicacional de caráter intrapessoal.

Um diálogo interior conduzido pela própria mente: o que o escritor está dizendo a si mesmo e que, nesses casos, ele registra nos chamados suportes de escritura. São reflexões e discussões para tomadas de decisão. Esse caráter intrapessoal daria unicidade ao objeto, segundo a autora.

Mas, ao mesmo tempo em que a objetividade e unicidade do material restabelecem a aura da obra de arte literária, desfaz-se uma mística difusa em que costuma ser envolvida, pois agora a criação está ali, em sua realidade diante do pesquisador.

Com relação aos suportes materiais com que trabalha o geneticista, Salles diz que são os seguintes:

1. Depósitos de marcas dos impulsos iniciais, da memória bastante distante, ou, ainda da memória da própria gênese. Como exemplo teríamos cadernos de anotações, diários e correspondências.
2. Operações preliminares que se podem concretizar sob diferentes formas, como roteiros, mapas, planos.
3. Instrumentos de trabalho redacional propriamente dito, como esboços, primeiras redações e rascunhos.
4. Instrumentos de publicação que aparecem sob a forma de originais (ou, simplesmente, manuscrito, como os originais são chamados), datilografia e provas de impressão.

Não é possível qualquer tipo de generalização quanto ao uso desses suportes nas pesquisas, pois há variações de um escritor para outro e de um processo para outro do mesmo escritor. Segundo Salles, é na relação entre o pesquisador e seu objeto de estudo que se pode falar da Crítica Genética como construção intelectual. O material de trabalho do pesquisador: “é um dado material enquanto documento observado e é uma construção intelectual enquanto texto que foi constituído pelo próprio crítico.” Vai-se além do prototexto para chegar à interpretação propriamente dita.

Um empreendimento intelectual de caráter analítico que procura refletir a construção intelectual artística atualizada no manuscrito, o trabalho do geneticista está impregnado de seu modo de ver o mundo, pois o ponto de partida de todas as especulações é a percepção. Começa pelo prototexto, que é a elaboração crítica dos diferentes documentos que compõem os diversos momentos do processo criativo e não pode ser confundido com eles.

As etapas do estabelecimento do prototexto são:

1. constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material;
2. organizar o dossiê dos rascunhos e documentos de redação, obedecendo a uma finalidade;
3. especificar, datar e classificar cada fôlio desse dossiê;
4. decifrar e transcrever o dossiê.

Essas etapas apresentam características diferentes em cada caso, conforme o estado em que se encontra cada manuscrito. O ideal é que o manuscrito apresente clareza suficiente para que não seja necessária a transcrição. Nesse caso, o pesquisador pode trabalhar diretamente com os originais. É necessário que se estabeleça um instrumento teórico para direcionar a análise do material. Nesse momento, o pesquisador poderá valer-se da prática interdisciplinar.

Assim, a Crítica Genética “já nasce com a necessidade do contato com outras ciências para que estas lhe forneçam um arcabouço teórico capacitado a propor explicações relativas ao processo criativo.” Pode-se associar a Crítica Genética com ciências como: psicanálise lacaniana, diferentes áreas da linguística, análise do discurso, semiótica peirceana, etc.

Fonte: <http://apcgcriticagenetica.blogspot.com.br/p/o-que-e-critica-genetica.html>

1. Defina Crítica Genética.

2. Estabeleça o objeto de estudo da Crítica Genética.

3. Determine o diferencial entre a Crítica Genética e a Filologia.

4. Liste os documentos de processo.

5. Apresente as etapas para organização do dossiê genético (Prototexto).

RESPOSTA COMENTADA

1. A Crítica Genética considera uma obra como resultado de um trabalho que passa por transformações sucessivas, que são as correções, pesquisas, esboços etc. A Crítica Genética volta-se para o processo criativo artístico. Ela investiga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese.

2. O estudo do caminho trilhado pelo artista para chegar à obra. É o estudo do processo criativo literário a partir das marcas deixadas pelo escritor ao longo desse processo.

3. A Filologia estuda o manuscrito literário, enquanto a Crítica Genética está interessada na compreensão do processo de criação artística.

4. São eles cadernos de anotações, diários, correspondências, roteiros, mapas, planos, esboços, primeiras redações, rascunhos, originais (ou manuscritos), datilografia e provas de impressão.

5. Primeiro, , constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material; depois, organizar o dossiê dos rascunhos e documentos de redação, obedecendo a uma finalidade; a seguir, especificar, datar e classificar cada fólio desse dossiê; e, finalmente, decifrar e transcrever o dossiê.

RESUMO

Nesta aula tomamos ciência da nova vertente dos estudos literários e culturais, a Crítica Genética, desde sua criação, na década de sessenta, até os dias atuais. Conhecemos também a diferença entre os dois tipos de edição relacionados à Crítica Genética: edição genética e edição crítico-genética. Vimos ainda a importância do estudo da gênese dos textos para a literatura e a presença dessas pesquisas no Brasil, por meio da APCG e da revista *Manuscrita*.

REFERÊNCIAS

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Leitura e crítica).

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 7-18, 1991.

_____. Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

PINO, Claudia Amigo (Org.). *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

QUEIROZ, Rachel de. *Rachel de Queiroz*. Organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. *Crítica genética*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.

_____. *Crítica genética: uma introdução*. Fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: Educ, 1992.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007.

_____. *Redes da criação*. São Paulo: Horizonte, 2006.

WILLEMART, Philippe. *A crítica genética hoje*. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 130-139, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2008000100010&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 fev. 2014.

_____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*; ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Em nossa próxima aula, você vai conhecer, em detalhes, como Rachel de Queiroz criou a personagem Marialva, de seu romance *Memorial de Maria Moura*.

Rachel de Queiroz: um exercício de Crítica Genética

Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli

AULA

15

Meta da aula

Apresentar a metodologia da Crítica Genética
na construção de um personagem no romance
Memorial de Maria Moura,
de Rachel de Queiroz.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. conhecer o processo de elaboração de um personagem segundo a abordagem da Crítica Genética;
2. avaliar a importância de acompanhar o processo criativo de um(a) autor(a) na criação de um personagem.


INTRODUÇÃO

Os manuscritos do *Memorial de Maria Moura* permaneceram no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense por alguns anos e foram, inicialmente, classificados e escaneados por alunos do Curso de Graduação, bolsistas de Iniciação Científica. Como material de pesquisa, propiciaram duas dissertações de Mestrado, *Alquimia da escritura: o processo de construção da protagonista, no Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz*, trabalho de Rozely de Fátima Campello Barroco; *Recortes da obra Memorial de Maria Moura: o processo de (re)criação em cena*, de Andrea Cristina Martins Pereira; e duas teses de Doutorado, *Personagens em construção no Memorial de Maria Moura: estudo da gênese do Beato Romano*, defendida por Antonio Carlos de Miranda Pacheco, e *Marialva em palavras e imagens: criação e recriação*, de Silvana dos Santos Ambrosoli.

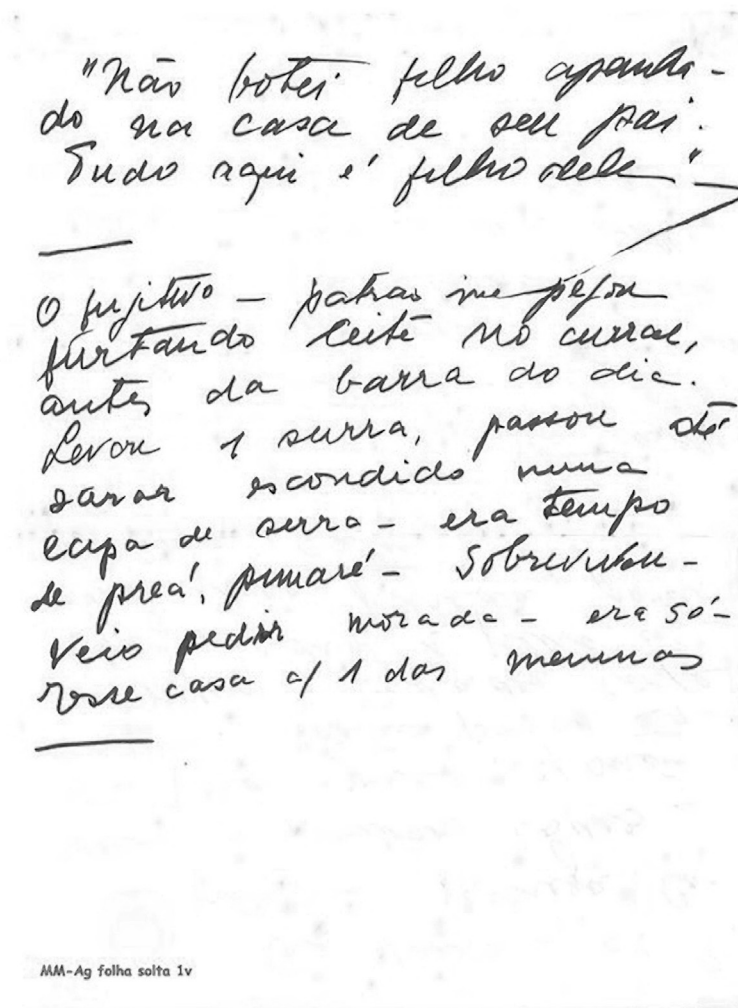
Os manuscritos são documentos, suporte material de uma atividade criativa, memória da obra literária, que refletem seu deslocamento no tempo da criação, apresentam seu movimento no processo de elaboração e comprovam que a obra literária não nasce pronta, não é, simplesmente, fruto de uma inspiração. O texto definitivo é resultado de um trabalho que se caracteriza por uma transformação progressiva, fazendo com que o processo de criação seja um ato permanente de tomada de decisão. Temos, assim, acesso ao fenômeno da criação em processo e ao trilhar criativo.

Os manuscritos do *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz, ultrapassam dois mil fólios e já foram objeto de vários estudos, como vimos, além de trabalhos e comunicações apresentados em congressos da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). O dossiê genético desse romance é composto de uma Agenda, folhas avulsas, três manuscritos, nomeados A (cerca de 295 fólios), B (707 fólios), e C (763 fólios), os originais (O) que foram enviados à editora, e o roteiro da minissérie *Memorial de Maria Moura*, apresentada pela Rede Globo de Televisão, de 17 de maio a 17 de junho de 1994, em 24 capítulos. Os três manuscritos foram, inicialmente, datilografados e apresentam rasuras à máquina e à mão.

viúva, ainda não nomeada, com oito filhos criados de forma rigorosa, pobre, dona de poucas terras de qualidade ruim, distantes da cidade, e que rouba bodes. O ambiente do romance também é anunciado nessas folhas: no pé de serra.

1)  A viúva - os 8
filhos - pobreza. Co-
meça a roubar bodes -
Os filhos criados c/ mão
de ferro. Chão pouco, ter-
ra ruim. Adades longe
Chega 1 dia 1 filho c/
uma vaca parada, perdi-
da na catunga -
Local - pé de serra -
do cima - os serrotes de pe-
dra, a montanha - o esca-
deripis - Sem onça. Diz que
na outra vertente ainda tem
irradiada - A india velha
cega, o filho 7 faz pagelan-
ça.

BRN - Ag / Folha nº 1



Figuras 15.2 e 15.3: Manuscrito em folhas soltas verso e reverso.

A Agenda, que é do ano de 1986, contém anotações autógrafas da autora, que não se apresentam em páginas sequenciais, mas sim com interrupções e saltos, às vezes de várias páginas, começando na folha correspondente ao dia primeiro de janeiro.

Inicialmente, Rachel delineia personagens possíveis: dois índios, o Preto, o cego, o violeiro. Destaca João Rufo, quando anuncia, nesses momentos iniciais, que ele “só é usado para os serviços de mais perigo”. Decide que no bando ninguém pode ter nome, só apelido.

O Beato é esboçado como “irmão leigo, fugido de convento – batiza casa e ajuda a morrer”. Ao lado da anotação em pauta, registra a primeira de suas muitas dúvidas “Padre?”, e marca com um círculo a pergunta.

Os 2 outros: caboclos do mato
 O Preto, Te' de Angola
 O cego, ^{é o conta do bando, e o cui}
 O car, ^o locador de ^{do} ~~Rea~~ Cigo -
 O violero - João Rêgo
 O homem noturno ^{que é}
 usado p/ os serviços de +
 perigo e de que ninguém
 sabe direito a identidade.
 De. aliás no bando quem
 quem pode ter nome e
 apelido - Fria Preto, Mané
 Mole, Siriema - Causar
 Eraga de Mãe

MM - Ag p. 003

O Preto - irmão ^{leigo}
 fugido de convento. Batiz
 e ajuda a morrer

Personagens

a viúva - marta, al
 os filhos
 genros, noras
 agregados
 O cego Bernardo -
 O guia - Mozart?
 O caso da Julia x João
 Alves - ele q volta
 e um dos amantes
 da viúva -
 O comp^{de} Manoel Garcia

QUINELA
 THURSDAY
 JEUDI
 DONNERSTAG
 JUEVES

QUINELA
 THURSDAY
 JEUDI
 DONNERSTAG
 JUEVES

QUINELA
 THURSDAY
 JEUDI
 DONNERSTAG
 JUEVES

MM - Ag p. 002

Figuras 15.4 e 15.5: Manuscrito: páginas da Agenda do Memorial de Maria Moura.

Vamos acompanhar o processo de criação da personagem Marialva.

MARIALVA EM PALAVRAS

Rachel de Queiroz desenvolveu uma forma diferenciada na criação da personagem Marialva em relação à dos demais personagens. Os blocos referentes à Maria Moura e ao Beato Romano foram escritos de forma alternada, enquanto os de Marialva parecem ter sido escritos de uma única vez.

No manuscrito A, existem somente dois grupos de fólios referentes à Marialva: um narra o primeiro encontro dela com Valentim, por quem se apaixona, e o outro começa anunciando a volta de seu amado. A personagem, entretanto, já havia sido apresentada, inicialmente, com o nome de Mariana, quando da visita dos seus irmãos, primos de Maria Moura, por ocasião da morte de Liberato:

MsA - Havia também uma irmã moça, Mariana, bem mais nova do que eles. A essa só avistei uma vez, em Serrote Azul, quando ainda meninota, numa novena da vila. E nem me lembrei de perguntar por ela quando os dois se abancaram e começaram a falar.

No manuscrito B, Marialva já dá nome a capítulos: o primeiro bloco referente à personagem, 5A, assim identificado pela própria autora, se manteve praticamente inalterado, apenas com final ampliado. Há ainda um terceiro bloco, 6B, narrando o retorno de Valentim, a fuga e o casamento dos dois jovens. No manuscrito C, Marialva é responsável por sete capítulos. Nos capítulos 5, 6 e 7, há vários acréscimos em relação aos manuscritos A e B.

Nos Originais, o 5º e o 6º capítulos se unem, e a autora distancia entre si os três últimos, referentes à personagem, que vai ganhando destaque ao longo do processo de criação do romance.

No verso de uma das folhas soltas, a que chamamos documentos de processo, aparece uma lista com alguns nomes próprios, e Mariana, que em uma segunda etapa, seria Marialva, é um deles.

Nomes próprios
 Maria Moura
 Mariana
 Padre Francisco de Loure Farias
 D. Joaquina
 Major Honório { dono da Fazenda dos M -
 guerra, pai dos 3 alunos do
 padre

Figura 15.6: Folha solta dos documentos de processo do Memorial de Maria Moura.

A primeira sinopse do romance encontra-se na página da Agenda correspondente ao dia 20 de janeiro, e é muito resumida. Páginas depois, há uma continuação, já com maiores detalhes.

SEGUNDA MONDAY LUNDI MONIAG MONES
 JANEIRO JANUARY JANIER JANERO
 Sinopse
 A Tempo ruim, pobres,
 a grande gleba de terra
 inexplorada. O marido
 finco acaba morrendo.
 O 1º roubo, boia. Depois
 gado - depois o assalto
 aos viajantes. Retomando
 se forma o bando
 que cresce, e ficando +
 atrevido

MM-Ag p. 020

Fig. 15.7: Página da Agenda.

Encontram-se ainda algumas folhas soltas contendo outras versões da sinopse, já em datiloscrito. Nessas não há referência à Marialva. Há,

sim, uma referência ao *mamulengo* com os olhos pintados de verde e no peito um coração encarnado, atravessado por uma seta, presente de Valentim à Marialva, que retribui com um lencinho de cravo bordado por ela mesma, enrolado num botão de cravo ou bogari. A dúvida: um “bilhete?” que ela pensou em mandar, mas que desistiu, porque “ele não tinha mandado, ficava + misterioso”.

Há, também, anotações sobre Mariana e seu relacionamento com Valentim, perseguido pelos irmãos da moça quando descobrem o romance dos dois, que são apanhados “(no quarto? no engenho? no mato?)” e a moça leva uma surra dos irmãos. Mariana ou Marialva (ainda uma dúvida para a autora) foge e resolve procurar a Moura. As primas se encontram, Valentim entra para o bando da cangaceira e Rachel abre uma possibilidade “Ciúmes de Mar.” (= Mariana). Na casa do sítio, “Mar enfrenta Moura – a guerra entre as 2 – Valentim e X no meio”. Nesse fólio, Rachel delineia um possível final para Maria Moura: o poder consolidado, a traição de X descoberta, a decisão de mandar matá-lo. Moura “Fica só, velha, poderosa, sempre correndo riscos, sempre enfrentando”. Uma Marialva que Rachel de Queiroz pensou em criar e abandonou? Uma antagonista para Maria Moura?

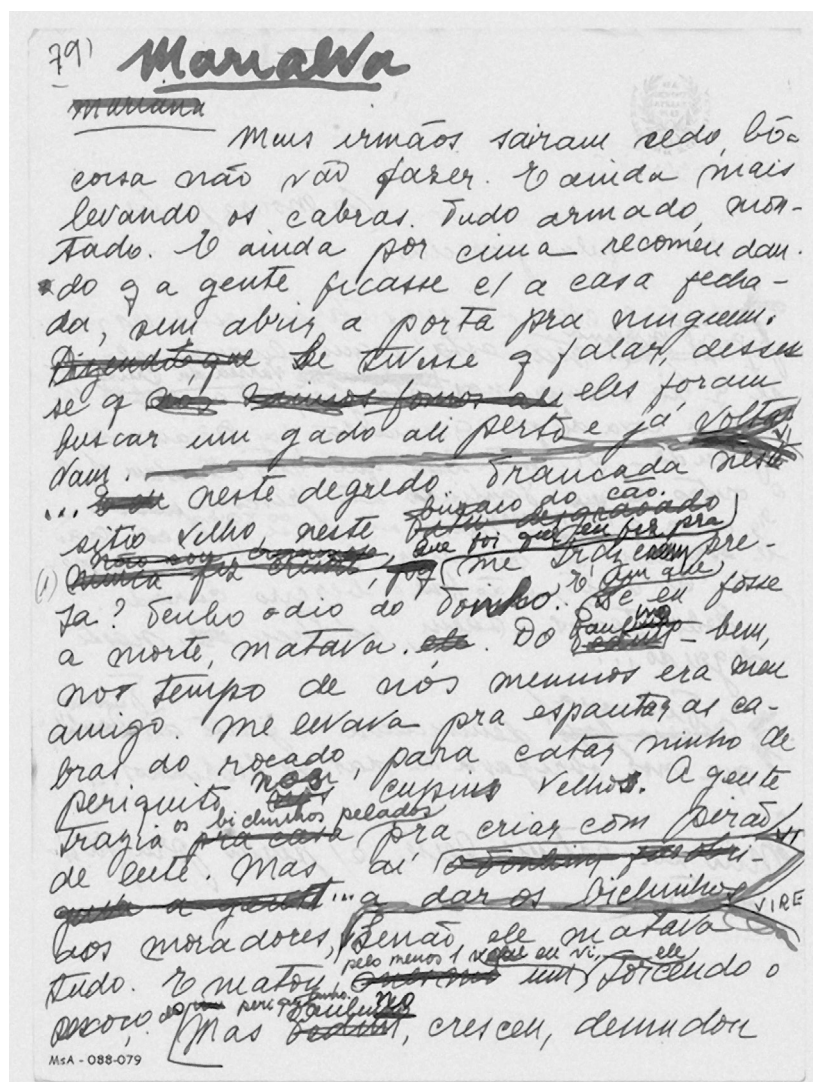
Num outro fólio, intitulado “Valentim e Mariana”, a trajetória do casal é traçada. Essa é a versão mais próxima da escolhida pela autora para o enredo do romance: os dois fogem, encontram a trupe de saltimbancos num momento de decadência, o que obriga Mariana (Marialva) a fazer os arranjos e Valentim a aprender os truques de mágica, já que o pai (que, inicialmente, era o saltimbanco) se encontra com os dedos paralisados pelo reumatismo. Menciona o aprendizado de Valentim com as facas, e o fato de “+ tarde servirá de matador invisível a MM. é ele o encarregado da execução de Cirino”.

O processo de criação da personagem Marialva

Marialva aparece em dois blocos de fólhos do manuscrito A. Nos manuscritos B e C e no Original, a personagem foi ganhando importância na trama e mais capítulos referentes a ela foram sendo escritos. Assim, a título de ilustração, mostramos exemplos, a partir desses dois blocos, que se repetem ao longo dos documentos de processo.

No Manuscrito A (MsA), a primeira referência à Marialva aparece no fôlio marcado com o número 79. Seu nome, que também é o título do capítulo, ainda é uma dúvida: Mariana, num primeiro momento, riscado posteriormente, com caneta pilot azul, e Marialva, num acerto subsequente, já aí com o nome definitivo da personagem.

Podemos observar que Rachel de Queiroz abandona algumas estruturas pensadas numa primeira escritura, substituindo-as por outras. Nesse caso, como temos a caneta da mesma cor, a substituição passa a ser no primeiro momento. Entretanto, há duas substituições com tintas de cor diferente, provavelmente, num momento de releitura do texto. Marcada com tinta vermelha e acompanhada da palavra “vire”, Rachel faz três acréscimos no verso da página, a título de “Sugestões”.





personagem Marialva.

verso do fólíio retoma o que desprezou:

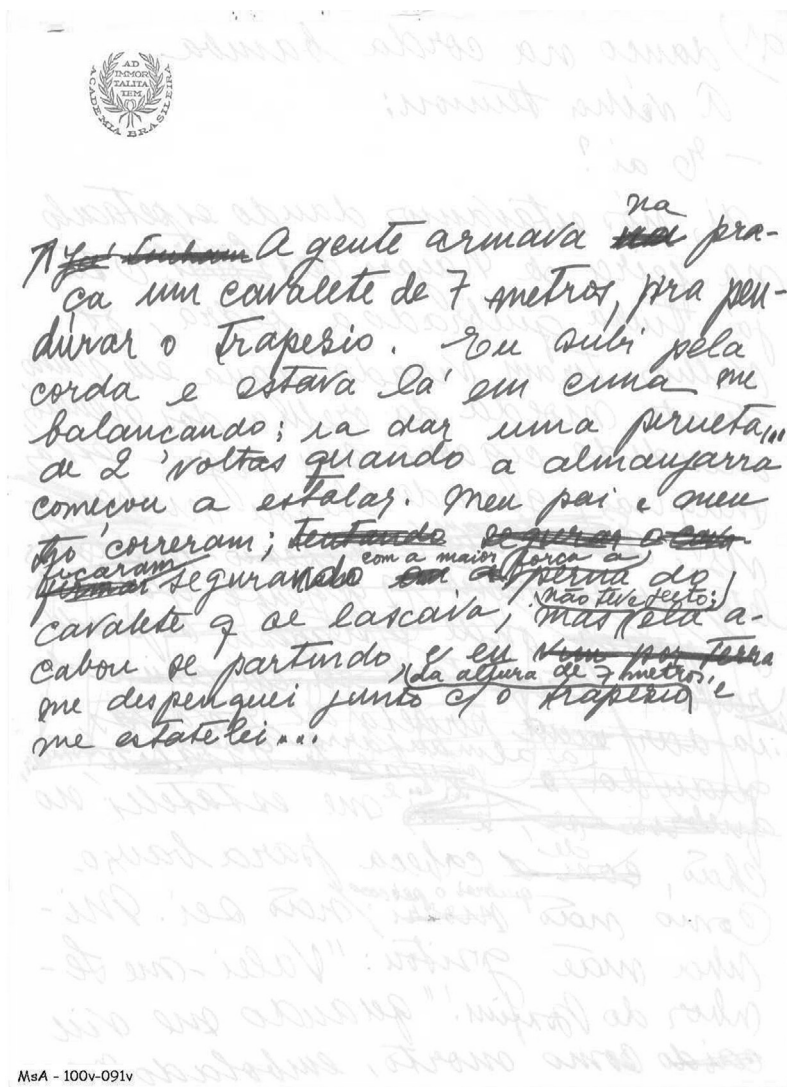
91) danço na corda bamba.

A vóinha temonou:

- 90 ai?

Ai, nós estávamos dando espetáculo
na feira de Nagari' das ~~Contas~~, O tio
já tinha quebrado a pedra, os
Velhos tiram virado água em vinho,
tirado moeda da orelha dos meninos,
acendido cigarro sem fogo - ~~estas~~
magias, quando chegou minha
vó. ~~Estava lá o Tadeu, não sei~~
~~se ele está morto ou se é gente grande~~
~~na feira onde se vendem as pendu-~~
~~ras. Eu estava ali, ali, ali, ali~~
~~...a da, a da, a da, a da, a da, a da~~
~~quando a~~ ~~me estalei no~~
Chão, ~~com~~ ^{de} a cabeça para baixo.
Como não ^{quebras o pescoço} ~~sei~~, não sei. Mi-
nha mãe gritou: "Valer-me Se-
nhor do Bonfim!" quando me viu
~~caído~~ como morto, embolado na

MsA - 100-091



Figuras 15.10 e 15.11: Fólios 91 e 91v relacionados à criação da personagem Marialva.

A segunda referência à Marialva no MsA está nos fólhos 115 e 116, de acordo com a numeração da autora, nos quais observamos outra forma utilizada por ela para fazer acréscimos ao texto, mais uma vez com a palavra “vire” remetendo ao verso da folha. Nesse exemplo, os acréscimos aparecem numerados (1 e 2). Ao terminar o primeiro, escreve entre parênteses, sublinhando: “segue acima”.

117) - Não anda agora, pq tem medo de mim. Mas do seu tempo de solteiro, eu frango?

Paulinho, he estava perto, apartava os dois; eu ia me esconder no quarto. Não sei onde é q a Ferninha aprendia aquele palavreado, devia ser do marido mesmo, que homem nenhum chegava perto daquela megera, só o abestado do meu irmão. Paulinho também não tinha filho apalhado - não q a gente soubesse de nenhum.

- Deixa de prova que filho só ia ter com a prima Maria Moura, quando fosse dono do Limão.

Aquele povo todo - não era ^{apenas} meus irmãos e minha cunhada ^{de} ~~da~~ dava valor à terra, neste mundo ^{vivo}.

...com ouro se sonha, que eles dizem, mas a terra ^{é viva} está debaixo do pé. Quanto sangue corrido, quanta moça enfiada.

MsA - 129-117

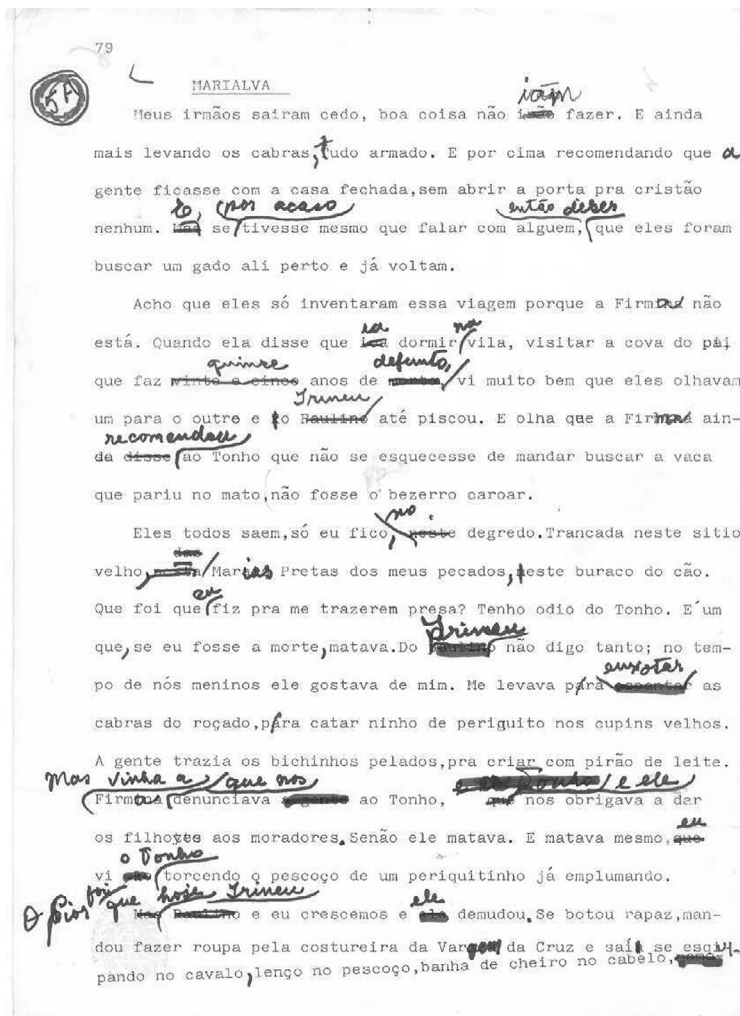
② capais de matas e morrer e ~~Também~~
 de ~~matar~~ matas. O orgulho deles é
 chegar no alpendre, mostrar o horizo-
 te em redor e dizer a visita: "Onde vai
 sua vista, tudo aí é meu. Da porta
 da minha casa não se enxerga terra
 de mais ninguém..." » Em Ouro...

① Mas os fazendeiros, o padre, o ~~capa~~
 pessoal da rua, na ~~capa~~ ^{capa} de ~~capa~~
 só dava valor a Terra. Riqueza
 era, poder era a Terra. E nem
 se sabe bem pra que — não plan-
 tavam quase nada, não cercavam,
 não faziam benefício além de 1'
 casa de Taipa, o curral do gadoinho,
 o chiqueiro dos bodes, um roçado,
 que nunca viu arado de boi, e o
 ferro da enxada, o fogo das
 coivaras. Da verdade, queriam
 a terra só pra possuir. Era disso
 que eram os donos. Por uma
 braça de Terra, ao longo de 1
 extrema de meia legua, eram
 (segue ams)

MsA - 129v-117v

Figuras 15.12 e 15.13: Segunda referência à personagem Marialva.

No manuscrito B (MsB), também em datiloscrito, Rachel faz alterações à tinta, ora azul, ora preta. São essas rasuras que mostram três etapas da escritura ou campanhas de redação.



MsB - 091-79

Figura 15.14: Manuscrito B.

Observe o traço com a tinta preta a partir do terceiro parágrafo; no primeiro e no segundo podemos identificar que as duas cores são usadas alternadamente, mostrando as etapas da escritura.

No MsB, encontramos duas versões para a história de Marialva, como se a autora tivesse preparado duas possibilidades e depois escolhesse uma delas.

Na primeira versão, Marialva aguarda a volta de Valentim e, vez por outra, recebe notícias da passagem do rabequista por algum lugar. Na segunda, Rachel dá ênfase ao reencontro do casal Marialva e Valentim.

Marialva em palavras e imagens

Em *O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas*, Anna Maria Balogh (2002) chama atenção para uma característica inerente e constante do ser humano: o gosto de ouvir e contar histórias. O cinema e a TV se inserem nessa tradição. Segundo ela, para que um objeto cultural seja considerado uma narrativa é necessário:

- a. que ele seja finito, ou seja, que tenha começo, meio e fim, partes estas permeadas por um efeito de sentido;
- b. que haja um esquema mínimo de personagens (contrários ou contraditórios) do tipo protagonista *versus* antagonista;
- c. que esses personagens tenham algum tipo de qualificação para as ações que realizam ao longo da história, como, por exemplo, bandido malvado e trapaceiro *versus* mocinho bondoso e lutador;
- d. que os personagens realizem ações que dão andamento à história e mostrem as relações entre os mesmos. Assim, o bandido ataca o mocinho;
- e. que haja uma temporalização perceptível na oposição entre o “antes” e o “depois” da ação.

Nesse contexto, a autora caracteriza a minissérie brasileira com formato diferente, inserido num horário (22h) voltado para um público mais exigente e com mais opção de lazer que o público cativo. “Em princípio, a minissérie é mais fechada do que a novela, e há uma oportunidade maior de o roteirista aprofundar-se sobre os episódios e criar equilíbrio maior entre enunciados de estado e de fazer” (Balogh, 2002, p. 61). Entendemos aqui o primeiro como os enunciados que estão na esfera do desejo e o segundo, aqueles que estão na esfera da realização.

No capítulo 7 (p. 123-137), intitulado “As minisséries: *la creme de la creme...*”, Anna Balogh afirma que as minisséries constituem um produto diferenciado dentro do quadro de formatos ficcionais da TV: estão livres da tirania dos índices de audiência e são exibidas em horário privilegiado para um público mais seletivo. Além de permitir um escape da mesmice que reina na programação da TV, já que as minisséries são obras que apresentam um acabamento mais apurado e uma estrutura mais coesa, elas possibilitam testar os limites do televisual e se tornam desafio para inovações na linguagem televisual.

Outra característica da minissérie é que ela só é veiculada ao espectador depois de pronta ou quase pronta. Livre da manipulação e

influência ditadas pelos índices de audiência, é um produto que apresenta marcas fortes de sua autoria, aproximando-se dos ideais tradicionais de artisticidade, porque seu texto apresenta uma estrutura mais coesa, desperta uma pluralidade de leituras e dá ênfase à função poética da linguagem. Pela sua extensão, esse tipo de produção é propício à transposição de romances densos, ao aprofundamento dos personagens e à abordagem do universo passional.

Ao observar a tradição das minisséries brasileiras, percebemos que a adaptação é escolha recorrente. As de época exigem pesquisa prévia e apurada, recursos técnicos a serviço da busca pela exatidão e fidelidade ao tempo representado. Assim:

[...] há um cuidado muito grande nas transposições das obras literárias para a TV em todas as etapas da realização. O maior desafio, no entanto, começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras marcas. Essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da Enunciação se estilhaça numa vasta equipe de profissionais, sendo que cada um deles submete o roteiro a um “filtro” específico de seu fazer de base (roteiro, direção, fotografia...). Em muitos casos, o “ver” dos diferentes profissionais da equipe pode ser divergente e isso se refletirá na concepção da obra que se traduz (BALOGH, 2002, 130-131).

A minissérie *Memorial de Maria Moura*, citando Andréa Cristina Martins Ferreira (2008, p; 51), dá prosseguimento a uma parceria de mais de dez anos entre as minisséries da Rede Globo e a Literatura Brasileira. A história do livro de Rachel de Queiroz apresenta vários elementos que atendem a uma produção televisual:

[...] o grande número de personagens e, portanto, de subtramas, garante uma movimentação que cabe bem no gosto do público televisivo. Além disso, o tema está ligado a um fato dos mais conhecidos e representados em nosso país, a jagunçada.

.....

O fato é que o *Memorial de Maria Moura* é uma história de aventuras, de lutas e de conquistas pelo poder, pela riqueza, pelo amor; uma história que envolve elementos explosivos, como disputas por terra, paixão, traição e morte. Portanto, tinha tudo para dar certo em sua trajetória audiovisual, como de fato deu.

No texto do roteiro da minissérie, Marialva aparece no primeiro capítulo, na cena 28, página 17:

Tonho, Irineu, Firma e Marialva, todos de preto, a cavalo, passam pela rua principal de Vargem da Cruz. [...] Marialva, vinte e três, parece não combinar com os outros: feições suaves, gestos elegantes, olhos sonhadores. [...] Marialva vislumbra, ao longe, uma pequena multidão reunida (cerca de 30 pessoas) na praça em frente à igreja.

No vídeo da minissérie, uma adaptação livre do romance, como aparece nos créditos, Marialva é interpretada pela atriz Cristiana Oliveira. Ela, seus irmãos (Tonho e Irineu) e Firma (a cunhada) surgem em Vargem da Cruz, a caminho do velório da mãe de Maria Moura. Marialva ouve, ao longe, o som da rabeca de Valentim e vê uma pequena multidão reunida na praça, fato que atrai, de imediato, sua atenção e, contrariando a cunhada, se aproxima do grupo. Ao ver o espetáculo, fica fascinada pela apresentação. Valentim se destaca no meio dos saltimbancos, os olhares se cruzam, seu entusiasmo aumenta, os olhos não desgrudam de Valentim. Chega a hora de ir, Marialva não atende ao chamado da família e Firma age, segurando-a pelo braço. Diferentemente do seu comportamento no romance, Marialva reage de imediato: “Tira a mão de mim!”, empurra Firma e não se afasta. Marialva assiste à preparação de Valentim para o número mais esperado pela plateia: o salto-triplo. A madeira do trapézio se parte e é inevitável a queda de Valentim. Marialva tenta se aproximar e só abandona o local porque não consegue resistir à força bruta do irmão. Percebe-se, aqui, uma Marialva decidida, já enfrentado os irmãos e a cunhada, tentando impor sua vontade. No romance, a queda de Valentim não é assistida por ela, mas narrada por ele, quando os dois se encontram, pela primeira vez, no sítio das Marias Pretas. O saltimbanco conta a queda, a fim de justificar a sua peregrinação em busca de esmola em favor do Senhor do Bonfim.



Assista à cena do encontro de Marialva e Valentim na minissérie *Memorial de Maria Moura* acessando o link abaixo:



<http://www.youtube.com/watch?v=Tm4WKAwnReQ>

A cena 21 desse capítulo apresenta o encontro de Marialva com Valentim no sítio das Marias Pretas, muito próxima daquela narrada no romance. O vídeo da minissérie não se inicia, como no livro, com o som da rabeca atraindo Marialva para o alpendre, embora no roteiro o fato seja mencionado pelos autores. Os diálogos são bastante próximos do texto original:

VALENTIM
(tirando o chapéu) Ô de casa!

MARIALVA
Ô de fora!

VALENTIM
Boas-tardes moça! o dono da casa está?

MARIALVA
Os donos da casa andam fora, dando campo num gado. Você-mecê pode falar comigo, que eu sou dona da casa também.

Valentim desce da burra. Aproxima-se de Marialva. Os dois olham-se, olhos nos olhos. Os dois percebem os olhos verdes um do outro. Valentim joga o chapéu no chão, passa o arco da rabeca para a mão esquerda e estende a direita para ela.

VALENTIM
O meu nome é Valentim Pereira, seu criado... Tão moça e já casada?

MARIALVA

(encabulada, mas conseguindo firmar a voz) Aqui mora também a esposa do meu irmão Tonho, que toma conta da casa; e ela hoje está fora. Mas os donos mesmo somos eu e meus dois irmãos. Nós não temos pai nem mãe. (e olhando para ele) Nem eu sou casada.

Valentim encara Marialva bem nos olhos, continuando a segurá-la a mão. Até que ela puxa.

VALENTIM

Não tome por atrevimento. Quando eu vi a cor dos olhos da senhora levei um susto. O povo sempre me diz que nunca viu olho da cor do meu, mas os olhos da senhora são da mesma cor, iguais, iguais.

MARIALVA

(ruborizada) Alguém que repare nos meus olhos é só pra dizer que eu tenho olho de gato. Como dizem meus irmãos, quando querem me aperrear.

VALENTIM

(rindo-se) Pois não se importe mais. Olho verde é bonito. As pessoas estranham porque é raro. Eu gosto da cor dos meus olhos, e me gabava de nunca ter encontrado olhos iguais, em lugar nenhum. (para, rindo-se de novo) É como se a gente fosse uma espécie de irmãos. Se tirassem os olhos de um e botassem no outro, ninguém dava pela troca...

Marialva entra para pegar o dinheiro e pede a Rubina que sirva o que comer ao rapaz, e pergunta quem é o moço. Marialva pensa alto: “Ele não podia lembrar de mim, claro. Mas eu me lembro. Eu não podia esquecer.” Mais adiante, Valentim se espanta quando Marialva sabe sobre sua queda do trapézio, não desconfia que ela assistiu a tudo na praça da vila. No vídeo, antes de partir, Valentim oferece, como forma de gratidão, uma cantilena em homenagem a Marialva, cena que não consta do roteiro. Depois da partida dele, a câmera focaliza Firma que, por trás da cortina, a tudo assistia. No livro, quando da visita de Valentim, Firma está ausente do sítio.

No texto do roteiro, as intervenções de Rachel não se aplicam a Marialva. Não há anotações contundentes com relação a ela, como são as relacionadas à Maria Moura. Os autores da minissérie, de um modo geral, respeitaram o perfil traçado por Rachel para Marialva. A mudança mais

significativa se refere ao sexo da criança gerada por Marialva e Valentim: no romance, um menino, Xandó, e na minissérie, uma menina, Raquel, afilhada e herdeira de Maria Moura. Provavelmente, uma delicadeza, um afeto, uma homenagem à autora do livro que serviu de base para a minissérie.



Na aula anterior, sugerimos que você lesse o romance *Memorial de Maria Moura* para conhecer esse enredo que se transformou numa minissérie de sucesso. Se você não tiver o DVD, pode procurar, no YouTube, trechos da minissérie.

CONCLUSÃO

Rachel de Queiroz nos permite acompanhar o processo de criação de sua personagem Marialva, na obra *Memorial de Maria Moura*, a partir dos registros deixados nos manuscritos do romance. A análise genética nos possibilitou acompanhar o percurso de elaboração dessa personagem desde seu esboço, na agenda de capa aveludada, até o texto publicado. Comparamos como a personagem foi apresentada na minissérie da Rede Globo de Televisão, que teve como roteiristas Jorge Furtado e Carlos Gerbase.

Marialva tem sua participação no MsA, limitada a dois grupos de fólios; no MsB, o primeiro bloco se mantém quase inalterado, mas há mudanças no segundo. O restante do bloco não é modificado, e o final é ampliado. A construção da trajetória da personagem Marialva se dá no MsB, porque as mudanças feitas em C limitam-se a acréscimos de detalhes ou alteração na ordem dos acontecimentos. Dessa forma, a importância da personagem cresce na trama, e ela se torna também uma narradora, responsável por seis capítulos do romance. Na minissérie, a personagem se mantém muito próxima do traçado original de Rachel de Queiroz no romance. A Marialva do romance e a Marialva da minissérie são variações de uma matriz lapidada pela autora, da agenda ao livro. A imagem da moça sonhadora dos olhos verdes, apaixonada pelo saltimbanco de olhos também verdes e agateados, que a TV apresenta corresponde à imagem que os leitores elaboram a partir das palavras criadas pela autora em seu último romance.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos Objetivos 1 e 2

Luís Filipe Ribeiro, em seu artigo “Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz”, destaca:

A arquitetura narrativa revela intenção polifônica, ao dar voz a diferentes narradores, todos personagens da trama. Faz calar, assim, o narrador central, tantas vezes confundido com o autor, sempre sabidão e autoritário: o que tudo afirma, o que tudo decide. Aqui, quem sabe e diz é quem sofre e vive, nas próprias circunstâncias em que lhes é dado sofrer e viver. É do sertão cearense, nos tempos da escravidão e do Imperador, que nascem essas vozes, narrativas que se constroem, construindo seus próprios destinos. É dessas vozes que nasce, para nós, um mundo cheio de mistérios, injustiças, violências e solidariedade, interesses e paixão. (2000)

1. Quando Rachel de Queiroz opta por estruturar seu romance dando voz a alguns personagens, o que esse efeito desperta no leitor?

2. Quando o crítico textual tem acesso aos documentos de processo do romance em questão, o que ele observa com relação à construção dos personagens e à organização da narrativa?

3. A minissérie tem duração menor que a novela, possibilitando a abordagem e discussão de temas num texto mais conciso, mais sintético, sem precisar fazer tantas concessões como a novela é obrigada a fazer. Assim, você considera que *Memorial de Maria Moura*, ao se transformar em minissérie, atendeu a esses parâmetros?

RESPOSTA COMENTADA

1. A estrutura polifônica escolhida por Rachel de Queiroz para dar voz aos seus personagens leva o leitor a montar o enredo a partir da versão de cada um desses personagens. Ao longo da narração, ele vai elaborando um juízo de valor com relação a eles e ao desenrolar dos acontecimentos da história.

2. Ele pode perceber que a autora desenvolveu a história dos personagens em blocos independentes. No decorrer do seu processo criativo, ela foi montando, como o leitor, a participação de cada personagem.

3. A minissérie Memorial de Maria Moura segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas com poucos capítulos, obrigando o telespectador a acompanhá-los para entender a trama, porém não trazem uma complexidade que possa afastar a audiência. A abordagem dos temas é mais profunda, num espaço de tempo menor. Assim, esse romance, no formato minissérie, atingiu o sucesso, por ter um enredo repleto de ação, condensado em vinte capítulos, o que manteve a audiência.

RESUMO

Acompanhamos, nesta aula, detalhes do processo de criação da personagem Marialva, do romance *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. Numa narrativa polifônica, entre os narradores, a personagem em questão relata sua história em seis capítulos. A metodologia da Crítica Genética, que se volta para o estudo do percurso de criação de um texto, acompanha o traçado de Marialva, inicialmente, Mariana, no romance, escrito e reescrito ao longo de quase quatro anos de trabalho. Seguimos os passos da autora, através da Agenda, na qual se encontram as primeiras anotações, dos três manuscritos (A, B e C) e do original encaminhado à editora, quando Rachel dá por encerrada a sua história.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FARIAS, Roberto et al. *Memorial de Maria Moura* (roteiro da minissérie de TV). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994.

FERREIRA, Andréa Cristina Martins. *Recortes da obra Memorial de Maria Moura: o processo de (re)criação em cena*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

FURTADO, Jorge; GERBASE, Carlos. *Memorial de Maria Moura* (roteiro). Rio de Janeiro: Rede Globo, 1994.

MENDES, Marlene (Coord.). *Documentos de processo: Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz. Niterói, UFF, Instituto de Letras, Grupo de Pesquisa em Crítica Genética, 2001, 1 CD-ROM.

QUEIROZ, Rachel. *Memorial de Maria Moura*. 9. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Memorial de Maria Moura*. Manuscritos autógrafos e datiloscritos referentes ao *Memorial de Maria Moura*, 1988-1992.

_____. Agenda.

_____. Manuscrito A.

_____. Manuscrito B.

_____. Manuscrito C.

RIBEIRO, Luís Filipe. Maria Moura, codinome Rachel de Queiroz. In: _____. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: Educ, 1992.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Em nossa próxima aula trataremos de um novo tema: epistolografia. Você vai aprender um pouco da história das cartas.

Epistolografia

Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli

AULA

16

Meta da aula

Apresentar a epistolografia e um breve histórico das cartas.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. caracterizar a epistolografia;
2. conhecer o percurso histórico das cartas;
3. relacionar epistolografia e Crítica Genética.

INTRODUÇÃO

A epistolografia é a arte ou a técnica de escrever cartas, e durante mais de dois mil anos a carta constituiu o principal meio de comunicação. O ato de redigir um texto endereçado a um terceiro, que hoje se tornou absolutamente informal com o *e-mail*, escondia atrás de si um conjunto de regras e preceitos que foram o objeto de atenção e teorização de importantes pensadores. Considerada um gênero, a carta também pode ser pensada como um diálogo, na ausência (*in absentia*), ou como uma prática social da qual participam dois parceiros. A carta tem uma função comunicativa primordial, e é essa característica de ser dirigida a um destinatário específico que a distingue da função conservadora das memórias e das biografias. A publicação de coletâneas de cartas anotadas e comentadas vem crescendo paralelamente à oferta de biografias, com início na década de 1980. Originalmente concebidas como simples forma de comunicação, as cartas acabaram por propiciar um gênero literário autônomo.

BREVE HISTÓRICO DAS CARTAS

As cartas já existiam entre os povos antigos. No Antigo Testamento, encontra-se uma referência a cartas, no livro de Ester, Capítulo 8, versículo 10:

Mardoqueu escreveu em nome do rei Xerxes, selou as cartas com o anel selo do rei e as enviou por meio de mensageiros montados em cavalos velozes, das estrebarias do próprio rei.

No Egito, os baixos-relevos mostram escribas ocupados em dobrar e fechar cartas. Entre os gregos e os romanos, as cartas eram escritas em lâminas ou tabletes de cera e entregues aos escravos para que as levassem a seus destinatários. A escrita, feita com um estilete, era gravada em um lado da lâmina, envolvida com uma fita que continha o carimbo, e na parte externa vinha o endereço. Posteriormente, passou a ser usado o papiro, composto por duas folhas atravessadas por um cordão, terminando em um nó, com carimbo.

Não há nenhum tratado sobre cartas na Antiguidade, somente dispersos, na correspondência do período, ou em tratados de retórica, nos quais a inclusão de capítulos sobre a escrita de cartas mostra a impor-

tância do gênero epistolar. Do século I a.C ao IV d.C. são encontradas menções nas obras retóricas de Demétrio, Filóstrato de Lemnos e Caio Júlio Victor, além das que aparecem nas cartas de Cícero, Sêneca e Gregório Nazianzeno. Essas são as primeiras teorizações e documentação sobre epistolografia de que se tem notícia.

Atribui-se a **Demétrio**, autor grego muito pouco conhecido, a autoria de *De elocutione*, obra escrita, provavelmente, entre I a.C e I d.C., a primeira a expor regras teóricas sobre epistolografia. Segundo ele, a carta deve ser mais elaborada que um diálogo, ter um estilo simples mais próximo de uma conversa com amigos, não conter frases soltas que possam tornar obscura a escrita e também ser rica na construção de caracteres. As cartas muito extensas são mais um tratado em forma epistolar, como as de Platão. A beleza de uma carta são as expressões de amizade e os provérbios que contém.

Marco Túlio Cícero, estadista, orador e filósofo romano (103-43 a.C.), não escreveu nenhum tratado sobre epistolografia nem sistematizou seu estudo nos tratados de retórica. Escreveu cerca de novecentas cartas, nas quais emite conceito a respeito dessa arte, para:

- o amigo Ático (*Epistulae ad Atticum* [68-43 a.C]);
- o irmão, Quinto (*Epistulae ad Quintum Fratrem* [59-54 a.C.]);
- aos parentes e amigos (*Epistulae ad familiares* [62-43 a.C.]), que são as mais ricas.

A importância de Cícero para a epistolografia está na recuperação de suas cartas no Renascimento, quando foi considerado o modelo para a escrita de cartas e no fato de ser o primeiro conjunto publicado de cartas privadas. Ele vê a carta como uma conversa: “Eu, apesar de nada ter para te escrever, ainda assim escrevo, pois parece que falo contigo”, ou “O que me poderia ser mais agradável do que, já que não posso falar contigo cara a cara, escrever-te ou ler tuas epístolas?” Para Cícero, a carta substitui a presença, por isso, a abertura prepara o encontro, identificando e aproximando remetente e destinatário.

Lucius Aneus Sêneca, escritor e filósofo do Império Romano, que viveu no século IV a.C., também não teorizou a respeito das cartas, mas deixou conceitos em suas próprias cartas. Como Cícero, entende que a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário. Em uma das 124 cartas que versam sobre a amizade, a vida e a morte, de *Cartas a Lucílio*, escreve: “Agradeço-te a frequência com que me escreves,

pois é o único meio de que dispões para vires à minha presença. Nunca recebo uma carta tua sem que, imediatamente, fiquemos na companhia um do outro”.

No século II d.C., o filósofo grego **Filóstrato de Lemnos** escreve *De epistulis*, pequeno tratado dirigido a Aspasius de Ravena, uma espécie de crítica pelo fato de este não saber empregar um estilo adequado para a escrita de cartas. Filóstrato cita, como modelos de uso do estilo epistolar, alguns filósofos e retóricos, como Herodes, o Ateniense, embora censure nele o que chama de aticismo (estilo preciso, simples, elegante, polido, com frases sem ornatos desnecessários ou excessos de palavras), que faz com que se afaste do estilo epistolar adequado. O termo empregado liga-se ao falar da Attica, modelo de linguagem, quando da expansão da Grécia.

No séc. IV d.C, **Caio Júlio Victor** busca conhecimento nas obras de Cícero, *De oratore* e *Orato*, e dedica um capítulo de seu *Ars Rhetorica* às cartas. Muito pouco se sabe a respeito desse autor, mas presume-se que tenha sido um professor de retórica, provavelmente da região da Gália. Divide as cartas em

- de negócios, a que se aplicam algumas regras da oratória;
- familiares, cuja primeira norma é a brevidade.

A clareza deve irradiar da carta, a não ser que se quisesse segredo, como ocorria com alguns homens que costumavam criar entre si um código obscuro, por exemplo César, Augusto ou Cícero. Para Gregório Nazianzeno, são Gregório, natural da Capadócia, padre, teólogo e pensador (sec. IV d.C.), a carta deve ter três qualidades: concisão, clareza e graça.

Na Idade Média, a carta não tinha o caráter privado que hoje lhe damos. Muitas vezes tratava-se de um documento para ser lido em público. Documentos oficiais, poemas e uma série de outros textos eram apresentados em forma de carta. A elegância era um fator mais importante do que a originalidade e a individualidade, assim, era necessário seguir as normas do bem escrever. O material empregado para redigir uma carta era o pergaminho, que foi substituído pelo papel, no século XIV. Cinco princípios deveriam ser obedecidos: *salutio* (saudação), *benevolentiae* (pedido de boas graças), *narratio* (narração), *petitio* (objeto da mensagem) e *conclusio* (conclusão).

Tratados sobre a arte das cartas, a *Ars dictaminis*, vigoraram do início do século XII até os séculos XIV ou XV. Em 1135, surgem as *Rationes dictandi*, de um autor anônimo de Bolonha, que define a carta como “o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente” ou “um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente”.

Erasmus de Rotterdam, cujo verdadeiro nome era Desidério Erasmo, filósofo holandês, escreveu três tratados sobre a escrita de cartas: uma pequena brochura de dez folhas, impressa em 1520; outra em 1521, com 76 folhas e um volume de mais de quatrocentas páginas, impresso em 1522. Apesar da proximidade das datas de impressão, esses tratados devem ter sido compostos muitos anos antes.

Justo Lúpsio (1547-1606), filósofo belga, publicou em 1590, a *Epistolica institutio*, dividida em 13 capítulos, que apresenta a seu editor como um “livrinho” escrito “a alunos, não a doutos, a jovens, não a adultos”.

Pode-se considerar o século XVII como o berço da literatura epistolar, e desde essa época ela está presente nos romances. Nesse século surgem na França os *salons* (salões), onde se realizavam encontros filosóficos e literários, que serão um fator de difusão da arte epistolar, e, sem dúvida nenhuma, é nesse país que a epistolografia vai atingir seu apogeu.

Começam a aparecer os livros que reúnem coleções de cartas, de um só autor ou de vários, e os manuais, ensinando a arte de escrevê-las. No final do século, esperava-se que a carta fosse um discurso representando a fala cotidiana, o espelho da alma, expressão já encontrada em Demétrio. As antigas formas da Idade Média vão sendo substituídas por uma escritura espontânea, não premeditada, permitidas a improvisação e a fantasia. A carta torna-se familiar e tem por modelo a conversação. Ganha certa liberdade, e passa a ser um espaço no qual se pode escrever mais à vontade, passando a ser seu atributo principal a naturalidade.

No século XVIII, a arte epistolar atinge seu apogeu, e ganha força o romance epistolar. A prática da carta contribui para o nascimento da intimidade, além de ser um espaço para o exercício do pensamento e da reflexão, afirmando-se como um meio essencial para todos os grandes debates. Sua função se estende e se diversifica, propiciando o aparecimento de cartas nas quais estão presentes o diálogo filosófico, intelectual, o processo de criação e a polêmica.

A epistolografia em Portugal

A carta, como gênero, é definida, em suas variantes, por Rodrigues Lobo, no livro *Corte na Aldeia*, de 1619. Em 1664, Antônio Luís de Azevedo publica, de D. Francisco Manuel de Melo (1609-1666), *Cartas Familiares escritas a várias pessoas sobre assuntos diversos*. Frei Antônio das Chagas, cujo nome era Antônio da Fonseca Soares, poeta e prosador, escreve *Cartas espirituais*, publicadas em duas partes, a primeira em 1684 e a segunda em 1687. As cartas de padre Antônio Vieira são a oportunidade para uma intervenção ativa na vida e nos problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo. O autor é considerado um dos precursores da literatura brasileira e também do pensamento brasileiro. Escreveu cerca de setecentas cartas, em que trata dos acontecimentos importantes para a Corte portuguesa. O volume *Cartas do Brasil*, organizado pelo professor João Adolfo Hansen, traz 177 cartas que abordam as questões enfrentadas pelos jesuítas na administração dos negócios ultramarinos.

Em meados do século XVIII destacam-se as *Cartas familiares, históricas, políticas e críticas* (1741-1742), de Francisco Xavier de Oliveira, o Cavaleiro de Oliveira, nas quais o autor procura esclarecer portugueses e estrangeiros sobre alguns valores nacionais, além de atacar a Inquisição.

O verdadeiro método de estudar (1746), de Luís Antonio Verney, é uma obra constituída por 16 cartas que o autor escreve a um doutor da Universidade de Coimbra a respeito de um novo plano de estudos da língua portuguesa.

Em 1786, é publicada, em Lisboa, a quinta edição de *Secretário português ou Método de escrever cartas*, de Francisco José Freire, acerca da criação epistolográfica. O autor considerava seu livro o primeiro a ser publicado em Portugal sobre o método e as regras do gênero epistolar.

SECRETARIO PORTUGUEZ,

O U

METHODO DE ESCREVER CARTAS

por meio de huma Instrucção Preliminar :
Regras de Secretaria ; Formulario de tra-
tamentos , e hum grande numero de Cartas
em todas as especies , que tem mais uso ,
com varias Cartas Discursivas sobre as
Obrigações , Virtudes , e Vicios do novo
Secretario.

P O R

FRANCISCO JOSÉ FREIRE.

*Quinta Edição correctã , emendada , e aug-
mentada de Cartas sobre o Commer-
cio , fórmãs de Letras de Cambio ,
Recibos , &c.*



L I S B O A

NA OFFICINA DE ANTONIO GOMES.

M D C C L X X X V I .

Com licença da Real Meza Censoria.

Vende-se na logea de Pedro Jozé Rei,
Mercador de Livros ao Xiado , na esquina
da rua nova de S. Francisco.

Figura 16.1: Folha de rosto.

Fonte: <https://archive.org/stream/asprimeirasvinte00viei#page/6/mode/2up>

As correspondências de muitos escritores do século XIX são conservadas, como a de Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós. Essas cartas são, muitas vezes, mais interessantes do ponto de vista histórico, cultural e social, ou para a compreensão do pensamento do seu autor, do que propriamente do ponto de vista literário.

Já no século XX, têm sido editados volumes da correspondência de vários escritores, como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa e Sebastião da Gama.

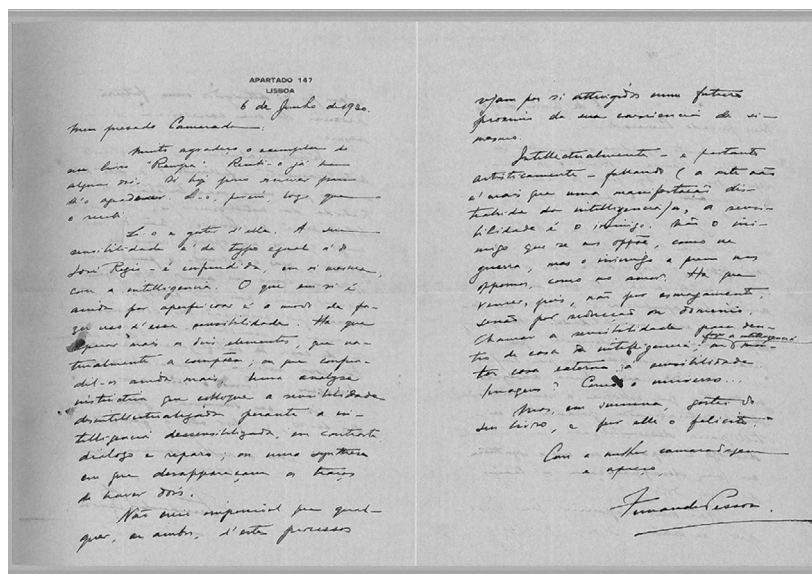


Figura 16.2: Carta de Fernando Pessoa a Miguel Torga.

Fonte: <http://oglobo.globo.com/infograficos/fernando-pessoa-cartas/>

As primeiras cartas no Brasil

Merece destaque, inicialmente, a carta de Pero Vaz de Caminha, a D. Manuel, rei de Portugal, relatando a viagem e a chegada ao Brasil. Sua importância reside no fato de o autor apontar os contrastes entre as duas civilizações: a europeia e a indígena. O original se encontra na Torre do Tombo, em Portugal.



Figura 16.3: Fac-símile da primeira folha da carta de Pero Vaz de Caminha.

Fonte: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4185836>

A atividade epistolográfica no Brasil entre os séculos XVI e XVII existiu em função das atividades administrativas, políticas e religiosas do país. As cartas do padre Antônio Vieira ocupam “o primeiro plano histórico-literário do Período Colonial, pela sua extensão, visão universal e inigualável composição verbal” (SANTOS, 1998, p. 81).

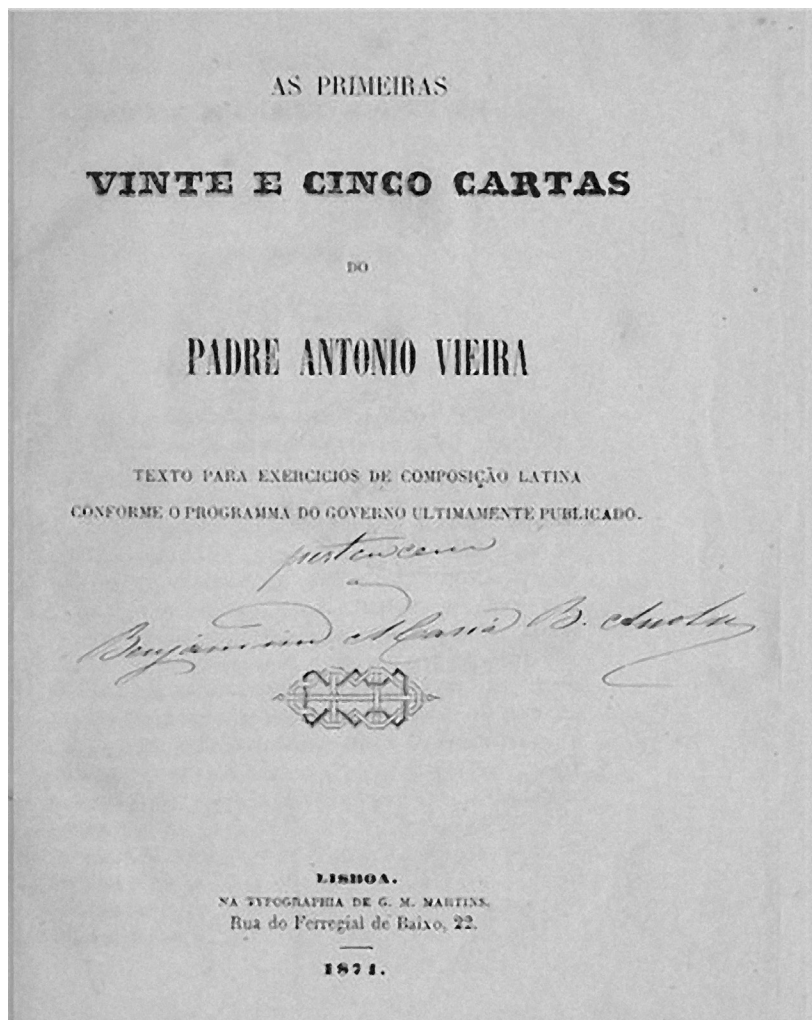


Figura 16.4: Folha de rosto.

Fonte: <https://archive.org/stream/asprimeirasvinte00viei#page/6/mode/2up>

As cartas do padre José de Anchieta para a Companhia de Jesus eram relatórios, tinham a missão de mandar informações sobre os nativos e dar notícia sobre a fauna, a flora e o clima do Brasil. Em uma de suas primeiras cartas, Anchieta faz um retrato do estado em que vivia o índio brasileiro, descrevendo o aspecto ritualístico da antropofagia.

No século XVIII, cabe assinalar a publicação de *Cartas chilenas* (1788), poema satírico em forma de cartas, escritas por Tomás Antônio Gonzaga, no intuito de criticar o governador de Minas Gerais, Luís da Cunha Menezes, que nelas aparece como Fanfarrão Minésio. A autoria dessas cartas constituiu um problema filológico durante mais de um

século, por ser considerada duvidosa, uma vez que a obra foi publicada anonimamente. As cartas são assinadas por Critilo, que as dirige a um amigo, Doroteu. Manuel Bandeira, em 1940, e Rodrigues Lapa, em 1958, provaram a autoria das cartas. Em nossa 13ª aula nos referimos à edição crítica de Manuel Rodrigues Lapa. Veja um exemplar da edição de 1863, acessando a Biblioteca Brasileira da Universidade de São Paulo, que você já conhece.



Figura 16.5: Folha de rosto.

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00934900#page/1/mode/1up>

ATIVIDADE 1



Atende aos Objetivos 1 e 2

1. Escreva o que você entende por epistolografia.

2. Leia os trechos que se seguem da *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil*, escrita pelo escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha, que, além do inestimável valor histórico, é um trabalho de bom nível literário. Identifique o que Caminha buscou ressaltar para o rei de Portugal.

a) Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá.

b) Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que aí não houvesse mais que ter aqui esta pousada para esta navegação de Calecute, bastaria. Quando mais disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa santa fé.

3. Segue-se a transcrição diplomática de um fragmento das *Cartas chilenas*, edição de 1863 (Carta IX, p. 159-160). Leia-o e faça o que se pede.

*A desordem, Amigo, não consiste
Em formar esquadrões; mas sim no excesso.
Um Reino bem regido não se fórma
Sómente de soldados, tem de tudo;
Tem milícia, lavoura, e tem commercio.
Se quantos forem ricos, se adornarem
Das golas e das bandas, não teremos
Um só depositario; nem os orphãos
Terão tambem tutores, quando nisto*

*Interessa igualmente o bem do Imperio.
 Carece a Monarchia dez mil homens
 De tropa auxiliar? Não haja embora
 De menos um soldado; mas os outros
 Vão á pátria servir nos mais empregos;
 Pois os corpos civís são como os nossos,
 Que tendo um membro forte e os outros débeis
 Se devem, Dorotheo, julgar enfermos.*

a) Quem assinava as cartas e a quem eram dirigidas?

b) Explique, com suas palavras, o que entende dos três últimos versos do fragmento apresentado.

RESPOSTA COMENTADA

1. A epistolografia é um gênero de obra escrita em forma de carta e conservada pelo seu valor histórico, filosófico, literário ou documental. Algumas cartas pessoais que, a princípio, não se destinavam à publicação ganharam destaque pelo seu valor literário, pelas informações que continham ou por constituírem documentos sobre fatos que o autor presenciou ou dos quais participou. As cartas, por vezes, testemunham depoimentos vivos e pessoais de viagens, guerras e fatos históricos relevantes. Por exemplo, a carta de Pero Vaz de Caminha.

2.

a) Indícios da preocupação portuguesa com a exploração material da nova terra.

b) A possibilidade de dilatar a fé cristã, um dos objetivos que impulsionavam os portugueses para as aventuras marítimas.

3.

a) As cartas eram assinadas por Critilo (Tomás Antônio Gonzaga), dirigidas a Doroteu (Cláudio Manuel da Costa).

b) Critilo defende uma sociedade em que todos os segmentos sejam fortes, tanto os da sociedade civil como os da sociedade militar.

A CARTA COMO GÊNERO LITERÁRIO

Marcos Antonio de Moraes, no seu texto, “Cartas, um gênero híbrido e fascinante” (*Jornal da Tarde*, 28/10/2000), apresenta um exemplo que comprova como as cartas fazem parte da nossa vida e como o ser humano se preocupa em escrevê-las com esmero. Para tanto, cita uma publicação de 1897, o *Manual do namorado*, escrito por “um certo” D. Juan de Botafogo, pseudônimo de Figueiredo Pimentel, que orienta, aconselha e aponta procedimentos que facilitem o melhor escrever. Faz referência ainda às publicações sobre cartas, conhecidas como “Secretários de cartas”:

Os chamados “Secretários de cartas”, volumes muito comuns no século 19, que compilam modelos epistolográficos para usos múltiplos, servem ainda hoje de parâmetro para o estudo da correspondência, pois refletem o congelamento de um discurso e o retrato de sua utilização nas relações interpessoais. Suscitam a observação do funcionamento do gênero epistolar por meio de suas regras, virtualidades e interditos.

Mário de Andrade, na crônica “Epistolografia” (*Diário de Notícias*, 28/09/1930), faz referência a esses livros para abordar a questão da sinceridade quando se escreve uma carta, mostrando a distância que existe entre o que se diz nela e o que se queria realmente dizer.

No século XX, os “Secretários” sobrevivem nos livros cujo conteúdo versa sobre correspondência familiar e comercial e também nos arquivos de editores de textos dos *softwares*, no campo da informática. As pessoas ainda recorrem a esses instrumentos quando necessitam expressar-se formalmente ou quando têm dúvidas quanto à estrutura da carta, formas de tratamento etc.

A CARTA E A CRÍTICA GENÉTICA

Marcos Antonio de Moraes, em artigo publicado na *Revista Ciência e Cultura*, relaciona o gênero epistolográfico à Crítica Genética demonstrando que o estudo da correspondência de um autor pode contribuir em muito para a constituição do dossiê genético de uma obra, na medida em que as dúvidas, os projetos relacionados àquela obra podem ser compartilhados com seus correspondentes.

A correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil, abre-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação (MORAES, 2007, p. 30).

CONCLUSÃO

A importância da epistolografia ficou demonstrada através da existência das cartas, desde os tempos bíblicos, e dos diferentes manuais que tratam do tema procurando transmitir os ensinamentos da arte de escrevê-las.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

Qual a relação que se estabelece entre a Epistolografia e a Crítica Genética?

RESPOSTA COMENTADA

As informações intelectuais trocadas nas linhas e entrelinhas da carta podem denotar ações nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá, igualmente, afirmar-se como uma oficina de criação. A carta pode documentar a gênese e as diversas etapas de elaboração de um texto literário, desde sua concepção, passando pela reelaboração, até a finalização desse texto. A Crítica Genética recorre às cartas, buscando um desenho que mostre o processo de criação.

RESUMO

Acompanhamos nesta aula o percurso da carta desde a Antiguidade. Vimos como os compêndios que ensinavam as regras do bem escrever começaram a surgir no século XII, prolongando-se até os dias de hoje, moldando-se e adaptando-se, ao sabor das mudanças ocorridas na humanidade. Demos especial atenção à correspondência produzida em Portugal e no Brasil em seus primórdios. Vimos, resumidamente, a relação que se estabelece entre a carta e a crítica genética.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Epistolografia. In: _____. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 259.

ANTOLOGIA da carta no Brasil: me escreva tão logo possa. Organização e apresentação Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Moderna, 2005.

A ARTE DE ESCREVER CARTAS: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio. Organização Emerson Tin. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2011.

MORAES, Marcos Antonio de. Cartas, um gênero híbrido e fascinante. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 2000. Caderno Sábado.

_____. Epistolografia e Crítica Genética. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar. 2007.

PREZADO senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas. Organização Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROQUETTE, J. I. *Código do Bom-Tom, ou Regras da civilidade e de bem viver no século XIX*. Organização Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, aprofundaremos a relação entre cartas e Crítica Genética. Até lá!

As cartas como arquivos da criação

Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli

AULA

17

Meta da aula

Mostrar a importância da correspondência para a
Crítica Genética.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. avaliar a riqueza do conteúdo registrado nas cartas trocadas entre intelectuais;
2. conhecer melhor alguns dos missivistas enfocados.

INTRODUÇÃO

Em nossa última aula vimos o que é epistolografia e acompanhamos, resumidamente a história da carta desde a Antiguidade. Hoje vamos olhar a carta como um documento, que funciona como testemunho da criação de uma obra de arte, não só na literatura, como também em outras manifestações culturais, como na música e nas artes plásticas. Vamos encontrar tais diálogos, no Brasil, na correspondência passiva de Mário de Andrade, sem dúvida um dos nossos maiores missivistas. Durante muitos anos dialogou não só com seus pares, na literatura, mas também com pintores, como Di Cavalcanti, Anita Malfati e Cícero Dias, e o escultor Victor Brecheret. Na música, encontramos as cartas de Francisco Mignone, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri. Vamos então conhecer alguns desses correspondentes, dentre os muitos que hoje já têm suas cartas publicadas.

OS DIÁLOGOS NAS CARTAS

Em momento algum as cartas perdem suas características, nunca deixam de ser cartas, e fixam um determinado momento, transformando-se em um documento que passa a ser fonte de pesquisa. Mário de Andrade, em artigo publicado na *Folha da Manhã*, de São Paulo, em 28 de agosto de 1944, ressalta esse aspecto: “... tanto correspondência como jornais e demais documentos não ‘opinarão’ como nós, mas provarão a verdade”. Reconhece, assim, a importância das cartas como fonte documental, mas também não deixa de lembrar o outro lado “perigoso” da carta, quando escreve a Manuel Bandeira declarando que não quer que o amigo publique as que lhe envia. Mário entendia que discutir as realizações de um artista, e dizer o que se pensa delas, é a maior homenagem que se pode prestar a ele. Por isso sua correspondência, tanto a passiva como a ativa, nos leva a participar efetivamente do processo de criação de muitos de nossos escritores. Além de Mário de Andrade, cujas cartas serão vistas mais detalhadamente em nossa próxima e última aula, selecionamos alguns dos escritores que deixaram nas cartas as marcas das idas e vindas de suas criações. Começamos com Clarice Lispector, que teve uma fecunda correspondência durante os anos em que viveu fora do Brasil.

Clarice Lispector: diálogo com Lúcio Cardoso e Manuel Bandeira

Em 2002, a professora Teresa Monteiro foi convidada pela família da escritora para organizar a sua correspondência, publicação esta que os estudiosos de Clarice há muito aguardavam. Acompanhemos trechos de algumas cartas em que a romancista troca ideias com os amigos Lúcio Cardoso e Manuel Bandeira. A maior parte das cartas não tem data, mas em algumas os próprios correspondentes fazem uma referência ao dia em que estão escrevendo. Quando isso não ocorre, a preparadora procura situá-las, considerando algumas indicações.

Lúcio Cardoso

A propósito de artigo escrito por Lúcio Cardoso, sobre *Perto do coração selvagem*, em março de 1944, Clarice escreve:

Fiquei assustada com o que você diz – que é possível que meu livro seja o meu mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa. [...] Antes de começar a escrever eu tinha a impressão de que ia lhe contar como eu tenho escrito, como eu tenho duvidado, como eu acho horrível o que eu tenho escrito e como às vezes me parece sufocante de bom o que tenho escrito, e dois dias depois aquilo não vale nada, como eu tenho aprendido a ser paciente, como é ruim ser paciente, como eu tenho medo de ser uma “escritora” bem instalada, como eu tenho medo de usar minhas próprias palavras, de me explorar... [...] Lúcio, não se passa quase uma semana sem que eu pense numa coisa que você disse por uns minutos: que ia fazer um livro de muitas pessoas indo a piquenique, e passeios, é isso? [...] Não se pode encomendar livro a ninguém, mas esse você prometeu e eu fiquei esperando – a ideia me pareceu tão viva (LISPECTOR, 2002, p. 41-42).

Em carta de maio do mesmo ano, o assunto é um conto, “Bonecos de barro”, que se encontra em *O lustre*, e ao qual a autora se refere como “pedaço do romance”, que se chamaria “Atlântico”. Em outra carta, [24 de maio], dá notícia do livro.

É o seguinte: o final do trecho, se não me engano, tem uma vírgula que me incomoda horivelmente: eu gostaria que você a retirasse em nome de nossa amizade... Se você acha que não serve para publicar, o caso é outro. O fim do trecho: “E às vezes, numa

queda [...] fina e tranquila.” É a vírgula de depois do “às vezes”. Gostaria que ficasse assim: “E às vezes numa queda” [...]. Perdoe a tolice, estou envergonhada. Mas prefiro mesmo sem vírgula... (LISPECTOR, 2002, p. 45).

Em outra carta [5 de outubro], anuncia:

Meu livro se chamará *O Lustre*. Está terminado, só que falta nele o que eu não posso dizer. Tenho também a impressão que ele já estava terminado quando eu saí do Brasil; e que eu não o considerava completo como uma mãe que olha para a filha enorme e diz: vê-se que ainda não pode casar. Mas é preciso que ela case e que eu fique sozinha olhando flores e passarinhos, sem uma palavra”. Encarregue-se por obséquio de lhe arranjar marido na Edit. José Olympio (LISPECTOR, 2002, p. 56).

Somente dois meses depois, Lúcio Cardoso responde (28 de dezembro):

Não li o seu livro, mas tive muita vontade disto. Gosto do título *O lustre* mas não muito. Acho meio mansfieldiano e um tanto pobre para pessoa tão rica como você. Tenho falado com José Olympio, mas ainda não há nada decidido. Mas prometo que sairá no ano próximo (escrevo no dia 28 de dez...) de qualquer modo (LISPECTOR, 2002, p. 60).

Retomando o assunto “título”, Clarice responde, em carta sem data:

Me entristeceu um pouco você não gostar do título *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. [...] Talvez você ache o título mansfeldeano porque você sabe que eu li ultimamente as cartas da Katherine. [...] E agora que estou lendo Proust, tomei um choque ao ver nele uma mesma expressão que eu tinha usado no *Lustre*, no mesmo sentido, com as mesmas palavras. A expressão não é grande coisa, mas nem sendo medíocre se chega a não cair nos outros (LISPECTOR, 2002, p. 62).

Manuel Bandeira

20 de março de 1945:

Mando-lhe duas lembrancinhas: a última edição das *Poesias Completas* e os *Poemas Traduzidos*. Mando-lhe também cópias de três poemas políticos que escrevi, inspirado na comoção democrática que agora sacode o Brasil – inspirado sobretudo pela figura do Eduardo Gomes (LISPECTOR, 2002, p. 68).

23 de novembro de 1945:

Estou esperando com grande curiosidade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda dizendo que o novo romance ainda é melhor que o primeiro. [...] Sabe que vou dar em livro [...] a minha antologia dos poetas bissextos? [...] Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. [...] Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim (LISPECTOR, 2002, p. 78-79).

A propósito dessa crítica de Bandeira a Clarice, Carlos Drummond de Andrade, na crônica “O grilo flautista e o poeta Bandeira”, publicada no *Jornal do Brasil* de 23 de dezembro de 1980, escreve:

Bandeira diz-me recear que suas opiniões literárias desestimulem a criação. Um dia Clarice Lispector mostrou-lhe dois poemas que tinha escrito. Ele examinou-os e sugeriu à autora que reunisse os dois em um só poema. Passado tempo, encontrou-se com Clarice e perguntou-lhe:

— Como vai a poesia?

— Nunca mais fiz versos, por causa do seu julgamento.

Fernando Sabino

Entre 1946 e 1969, Fernando Sabino e Clarice Lispector mantiveram uma correspondência que só foi interrompida quando ambos se encontravam no Rio. Em 2001, Sabino reuniu as cartas de ambos no livro *Cartas perto do coração*, título ao qual acrescentou, na capa: “Dois jovens escritores unidos ante o mistério da criação”. Transcrevemos, a seguir, trechos de algumas dessas cartas que falam sobre os trabalhos de ambos. À guisa de esclarecimento, em nota, Fernando Sabino informa: “Dado o tom informal e descontraído das cartas (várias delas manuscritas), aqui reproduzidas na íntegra, foi respeitada na edição do texto a falta eventual de aspas, grifos ou maiúsculas nas citações”.

Em longa carta, escrita em 3 de agosto de 1946, Sabino se refere ao livro que está escrevendo:

[...] Aproveitei para dar um bom avanço no meu livro. A coisa se complicou muito: imagine que o homem está gostando da filha, que ao mesmo tempo não é filha dele, um personagem morreu de repente para eu poder acabar um capítulo, outro começou a escrever cartas para ele mesmo, estou mato-não-mato uma mulher... É o diabo a quatro [...] (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 49).

E mais adiante, na mesma carta, faz uma sinopse do que chama de “novelinha”, publicada anos mais tarde (1985) como “O bom ladrão”, no livro *A faca de dois gumes*.

Estou com uma novelinha muito simpática na cabeça, só falta tempo: a história de um homem casado com uma cleptomaníaca. Ele amava ela tanto que quando descobriu que ela ficava feliz roubando coisas inúteis, começou a ajudá-la, roubando também. E ela termina largando o marido sozinho porque ele era ladrão (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 50).

Em 17 de setembro de 1946:

Como eu já disse, gostei muito do seu conto: admiravelmente bem escrito, não falta nem sobra nada. Se permite, duas ou três sugestões: onde você fala pela primeira vez que o homem carregava um saco, sugiro que diga saco de linhagem, ou de pano, etc... “tirou a pá do saco” me soa desagradável. Parece que não há mais nada. É em verdade um conto tão bonito, Clarice, um conto que só se escreveria na Europa, na Suíça. Por ele posso perceber uma coisa muito mais importante do que a própria importância do conto: que você está escrevendo bem, com calma, estilo seguro, sem precipitação. Talvez porque agora você já não esteja sofrendo muito, mas sofrendo *bem*: é uma diferença bem importante, para a qual o Mário sempre me chamava a atenção. [...] você procura escrever bem, e escreve bem (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 60).

Resposta de Clarice, em 13 de outubro de 1946:

Talvez seja orgulho querer escrever, você às vezes não sente que é? A gente deveria se contentar em ver, às vezes. Felizmente tantas outras vezes não é orgulho, é desejo humilde. Enquanto isso, estou me divertindo tanto quanto você não pode imaginar: comecei a fazer uma “cena” (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia idade média, com... coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível! Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer... [...] “Tirou a pá do saco” também está me

soando horrível... Dá impressão daquelas frases-brinquedo que têm molinha escondida: tanto pode ser “tirou a pá do saco” como “pá saco tirou” (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 66).

A 7 de maio de 1956, a propósito da escrita e publicação de *A maçã no escuro*:

Estou copiando meu romance, por assim dizer terminado. Acho que vai se chamar “A veia no pulso”. Mas o nome me parece tão solto, às vezes. Quanto eu daria para você ler e me dizer o que devo ou não tirar, se o livro está ambicioso ou pretensioso, só Deus sabe, eu não sei [...] (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 128).

Na mesma carta, pede ao amigo que lhe indique o nome de dois ou três editores, a quem ela pudesse “oferecer” o romance, enfatizando que o livro tem 400 páginas. E faz uma ressalva:

Mas queria que fosse um editor que pudesse publicar sem demora, o mais rápido possível [...] Esperas me fazem mal, me atrapalham, fazem de mim uma impaciente. Não tem que ser *bom* editor, tem que ser rápido — e me deixar então livre. Para quem devo escrever? Quando o livro estiver copiado com as correções, de qualquer modo mando para você ler antes da publicação (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 129).

Algum tempo depois, em longa carta escrita no Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1956, o escritor mineiro tece comentários sobre o romance e sugere algumas modificações:

Para começar, não achei o tom de seu livro conceituoso nem dogmático; conceituosos e dogmáticos, na minha opinião, são exatamente algumas frases que marquei e que por isso mesmo fogem ao tom geral do livro, tom este absolutamente adequado ao que você tentou, e conseguiu dizer. São apenas andaimes, que podem ter ajudado a concepção do livro, mas que devem ser retirados, obra acabada — e neles incluo o “prefácio” e o uso *excessivo* da primeira pessoa (onde assinalai). [...] O título de seu livro: pensei, pensei, pensei, só me veio também ideia maluca. Na sua carta há uma frase assim: “o melhor é não precipitar a publicação, provavelmente as transformações poderão ser feitas citando página e linha”. O seu T minúsculo parece maiúsculo, de modo que no primeiro momento me pareceu que você estava chamando o livro de: “Transformações” ...Pensei qualquer coisa na base de reconstrução de um homem, mas só me ocorreu “O Homem Feito”, que é título de uma novela minha, se quiser eu

cedo... Relendo o livro certamente se encontra um título, nas frases próximas de “a veia no pulso” ou alguma ideia parecida. [...] “O Nascimento do Herói” não é ruim, mas acho que não serve, não é? “A Maçã no Escuro” ainda é o melhor que me ocorre, apesar de meio natureza-morta e portanto pouco comercial — como diria o editor. [...] Não acho de grande importância para o livro as alterações sugeridas. Exatamente por isso é que me pareceu que não custava nada fazê-las (SABINO; LISPECTOR, 2001, P. 146).

Somente um mês depois, em 25 de outubro, essa carta é respondida, e Clarice confessa que estava numa crise de desânimo em relação ao livro:

[...] embora sem crença, comecei a revê-lo. Só que tem sido lentamente [...] ele é descozido, e tão mal escrito que muitas vezes não dá jeito de consertar. Será que você irá ter paciência quando eu mandar as correções citando página e linha? (SABINO; LISPECTOR, 2001, p. 147).

Em 12 de novembro manda as correções, na esperança de que a tarefa não dê muito trabalho ao amigo. Fernando Sabino, nas notas ao livro, diz que quase todas as sugestões foram aceitas pela autora.

Carlos Drummond de Andrade, depois de ler o romance *Onde estivestes de noite*, envia este poema a Clarice:

5 de maio de 1974

Querida Clarice:

Que impressão me deixou o seu livro!

Tentei exprimi-la nestas palavras:

— Onde estivestes de noite

que de manhã regressais

com o ultramundo nas veias,

entre flores abissais?

— Estivemos no mais longe

que a letra pode alcançar:

lendo o livro de Clarice,

mistério e chave do ar.

Vinícius de Moraes

A correspondência do nosso “poetinha”, que durante muito tempo residiu fora do Brasil, por conta da profissão de diplomata, é bastante variada. Entre os correspondentes, citamos Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Lúcio Cardoso, Rubem Braga, João Cabral de Melo Neto, Ribeiro Couto, Di Cavalcanti, Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Chico Buarque. Acompanhemos alguns dos diálogos.

Manuel Bandeira, em dezembro de 1938, elogia as traduções feitas pelo amigo, principalmente uma de Blake: “[...] O poema de Blake é mesmo uma delícia. Eu não conhecia. [...] No verso do ‘dolente’, talvez se possa pôr: ‘Te deu o balido inocente / Que torna o vale contente’”. (MORAES, 2003, p. 79).

Na mesma carta, Bandeira envia um soneto para o qual pede a opinião de Vinícius, acrescentando que Rodrigo Mello Franco de Andrade e Prudente de Moraes Neto, os únicos a quem mostrou o poema o apreciaram.

Em fevereiro de 1944, Carlos Drummond de Andrade comenta poemas de Vinícius, que o amigo lhe enviara para apreciação:

Aí vão seus poemas [Cinco elegias]. Você é realmente “o tal”, pela pureza do lirismo e pela economia e força de expressão. Quanta coisa se aprende em seus versos! Certos arranjos de palavras são verdadeiros achados. E há em tudo uma limpidez que torna sua poesia como que transparente, fluida. Confesso a você que nada é mais belo para mim do que conseguir tirar todo o peso de uma palavra, torná-la aérea, diáfana. Você faz isso a cada instante. Fiquei cheio de admiração, de alegria e de inveja, numa mistura explosiva. Obrigado pela leitura prévia. Anotei a lápis algumas coisas que me parecem descuidados de revisão (MORAES, 2003, p. 110).

A resposta de Vinícius só vem em junho: “Notei com alegria, depois do poema pronto, uma saudável aragem da tua poesia correndo por ele” (MORAES, 2003, p. 111).

Em fevereiro de 1948, escreve a Bandeira:

Fiz três poemas que vou logo mandar e de que, apesar dos pesares, gosto. Um se chama “Pátria minha” e é de mui lírica dor de corno. [...] O poema “Pátria minha”, de que te falei tem um verso assim: “A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar.” Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa (MORAES, 2003, p. 137).

Para Rubem Braga, a propósito de seu livro de crônicas *O homem rouco*, publicado em 1949, Vinícius escreve, em março de 1950:

Gostei muito do *Homem rouco*. Meu famoso verso na minha mensagem a você *stands for what it is*: seguramente o maior cronista do Brasil. Te achei, todavia, muito lamuriento, mas estou certo de que você deve estar cheio de razões para se lamuriar, senão não haveria necessidade de tal (MORAES, 2003, p. 174).

Em 1957, entre março e novembro, Ribeiro Couto e Vinícius trocam cartas, a propósito de artigos que ambos escreveram sobre cinema, publicados em 1942, no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro. Na ocasião, quinze anos depois do advento do cinema sonoro, os dois mantiveram uma polêmica: o primeiro a favor do cinema sonoro, e o segundo, contra.

Ribeiro Couto, em 05 de março:

Ao pôr em ordem meus papéis antigos [...] dei com os artigos sobre cinema, que escrevi para me divertir e para fazermos um pouco de barulho naquela água-morta da *Manhã*, em 1942. [...] Que tal se publicássemos essa polêmica de meninos alegres? Os artigos seriam publicados na ordem que apareceram. Daríamos a isso o título: “Bate-boca sobre cinema”. Se concorda com a ideia, mande-me os seus recortes. Organizarei tudo e submeterei a você (MORAES, 2003, p. 210).

Vinícius, em 04 de abril, responde “Acho sua ideia ótima [...]. Gostaria apenas que o título fosse não digo mortalmente sério mas [...]. ‘Debate sobre cinema’, ‘Polêmica sobre cinema’, ‘Cinema mudo x cinema falado’, qualquer coisa assim” (MORAES, 2003, p. 213).

Ribeiro Couto, em 10 do mesmo mês, responde:

Fiquei muito contente em saber que você topa a publicação da nossa polêmica jovial. Concordo com você quanto à necessidade de um título menos gaiato do que aquele proposto por mim. [...] “Debate sobre cinema” me parece bom (MORAES, 2003, p. 214).

Alguns meses depois, em novembro, Ribeiro Couto escreve:

Afinal, onde estão os artigos sobre cinema? Se você me mandar as datas, mandarei pedir a um amigo, no Rio, que os faça copiar na Biblioteca Nacional, na coleção da *Manhã*. Por todos os motivos, de ética, de admiração e de afeição, e sobretudo de LITERATURA (leia: nossa cachaça), eu não desejaria aparecer sozinho num livro com os meus artigos, sem as suas respostas (ou os seus artigos e as minhas respostas) (MORAES, 2003, p. 234).

As cartas passam a ter como tema principal a música, a partir da década de 1960, mas já em 1958 Manuel Bandeira se refere ao sucesso de “Chega de saudade”, cantado por Elizeth Cardoso:

Se com o meu abraço posso acrescentar-lhe mais um gosto, aqui vai ele, bem fraterno e cheio de saudades. Elas agora não dão folga porque um dos seus sambas-canção, cantado pela “Divina”, caiu no gosto do público e a todo momento se está ouvindo, em toda parte. Como cronista da cidade, eu não podia deixar de registrar o fato, e fi-lo neste palmo de prosa vadia que incluo aqui (MORAES, 2003, p. 248).

Antônio Carlos Jobim é o parceiro musical com quem Vinícius mais se corresponde enquanto está na Europa, em 1963 e 1964. A carta escrita do Porto do Havre, na França, em 7 de setembro de 1964, ficou famosa, por ter sido incluída no texto de um *show* de Vinícius na boate Zum-Zum, no Rio de Janeiro, em 1967. Veja a capa do disco com a gravação do *show*.



Conheça a gravação a que se refere o poeta Bandeira, acessando o *link* abaixo:



Fonte: <http://youtube/rZ13bQvvHEY>

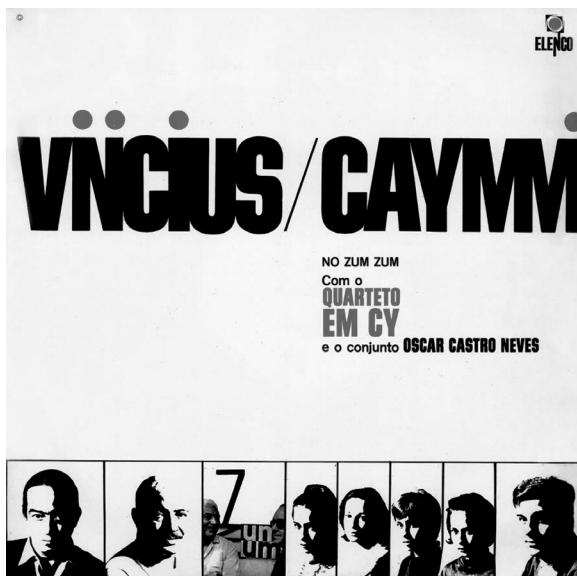


Figura 17.1: Capa do disco do show na boate Zum-Zum.

Fonte: <http://www.youtube.com>



Você pode ouvir Vinícius dizendo o texto da carta, acessando o link:

http://www.youtube.com/watch?v=cKoeAKt6A6w&list=PLcoamre_1KYS9FWsETcbTvP6DIC6nwm9K&feature=share.

Em janeiro de 1971, de Mar del Plata, Vinícius escreve a Chico Buarque de Holanda, a propósito da letra da conhecida música “Valsa”, escrita por Chico:

Dei uma apertada linda na sua letra, depois que você partiu, porque achei que valia a pena trabalhar mais um pouquinho sobre ela, sobre aqueles hiatos que havia, adicionando duas ou três ideias que tive. [...] Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral. [...] Dei-lhe o nome de “Valsa hippie”, porque parece-me que tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antiga. [...] Vou escrever a letra como me parece melhor (MORAES, 2003, p. 329).

Na resposta, Chico vem analisando, ponderando e mostrando suas preferências:

... fiquei meio embananado. É que eu já estava cantando aquela letra, com hiato e tudo, gostando e me acostumando a ela. [...] o público tem recebido a valsinha com o maior entusiasmo, pedindo bis e tudo. [...] Então dá um certo medo de mudar demais. Enfim, a música é sua e a discussão continua aberta. [...] “Valsa hippie” é um título forte. É bonito, mas pode parecer forçação de barra, com tudo que há de hippie à venda por aí. [...] prefiro que nosso personagem xingue ou, mais delicado, maldiga a vida, em vez de falar mal da poesia. [...] Esse homem da primeira estrofe é o anti-hippy. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. [...] Convidou-a pra rodar eu gosto muito, poeta, deixa ficar. [...] “Pra seu grande espanto”, você tem razão, é melhor que “para seu espanto” (MORAES, 2003, p. 330).

Chico prossegue, comentando as mudanças sugeridas, e finaliza: “Vou escrever a letra como me parece melhor. Veja aí e, se for o caso, enfie-a no ralo da banheira ou noutro buraco que você tiver à mão”.

Leia as cartas dos dois compositores na íntegra:
<http://saraubenedito.wordpress.com/2007/05/20/cartas-entre-vinicius-e-chico-buarque/>.

ATIVIDADE 1



Atende ao Objetivo 1

Compare as duas letras e observe as mudanças sugeridas por Vinícius e as que foram aceitas por Chico:

a) Vinícius de Moraes

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre
[chegar]

Olhou-a de um modo mais quente do que comumente
[costuma olhar]

E não falou mal da poesia como mania sua de falar

E nem deixou-a só num canto; pra seu grande espanto disse:
[vamos nos amar...]

Aí ela se recordou do tempo em que saíam para namorar

E pôs seu vestido dourado cheirando a guardado de tanto
[esperar

Depois os dois deram-se os braços como a gente antiga
[costumava dar

E cheios de ternura e graça foram para a praça e
[começaram a bailar..

E logo toda a vizinhança ao som daquela dança foi e
[despertou

E veio para a praça escura, e muita gente jura que se
[iluminou

E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como
[não se ouviam mais

Que o mundo compreendeu

E o dia amanheceu em paz

b) Chico Buarque

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre
[chegar

Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre
[costumava olhar

E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre
[falar

E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto
[convidou-a pra rodar

Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria
[ousar

Com seu vestido decotado, cheirando a guardado de tanto
[esperar

Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo
[não se usava dar

E cheios de ternura e graça foram para a praça e
[começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda
[despertou]

E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou

E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como
[não se ouviam mais]

Que o mundo compreendeu

E o dia amanheceu

Em paz

A letra da versão de Chico é a que se mantém em todas as gravações da música.

RESPOSTA COMENTADA

Verso	Vinícius	Chico
2	<i>de um modo mais quente do que comumente costuma olhar</i>	<i>dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar</i>
3	<i>E não falou mal da poesia como mania sua de falar</i>	<i>E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar</i>
4	<i>canto; pra seu grande espanto disse: vamos nos amar...</i>	<i>canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar</i>
5	<i>Aí ela se recordou do tempo em que saíam para namorar</i>	<i>Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar</i>
6	<i>E pôs seu vestido dourado cheirando</i>	<i>Com seu vestido decotado, cheirando</i>
7	<i>braços como a gente antiga costumava dar</i>	<i>braços como há muito tempo não se usava dar</i>
8	<i>começaram a bailar...</i>	<i>começaram a se abraçar</i>
9	<i>E logo toda a vizinhança ao som daquela dança foi e despertou</i>	<i>E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou</i>
10	<i>E veio para a praça escura, e muita gente jura que se iluminou</i>	<i>E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou</i>
13	<i>E o dia amanheceu em paz</i>	<i>E o dia amanheceu</i>
14		<i>Em paz</i>

Alguns correspondentes de outras nacionalidades

As correspondências de escritores já publicadas são hoje em grande número, por isso optamos apenas pela indicação de alguns nomes, a cujas cartas vocês podem ter acesso sem muita dificuldade.

Escritores como Antón Tchékov (1860-1904) e Máximo Górkí (1868-1936), nomes que marcaram a literatura russa na passagem dos séculos XIX e XX, deixaram algumas cartas em que estabeleceram um diálogo epistolar, no qual revelavam suas posições críticas e estéticas a propósito da obra de ambos. Em 1898, o primeiro recebe dois volumes com os primeiros contos de Górkí, acompanhados de uma carta, que marca o primeiro encontro dos dois. Tchékov examina as primeiras produções de Górkí e aponta algumas deficiências de seu correspondente, uma vez que já era um escritor conhecido, enquanto o outro estava começando.

Entre os franceses, é de ressaltar a correspondência de Gustave Flaubert, considerada por muitos críticos a sua grande obra. Destacam-se entre seus correspondentes Guy de Maupassant, Victor Hugo, George Sand, Louise Colet, a quem fazia confidências enquanto escrevia *Madame Bovary*. Veja a carta a Victor Hugo, referência para todos os escritores da época, na qual Flaubert agradece o envio do romance *O homem que ri*.

mon
 gxxx

à Hugo

Monsieur le cher maître
 J'ai reçu, il y a quelques jours seulement,
 l'Homme qui rit. c'est pourquoi je ne vous en
 ai pas remercié plutôt.
 Ce souvenir de votre part m'a comblé d'orgueil.
 Je ne pourrais pas l'ingrater jusqu'à
 me permettre de vous envoyer les hommages
 de mon admiration
 quand vous apparaissez, ou le prosterne -
 Je suis, ô maître
 Votre très humble, très affectionné & dévoué
 Guy de Maupassant

Croisset près Rouen. 10 juin 69.

Figura 17.2: Carta de Flaubert a Victor Hugo.

Fonte: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-manuscritas/geral/flaubert-se-curva-diante-de-victor-hugo>

Guy de Maupassant escreveu mais de oitocentas cartas, entre os anos de 1862 e 1891, muitas das quais dirigidas a Flaubert. Também Émile Zola se encontra entre seus correspondentes. A título de curiosidade: o escritor francês nunca esteve no Brasil, no entanto, em 1890,

escreveu uma carta dirigida a Paulo da Silva Prado, Domício da Gama e Olavo Bilac, agradecendo aos três por terem contribuído com dinheiro para a construção de uma estátua, em homenagem a Flaubert, por iniciativa de Maupassant, trinta anos mais moço que o primeiro.

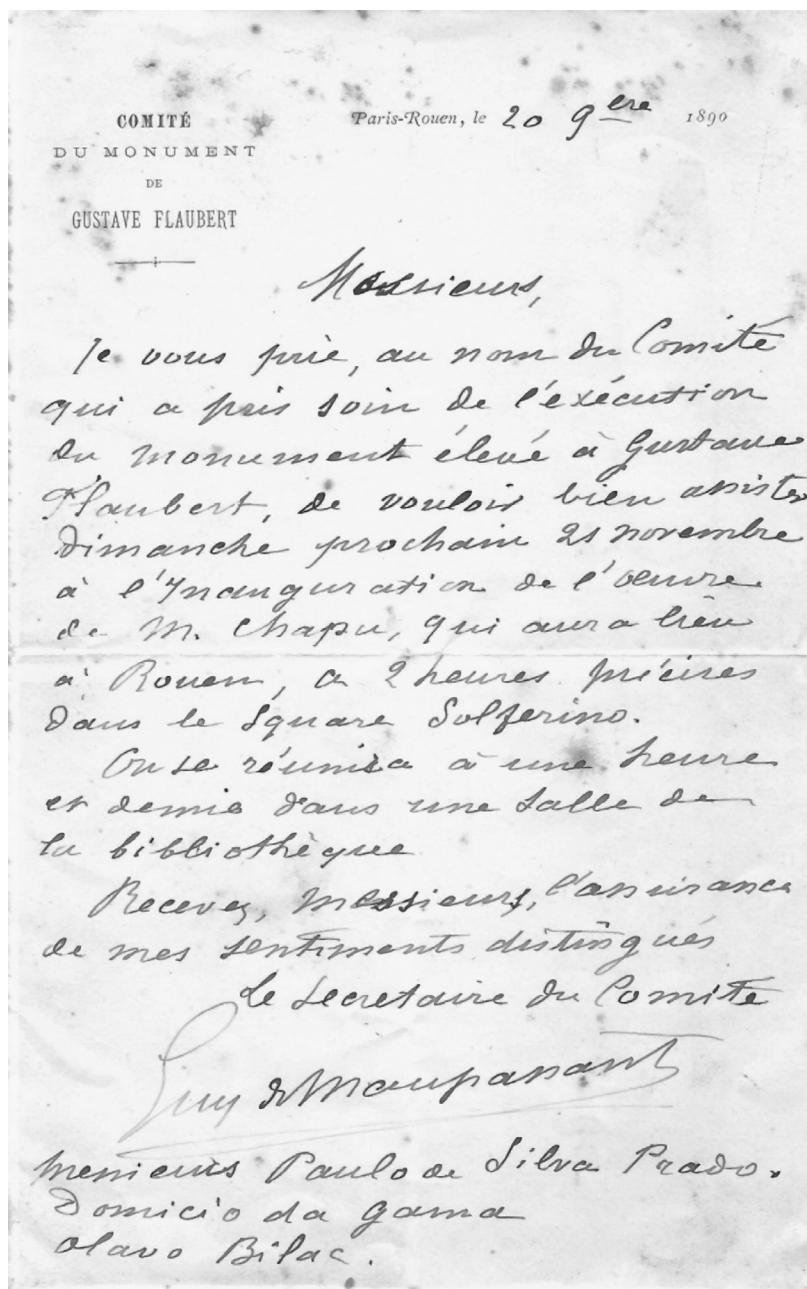


Fig. 17.3: Carta de Guy de Maupassant aos brasileiros.

Fonte: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-manuscritas/geral/maupassant-e-o-brasil>

CONCLUSÃO

Nesta aula você pôde comprovar como a epistolografia, considerada um gênero literário, é de suma importância para os estudos de crítica genética e literatura. Sendo o meio mais utilizado pelos escritores, para a troca de ideias e experiências, propicia ao crítico genético a análise e acompanhamento do processo de criação.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 2

Quando estudamos epistolografia, é importante conhecer o contexto em que as cartas se inserem e um pouco da história de vida dos missivistas. Você conheceu vários deles nesta aula. Pesquise e identifique os seguintes intelectuais.

a) Camargo Guarnieri

b) Alceu Amoroso Lima

c) Cícero Dias

d) Paulo da Silva Prado

e) Domício da Gama

RESUMO

Procuramos, nesta aula, transcrevendo trechos da correspondência de alguns escritores, mostrar a amizade e a confiança que os uniam, bem como levar você a pensar sobre esse importante meio de comunicação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Epistolografia. In: _____. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 259.

ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: correspondência entre Tchêkhov e Górkí*. São Paulo: Edusp, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de. Cartas, um gênero híbrido e fascinante. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 2000. Caderno Sábado.

_____. Epistolografia e Crítica Genética. *Revista Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./mar. 2007.

MORAES, Vinicius de. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes com Abgar Renault*. Organização Ruy Castro. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

PREZADO senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas. Organização Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Gotlib. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001.

VASCONCELLOS, Eliane. Carta missiva. *Remate de Males*, Campinas, n. 18, p. 61-70, 1998.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, a última de nosso curso, vamos ampliar um pouco mais os conhecimentos sobre a epistolografia de nossos escritores, enfatizando os do nosso modernismo, a partir do maior de nossos missivistas, Mário de Andrade. Até lá!

Correspondência de autores do Modernismo Brasileiro

*Marlene Gomes Mendes
Silvana dos Santos Ambrosoli*

AULA

18

Metas da aula

Apresentar os principais missivistas do
Modernismo Brasileiro.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. ler e interpretar as mensagens contidas nas missivas apresentadas.

INTRODUÇÃO

Para começar, uma pergunta: você sabe a quem pertencem as cartas? A quem as escreve ou quem as recebe? Do ponto de vista jurídico, o signatário detém o direito autoral da carta, portanto, somente ele pode autorizar sua publicação. Por isso, muitas vezes é difícil tornar públicas as cartas que se encontram em poder dos herdeiros.

A professora Telê Ancona Lopez, coordenadora da Equipe Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), e líder do Núcleo de Estudos de Epistolografia Brasileira, em artigo publicado no suplemento cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, fala-nos sobre a correspondência de Mário:

Muito bom seria se os múltiplos destinatários pudessem, consultada a ética, publicar o que comumente guardam com muito carinho ou se dispusessem, eles e seus herdeiros, a confiar as cartas ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde está o acervo do escritor. A importância da parcela conhecida da correspondência justifica esta sugestão. Mário de Andrade foi um correspondente de extraordinária responsabilidade: deu muitíssimo de si, discutiu francamente, ensinou. Suas cartas são hoje instrumentos de trabalho (LOPEZ, 1983).

Para falar da correspondência de autores do Modernismo brasileiro, precisamos partir do legado epistolar do referido autor.

Leia o que diz o professor Antonio Candido a este propósito:

Com efeito, há muitos Mário de Andrade, além dos conhecidos, que se irão revelando aos poucos. Entre estes o Correspondente, o homem que escrevia cartas. A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e de seu espírito. [...]. Pode-se dizer que o esforço dominante da sua última fase constituiu em descobrir a maneira por que os seus escritores poderiam mais fácil e eficientemente servir. A publicação das cartas deste período mostrará o papel que teve na formação de uma certa consciência “funcional” da inteligência brasileira. Em Minas, no Nordeste, no Rio, grupos e grupos de jovens intelectuais se orientavam em boa parte pelas cartas de Mário, todas tendentes a despertar o desejo de servir, de “usar” a inteligência, num espírito por assim dizer público (CANDIDO, 1990).

As cartas trocadas entre os autores do Modernismo brasileiro são um verdadeiro documentário da vida literária do país. Destacamos, principalmente, as do nosso maior epistológrafo já mencionado, Mário de Andrade, em cuja correspondência encontraremos diálogos e discussões em torno da vida artística brasileira. Nosso encontro, hoje, será com estes interlocutores, em cujas cartas podemos conhecer os "rascunhos" de muitas de suas criações, que enviavam e submetiam ao julgamento dos amigos.

A extensão da correspondência ativa de Mário ainda não pôde ser devidamente avaliada; talvez tenha começado antes da década de 20, seguindo até o fim de sua vida, em fevereiro de 1945. Ele próprio se classificou como um "correspondente contumaz", que escreveu muito e a muita gente. Para resguardar a intimidade alheia, por disposição testamentária, estabeleceu que a sua correspondência passiva fosse lacrada e aberta somente 50 anos após sua morte, ou seja, em 1995. Cerca de sete mil documentos constituem esse conjunto, do qual constam, além da passiva, que é a maior, a ativa e a de terceiros, sob a custódia do escritor.

Coube à equipe Mário de Andrade, constituída de professores do IEB/USP, com a colaboração de pesquisadores estagiários, coordenados, como já mencionamos, pela professora Telê Ancona Lopez, organizar esta correspondência, que vem sendo publicada, desde 2001. A passiva, com mais de 1.400 remetentes, reúne os nomes mais importantes da intelectualidade brasileira, de 1920 ao início de 1940. Conheça alguns dos correspondentes, citados em artigo pela coordenadora do projeto:

O modernismo dos anos 20, como área privilegiada, os acontecimentos no Brasil e no mundo, a nova geração de escritores que busca seu mentor, o nacionalismo musical, a pesquisa etnográfica, os projetos culturais, a vida em São Paulo e no Rio [...]. No mais extenso intercâmbio estão os escritores Manuel Bandeira, o interlocutor de fôlego equivalente, Drummond, Prudente de Moraes, neto, Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Murilo Mendes, Rosário Fusco, Fernando Sabino, Murilo Rubião, Henriqueta Lisboa, Câmara Cascudo, Moacir Werneck de Castro, Carlos Lacerda e Murilo Miranda, [...], os artistas plásticos Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Portinari, Segall, Pettoruti; os compositores Villa-Lobos, Gallet, Lorenzo Fernandez, Mignone e Guarnieri, os musicólogos Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Entre as personalidades ligadas a projetos culturais, Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade . [...].

Para se ter, de relance, uma ideia do inestimável valor da matéria da correspondência passiva, basta focalizar dois eixos: o modernismo — da Semana de 22 ao Salão de 1931 — e as cartas como arquivos da criação literária ou plástica. No primeiro, o modernismo faz a sua história ao firmar o instante vivido. Expande-se em projetos e exposições, riscando as inquietas figuras de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos e Sérgio Milliet (que então gostava de assinar Serge); aplaca-se nos caminhos de Anita Malfatti, debruçada sobre o renascimento italiano (LOPEZ, 1983).

Antes mesmo de ser aberta a correspondência passiva, alguns dos correspondentes de Mário de Andrade já haviam publicado as cartas recebidas. Com relação a algumas destas, enviadas a amigos mais próximos, os destinatários se reservavam o direito de selecionar as mais íntimas ou mesmo de retirar passagens por eles consideradas confidenciais. Citamos alguns dos missivistas que publicaram, ou que tiveram publicadas suas cartas antes mesmo de completado o cinquentenário de morte do remetente: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Guilherme Figueiredo, Murilo Miranda, Pedro Nava, Moacyr Werneck de Castro, Oneyda Alvarenga, Prudente de Moraes, neto, Anita Malfatti, Henriqueta Lisboa, Fernando Sabino.

Considerando a dificuldade de escolher apenas algumas cartas da correspondência desses intelectuais, optamos por transcrever somente as que nos pareceram mostrar a convivência estabelecida por esse exercício entre os nossos missivistas.

Mário:

Escreva uma carta ao Ascanio,
explicando o motivo por que voca-
nã se encontraram com ele na volta
do norte. Ele tem desfeita de não
ver você e ficou sentido. Tinha apa-
lavado tocadores de violão e reco-
eco, dois cegos cantadores para
faltar no destino na chácara do
supro.

Surfando no ar andam pelo norte
10° por uma coria. Saem no retiro
número do Caeta, porém multa-
do e mal distribuído. Fiquis 94-
fado. Mas jornalistas aporricbam
a gente pedindo coisas de caema
e no que fazem não. Não
pelo mais dar ver, men a uni-
quini. Agora vir a página. Após
10° um abraço cake.

Manu

Figura 18.1: Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade.

Fonte: Acervo Mário de Andrade – IEB/USP.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira encontram-se, em 1921, no Rio de Janeiro, em casa de Ronald de Carvalho, e a troca de cartas entre ambos tem início em maio de 1922, por iniciativa de Bandeira, depois da Semana de Arte Moderna. A partir daí, até a morte de Mário, nunca mais os dois amigos deixaram de se corresponder: a primeira e a última cartas são de Bandeira para Mário, com datas de 25 de maio de 1922 e 30 de outubro de 1944, respectivamente. Ao longo desses 22 anos foram trocadas 420 cartas, publicadas em *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, com organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes (ANDRADE, 2000).

Em 1948, Bandeira inicia a publicação das cartas de Mário no jornal carioca *Política e Letras*, continuando, em 1950 e 51, no jornal *A Manhã* e, publicando-as, reunidas em livro, em 1958, apesar do desejo de Mário de preservar a intimidade das missivas, tornado claro quando este escreve ao amigo: “As cartas que mando pra você são suas. Se eu morrer amanhã não quero que você as publique.”. Talvez por isso mesmo, Bandeira tenha transcrito em seu livro somente as que foram escritas até 1935, tenha omitido muitas cartas e censurado nomes e detalhes. Leia trechos do prefácio do livro:

Tive com Mário de Andrade uma correspondência epistolar que se iniciou em 1922 e se prolongou sem interrupção até a sua morte. Mário escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta. Creio, no entanto, que as da nossa correspondência têm importância especial, porque comigo ele se abria em toda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato de corpo inteiro, absolutamente fiel. Nelas está todo o Mário, com as suas qualidades, que eram muitas e algumas de natureza excepcional, e os seus defeitos, jamais de origem mesquinha. [...]

Além de retratarem com tanta verdade o seu autor, são estas cartas do maior interesse para a compreensão de sua obra, sobretudo de sua poesia, porque o meu saudoso amigo costumava expor-me a motivação, gênese e trabalhos de construção de suas produções, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático ou de um simples poema. Pedia-me opinião e crítica. Eu dava-as. Ele redarguia. Discutíamos. Eram longas missivas “pensamente-ada”, como certa vez ele as qualificou.

.....

Outra coisa que vemos largamente esclarecida nesta correspondência é o caso da língua. Sempre fui partidário do abasileiramento do nosso português literário, de sorte que aceitava em princípio a iniciativa de Mário. Mas discordava dele profundamente na sua sistematização, que me parecia indiscretamente pessoal, resultando numa construção cerebrina, que não era língua de ninguém.

.....

Possuo cartas de Mário indevassáveis devido à intimidade das confidências (é o caso das duas cartas em que ele me relatou a breve

ligação com a mulher que lhe inspirou o “Girassol da madrugada”) ou à rudeza de certos juízos pessoais, fruto muitas vezes de irritações momentâneas. Todos fizemos isso e, arrependidos que estamos, pensamos com inquietação numa possível leviandade dos destinatários.

Nas que aqui se vão ler, cartas tão esclarecedoras da obra de Mário, da sua maneira de trabalhar, da sua visão, tão pessoal, da vida e da literatura, da música e das artes plásticas, uma ou outra passagem seria indiscreto revelar sem a cautela de alguns cortes. Assim procedendo, atendo à confiança com que o grande poeta escreveu e me mandou tantas páginas admiráveis, muitas não inferiores às melhores que publicou em vida (MORAES, 2000, p. 679).

Em 8 de maio de 1922, Mário escreve a Sérgio Buarque de Holanda: “É preciso que digas ao Manuel Bandeira que me lembro sempre e muito dele”, demonstrando a amizade que os ligaria por tantos anos.

Manuel Bandeira para Mário

Rio de Janeiro, 8 de abril de 1933

Mário,

tenho tido longas conversas com você. Sabe como? Lendo a correspondência velha. Com a minha mudança me resolvi afinal a pôr um pouco de ordem nos meus papéis. Havia muita coisa que rasgar. Quando a minha gente morreu, eu guardei grande cópia de cartas imaginando que mais tarde acharia consolo lendo-as. Pode ser que com outros seja diferente. Comigo verifiquei que é terrível reler nas cartas a vida dos que perdemos. Uma ou outra vez, aqui e ali, um balsamozinho. Mas em geral uma dor medonha. Não, não aconselho ninguém a guardar cartas dos que morreram. [...].

Dos vivos, porém, é muito interessante guardar o que nos escreveram. Como se muda! Como a gente se engana! Tenho lido muita coisa engraçada sua. Dou-lhe os parabéns: tenho rastreado na sua correspondência todos os seus projetos literários e musicais e verificando que todos ou quase todos foram cumpridos! Já em 27 você falava no *Dicionário musical* e dizia: “é obra para dez anos”. Eu disse acima “quase todos” mas posso dizer todos, porque a única coisa de que você não falou mais foi de um ensaio sobre

o que você chamou o “Sequestro da Dona” em nossa literatura. Precisa pensar nisso, pois o tema me pareceu bem interessante. Faça isso em vários capítulos para a revista. Mas gostaria que você começasse a colaboração com um artigo bom sobre música e sobre o nosso Camargo Guarnieri. Compareça até o dia 20 e assine como quiser mas mande logo o pseudônimo escolhido para os fins da reclame. Tamanho do artigo, à vontade.

Voltando às velhas cartas: como li cartas de minha gente de mistura com a correspondência de amigo (você, Couto e outros), tudo muito rico de substância humana, tenho a impressão de ter lido um romance do tipo do *Contraponto* de Huxley ou do *Manhattan transfer* do Dos Passos.

Passei do andar térreo em que estava devassado e aperreado, para o terceiro andar. Avisto as torres do convento da Lapa, os cocurutos dos arranha-céus da Avenida Rio Branco e um marzinho de telhados. Aqui fico esperando vaga no quinto andar com janela para o lado do mar e boa vista sobre a colina da Glória.

Adeus, Mário. Um abraço do

Manuel

A revista afinal vai se chamar Literatura.

(ANDRADE, 2000, p. 555-556).

Resposta de Mário para Bandeira

São Paulo, 22 de abril de 1933

Manu,

pretendia lhe escrever por estes dias uma carta bem longa, mas uma dessas viagens bruscas me fez apressar a escrita e diminuir aquele abandono pretendido de mim, que sempre me faz cumprido. Mas o caso é que me surgiu de supetão, e indesejabilíssima, uma nefrite [...]. Se os futuros exames provarem a melhora de condições dos rins, volto pra o trabalho, se não, inda não sei o que vai ser. Você compreende que estas confissões não vão assim pra você sem alguma melancolia. Estou meio assustado, confesso,

e não tenho a mínima intenção de morrer, ou para falar mais suavemente, me inutilizar tão cedo. Me perdi tanto em pesquisas que tenho mais ou menos a convicção de que se fosse obrigado a parar agora, ficaria enormemente incompletado. Não tanto pela poesia, mas em mim. Você verificava na sua carta que eu ia com bastante firmeza completando todos os meus projetos anunciados, e isso é verdade, vou mesmo. E quanto ao *Sequestro da Dona Ausente*, fique sossegado, que vai se completando como os mais. Apenas, como é livro, em principal de técnica, esta vai se ajuntando à medida que os trabalhos cotidianos me dão tempo pra isso. Ainda não trabalhei diretamente pra esse opúsculo da mesma forma como ainda não trabalhei nem uma hora diretamente por *Dicionário*. No entanto já tenho pra mais de mil palavras arroladas!... Na verdade não estou atualmente trabalhando senão em dois livros, a *Pancada do ganzá* que é técnico, e o *Café*, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano, se Deus quiser, a segunda parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos pra escrever no ano que vem o *Pancada*, que fica delicioso assim rabicó, *Pancada*, loucura, tolice, divinização.

.....

Aliás você precisa me indicar bem a data em que quer os artigos aí no Rio, pra Literatura, pra que eu vá me governando. O primeiro chegou bem?

E ciao, com um abraço de sempre

Mário

(ANDRADE, 2000, p. 556-557)

MÁRIO DE ANDRADE - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

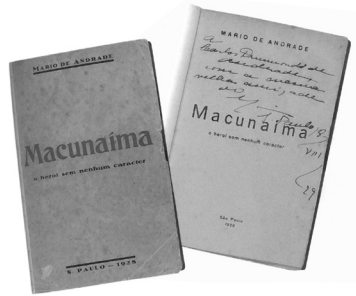


Figura 18.2: Capa e folha de rosto de *Macunaíma*, com dedicatória do autor para Carlos Drummond de Andrade.

Fonte: Andrade (2002, p. 335).

Em abril de 1924, um grupo de amigos de São Paulo, entre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, visitando as cidades históricas de Minas, receberam, no Grande Hotel de Belo Horizonte, onde se hospedaram, alguns intelectuais mineiros, destacando-se Pedro Nava e Drummond. Desse encontro, nasceu a convivência de Carlos Drummond e Mário de Andrade, marcada pelas cartas trocadas até a morte deste. Em 1982, sob o título *A lição do amigo*, Drummond publicou tais cartas. Leia o que Drummond destaca na apresentação do livro:

Estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária, por mim recebido em toda a existência. Isto sem falar no que esta amizade me deu em lições de comportamento humano, desvelos de assistência ao homem tímido e desarvorado, participação carinhosa nos cuidados de família, expressa em requintes que a memória e a saudade tornaram indelévels (A LIÇÃO..., 1982, p. vii-viii).

Drummond para Mário

Belo Horizonte, 24 março 1927

Mário querido

Meu filhinho viveu apenas meia hora. Nasceu às 4 e 15 da tarde e morreu às 4 e 45. O médico disse que era hepatite luética

congénita. Mas parece que ele morreu de asfixia. Fiquei tão alegre vendo-o nascer e sabendo que era homem que nem reparei no que se estava passando e foi o seguinte: o menino nasceu roxo, ansiado, e sem chorar, gemendo apenas. Logo o puseram numa bacia de banho e ali a parteira o batizou, na minha frente, sem que eu visse. Depois de vestido, fechou os olhos, eu pensei que estivesse dormindo, Dolores disse que estava com um pressentimento que ele tinha morrido. Levaram o menino para outro quarto e ali o médico começou a fazer massagens no corpinho dele, fez todos os esforços; mas já era tarde.

Era uma criança linda, digo isto não porque fosse meu filho, mas porque todo mundo reconheceu. Pesava 5 quilos e media 54 centímetros de altura: uma coisa raríssima, e mais admirável ainda sendo os seus pais fracos.

Dolores graças a Deus vai bem chorando a miúdo, como é natural, mas sem ter experimentado nenhuma complicação em seu estado.

Escreva para este seu pobre Carlos.

(ANDRADE, 2002, p. 282).

Mário para Drummond

São Paulo, 18 fevereiro 1925

(a carta vai sem releitura)

Drummond

Vamos a ver se respondo a tudo o que é de você que tenho aqui. Ainda não sarei. Não sei quanto isto durará. Coisas do estômago. Coisas do esgotamento nervoso. Debilitamento geral.[...]. Me consolo com os amigos. Comecemos. Seus versos;

PASSA UMA ALEIJADINHA:

Acha uma muleta aqui outra além

outra adiante.

me parece que acaba um pouco de repente “e lá vai toda curvada coxeando”.

Gosto do coxeando, tão nosso, tão mais expressivo de movimento continuado que o a *coxeiar* dos portugueses, mas talvez se um outro verso descritivo ou subjetivo encompridasse a frase o poema ficava com um fim mais final. Por exemplo:

*e lá vai toda curvada, coxeando,
coxeando pela rua Pará*

ou coisa que o valha. O poema é seu. Dei uma amostra sem pensar só pra mostrar que o poema tomba de repente no final. Sem que tenha uma razão expressiva pra isso.

Repare que bom movimento você consegue pro acidente “súbito um bonde etc.” e os versos seguintes.

NOTA SOCIAL

Foi uma ignomínia a substituição do na estação por à estação só porque em Portugal paisinho desimportante pra nós diz assim. Repare que eu digo que Portugal *diz* assim e não escreve só. Em Portugal tem uma gente corajosa que, em vez de ir assuntar como é que *dizia* na Roma latina e materna, fez uma gramática pelo que se *falava* em Portugal mesmo. Mas no Brasil o senhor Carlos Drummond diz “cheguei em casa” “fui na farmácia” “vou no cinema” e quando escreve veste um fraque debruado de galego, telefona pra Lisboa e pergunta pro ilustre Figueiredo: – Como é que se está dizendo agora no Chiado: é “chega na estação” ou “chega à estação”? e *escreve* o que o senhor Figueiredo manda.

.....

Klaxon irá. Obrigado pelo carinho. Pode mostrar o “Noturno” aos amigos que quiser. Responderei sobre o final do “Noturno” na carta ao Martins de Almeida. Leia-a. E até logo. Um grande abraço.

Mário

(ANDRADE, 2002, p. 98-105)

Bilhete de Mário a Drummond: seu último contato com o amigo

[Sem data]

Meu caro Carlos

Apresento a você o meu amigo Aloísio Álvares Cruz, que é filho do amigo velho meu, e eu quero muito bem. O que ele quer aí no Ministério não é difícil e você vai-me ajudá-lo com prazer pra todos nós. Recebeu minha carta? Com o abraço velho e grato do

Mário

(ANDRADE, 2002, p. 545).

Drummond esclarece, em nota, que este bilhete lhe foi entregue pelo interessado, em 23 de fevereiro de 1945, dois dias antes da morte de Mário.

MÁRIO DE ANDRADE - PRUDENTE DE MORAES, NETO

Na correspondência de Prudente de Moraes, neto, um jovem de 20 anos, com Mário de Andrade, acompanhamos a busca de diálogo entre um estudante de Direito e o mestre do Modernismo. Essas cartas se prolongam por quase duas décadas. Em 1924, dois anos após a Semana de Arte Moderna, surge o primeiro número da revista *Estética*, criada no Rio de Janeiro por Prudente e Sérgio Buarque de Holanda, para dar continuidade às ideias da revista paulista *Klaxon*. É através da colaboração de Mário de Andrade para a *Estética* que se estabelece a amizade entre os dois missivistas. A admiração de Prudente de Moraes, neto, por Mário de Andrade se intensifica nas 108 cartas trocadas entre 1924 e 1942. Logo na primeira correspondência, Mário encaminha a Prudente, para publicação, seu poema Danças, que sai no primeiro número da revista.

Mário a Prudente de Moraes, neto

São Paulo, 14 [de agosto de 1924]

Meu caro Prudente

aí vão pois as Danças. Não sei se alcançarão o primeiro número da sua revista. [...]. Confio em você para a revisão. Espero que o poema não sofra as mesmas terríveis mutilações das minhas crônicas e artigos na América e na Revista do Brasil. Pois a América não chegou a pôr “maior” onde eu pusera “menor”, desnaturando inteiramente a possibilidade do caso! Estou nas suas mãos. E aliás, sossegado.

Prudente, do passageiro trato que tive consigo conservo sempre lembrança. Somos amigos, me parece. Escreva acusando recepção desta e dando-me notícias suas, da revista, dos camaradas.

Um abraço do

Mário

(Correspondência Mário de Andrade e Prudente de Moraes, neto. No prelo.).

Prudente a Mário

Rio de Janeiro, 25 [de agosto de 1924]

Mário querido

recebi sua carta e as Danças, que são realmente uma “mariavilha”, como diz o Ronald. Apesar do atraso chegaram muito a tempo e já estão na tipografia. Farei todo o possível para que saiam em perfeito estado de conservação e saúde. Deixe-as por minha conta, sem susto.

Creio que até o dia 15 a revista estará na rua.

.....

Pessoalmente, a impressão que você me deixou foi principalmente de bondade. E, pois que você me oferece sua amizade, que eu desejava há muito, somos amigos. Toque aqui.

Espero que sua colaboração na *Estética* não pare aí e que nossa correspondência não se limite a tratar da sua colaboração.

Peça aos amigos daí que me mandem alguma coisa para os outros números.

Um grande abraço do

Prudente

(Correspondência Mário de Andrade e Prudente de Moraes, neto.
No prelo.).

A revista *Estética*, para Prudente de Moraes, neto, era um sonho, cuja concretização, no entanto, dependia de alguma poupança, pelo menos para o primeiro número. O sonho não pôde durar muito, porque aqueles jovens modernistas não dispunham do necessário para manter uma revista. Assim, *Estética*, uma das melhores revistas do nosso Modernismo, teve apenas três números, entre 1924 e 1925, nos quais contou com a colaboração de nossos maiores escritores, como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Aníbal Machado, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Sergio Milliet, Affonso Arinos Sobrinho e outros.

Mário de Andrade - Henriqueta Lisboa

Henriqueta Lisboa, poeta mineira, considerada um dos grandes nomes da lírica modernista, foi uma das poucas interlocutoras femininas de Mário de Andrade, juntamente com Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, além de Oneida Alvarenga, aluna de música do mestre e orientador.

Mário e Henriqueta se conheceram em 1939, quando já havia passado a euforia modernista e aquele vivera momentos de decepção pessoal e política. A correspondência se inicia em novembro de 1939, com uma carta de Henriqueta, e termina com um telegrama enviado por ela ao amigo dois dias antes de sua morte, em 25 de fevereiro de 1945.

Henriqueta a Mário

Belo Horizonte, 31 de dezembro de 1939.

Mário de Andrade

antes que 1939 termine, quero dizer uma coisa a você: um dos principais acontecimentos deste ano, para mim, foi conhecê-lo pessoalmente.

Ainda outra coisa: o conhecimento intensificou a minha antiga admiração, ao contrário do que tantas vezes sucede.

Isso porque recolhi – e com que carinho! – a expressão da sua bondade simples, serena, superior e humana.

.....

Fiquei também contente com o meu cartão, embora pequenino.

Se você não fosse tão conscienciosamente ocupado, eu era capaz de atormentá-lo com muitas cartas! Sinto-me às vezes, no meio de intensa inspiração, indecisa quanto ao caminho melhor para a poesia.

Uma palavra sua poderia fazer-me tanto bem! Porque não me contentarei de realizar poesia senão de modo mais límpido e mais alto. Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades. Não apenas explicar para o público, testemunhar compreensão, dar notas ao cabo de exames. Com você a crítica tem tomado aspectos novos, que enchem a mocidade de esperança. A preferência que denunciou entre aqueles três poemas que submeti à sua apreciação — lembra-se? — tem sido longamente meditada. A cidade das rosas e do silêncio favorece bastante qualquer meditação, quanto mais as do gênero poético. Falta-nos, entretanto, o estímulo, um pouco mais de movimento, de vida. Falta-nos alguém como você.

Queira receber, com as lembranças de minha família, a expressão da minha grande e afetuosa estima.

Henriqueta Lisboa

(ANDRADE, 2010, p. 77)

Mário a Henriqueta

Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1940.

Minha querida amiga, Henriqueta Lisboa.

Faz apenas uma semana que voltei ao Rio, depois de umas férias mais ou menos forçadas. Só agora recebi sua carta de dezembro, 31. O efeito é o mesmo. Ela me rodeou desse encanto suavíssimo em que sempre me enleava a sua figurinha quando estive em Belo Horizonte. Aquele mesmo dizer meigo, aquela mesma inteligência tão sensível e tão capaz de ser feliz pela admiração e aquela mesma discrição delicada que não consegue disfarçar a intensidade da sua vida interior, Henriqueta. Adorei a carta.

E agora sou eu que lhe peço me envie os versos que está fazendo. Não que eu me tenha por mentor de ninguém, mas porque sou seu amigo de amizade antiga. [...]. Você é conhecimento antigo meu, Henriqueta, uma velha amizade, que agora apenas veio em realidade preencher o lugar vago que ninguém jamais ocupara. Já quando foi dos três últimos poemas que você me mandou, tive ímpetos de desmontá-los friamente numa análise longa.

(ANDRADE, 2010, p. 79)

Em carta de 16 de abril de 1940, Mário responde à amiga, tecendo comentários sobre seus versos.

.....

Bom, vamos falar dos seus versos.

“A Misteriosa Presença” – a) detestei aquele paralelismo fácil e esperado dos três versos que principiam “em tudo quanto...” e falam no passado, no presente e no porvir. Pura demagogia de orador de comício. Pelo amor de Deus, tire isso, modifique, se arrume! – b) no último verso preferiria “inexplicável” a “iniludível”. Fica mais dentro do sentido do contexto, que é perfeitamente lógico. “Iniludível” é mais fluido, mais leve, mais poesia, mas se trata de pátria, e a pátria não tem nada de fluida nem de leve, infelizmente.

.....

“Meninazinha de Ouro” – Cuidado, cuidado, Henriqueta, cuidado com a professora! Às vezes, dentro da mais verdadeira poesia, você assume um jeito didático que assusta pra longe a poesia. Este poema vai indo que é uma delícia, mas de repente, o desastre não é o trem, é do poema. A menininha morreu, Henriqueta, te juro que morreu, não salvou ninguém, nem você adquiriu um sentimento de maternidade. Só adiro ao poema até o verso “Tomba gente, afunda gente”. O final acho detestável (Não se assuste com a grosseria sincera das minhas palavras). Bom, pra ser inteiramente sincero, ainda aqueles três versos anedóticos do conhecidíssimo “vá mais devagar que eu tenho pressa”, acho que afeiam muito o poema e desnorteiam o tom lírico em que a ideia vai. A rima em “que me perturbas a fundo” acho forçada.....

“A Cidade mais Triste” – Êta poema bom e ruim.

(ANDRADE, 2010, p. 86)

As cartas de Mário e Henriqueta eram, em sua maioria, manuscritas, variando em extensão. Foram trocadas 107 cartas, e a última foi enviada por Mário pouco antes de morrer.

CONCLUSÃO

Encerrando o tema de nossas últimas aulas, nas quais tratamos da epistolografia, mostramos, através da transcrição de excertos de umas poucas cartas, trocadas entre nossos intelectuais modernistas, marcantes na vida cultural brasileira, a enorme importância que vem tomando esse gênero literário.

ATIVIDADE FINAL

Depois de ter aprendido o que é Epistolografia e Crítica Genética, conteúdo visto em aulas anteriores, e de ter lido alguns exemplos de cartas trocadas entre Mário de Andrade e seus amigos, redija um pequeno texto relacionando as palavras sublinhadas.

RESPOSTA COMENTADA

As cartas, concebidas originalmente, como forma de comunicação entre as pessoas, hoje são estudadas como um gênero — o gênero epistolar — e constituem importante instrumento para o desenvolvimento de uma análise social, política e literária do momento em que foram produzidas. Quando estudamos a troca de missivas entre autores de literatura, esse material pode ser de enorme importância para compor o acervo genético de uma obra, sendo parte do que chamamos documentos de processo. Ao serem submetidas aos correspondentes, essas produções são examinadas, discutidas, sugestões são acatadas ou rejeitadas, e o registro desse fazer literário pode auxiliar em muito os estudiosos da gênese de um texto. Mário de Andrade, autor de extensa correspondência, se apresenta como articulador do movimento modernista brasileiro. Seu acervo perpassa a abordagem social, política e literária do período em que foi produzido, além de possibilitar ao leitor ou estudioso de sua epistolografia, um perfil bastante rico de sua personalidade.

RESUMO

As cartas que aqui transcrevemos foram escolhidas na tentativa de despertar em vocês o interesse pela leitura do gênero epistolografia. Considerando o grande número de cartas trocadas entre Mário de Andrade e seus amigos modernistas, só pudemos trazer alguns exemplos. Leiam as referências bibliográficas e, se puderem, procurem entrar nesse mundo secreto que caracteriza uma correspondência.

REFERÊNCIAS

A LIÇÃO do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: USP/Edusp, 2000.

_____. *Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

_____. *Correspondência: Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*. Organização Eneida Maria de Souza. São Paulo: Peirópolis/Edusp, 2010.

_____. *Correspondência Mário de Andrade e Prudente de Moraes, neto*. Organização Marlene Gomes Mendes. No prelo.

CANDIDO, Antonio. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, v. 4, n. 198, 1990.

LOPEZ, Telê Ancona. Cartas de Mário de Andrade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1983. Suplemento Cultura.

PREZADO senhor, prezada senhora; estudos sobre cartas. Organização Walnice Nogueira Galvão e Nádia Battella Golib. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.