

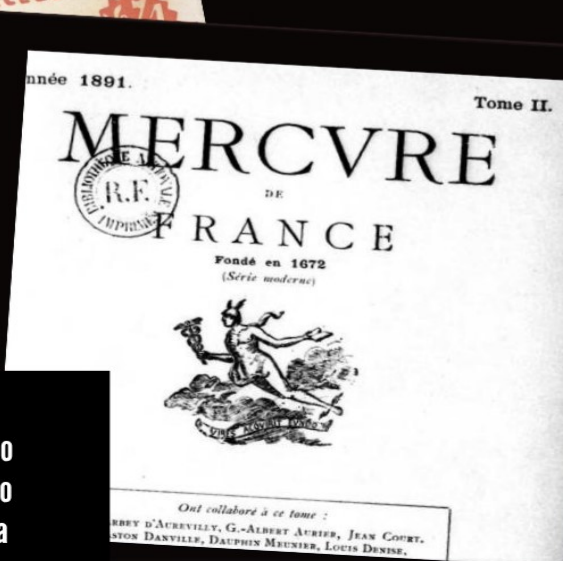
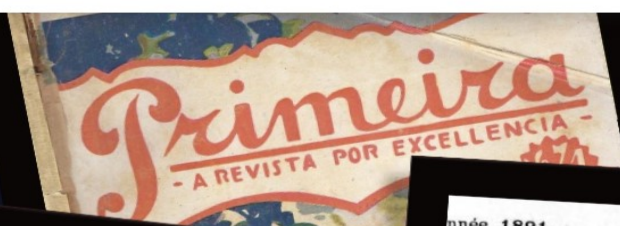


Paraguaçu

Estudos Linguísticos e
Literários

Dossiê

“Antes do Livro”: as
revistas como arquivos da
crítica e da literatura



Organização:
Mayra Moreyra Carvalho
Marcus Rogério Salgado
Mônica Gomes da Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA - UFRB

Reitora: Profa. Dra. Georgina Gonçalves dos Santos

Vice-Reitor: Prof. Dr. Fábio Josué Souza dos Santos

CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES – CFP

Diretora: Profa. Dra. Creuza Souza Silva

Vice-Diretor: Prof. Dr. Fernando H. Tisque dos Santos

COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

Coordenação: Profa. Ma. Danielle Matos Correia Ribeiro

Editora-Chefe

Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)

Editora-Adjunta

Profa. Dra. Isis Juliana Figueiredo de Barros (UFRB)

Comissão Editorial

Prof. Dr. Adielson Ramos de Cristo (UFRB)

Prof. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB)

Profa. Dra. Emmanuelle Félix dos Santos (UFRB)

Profa. Dra. Gilce de Souza Almeida (UNEB)

Pra. Dra. Jaqueline Barreto Lé (UFRB)

Prof. Dr. Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)

Comissão Científica

Profa. Dra. Adriana Dalla Vecchia (UFS)

Prof. Dr. Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA)

Profa. Dra. Ana Rita Santiago (UFRB)

Prof. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo (UFRB)

Profa. Dra. Claudia de Souza Cunha (UFRJ)

Profa. Dra. Claudia Vanessa Bergamini (UFPA)

Profa. Dra. Clóris Porto Torquato (UEPG) e (UFPR)

Profa. Dra. Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)

Prof. Dr. Genivaldo da Conceição Oliveira (UFRB)

Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota (UFBA)

Prof. Dr. Jesiel Oliveira Filho (UFBA)

Profa. Dra. Ludmylla Mendes Lima (UNILAB)

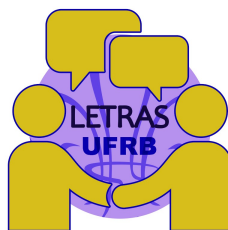
Profa. Dra. Marcela de Freitas Ribeiro Lopes (UNICENTRO)

Profa. Dra. Marcela Moura Torres Paim (UFRPE)

Profa. Dra. Maria Clara Bicudo de Azeredo Keating (Universidade de Coimbra / Portugal)

Profa. Dra. Neiva Maria Jung (UEM)

Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)



LICENCIATURA EM LETRAS

Paraguaçu: Revista de Estudos Linguísticos e Literários

<https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaparaguacu>

Av. Nestor de Melo Pita, 535 – Centro, Amargosa – Bahia, CEP: 45.300-000 – Brasil

Telefone (75) 3634-3703

Copyright ©

Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Editores	Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB) Prof. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB)
Revisão e Normalização	Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)
Projeto Gráfico e Diagramação	Prof. Dr. Diogo Oliveira do Espírito Santo (UFRB) Profa. Dra. Mônica Gomes da Silva (UFRB)

REFERÊNCIAS - IMAGENS DA CAPA

"Fat Woman", *The Yellow Book* : <<https://sl1nk.com/vh1D7hO>>.

Jornal das Famílias (Ano 1864\Edição 00006): <<https://acesse.one/DGF003H>>.

Mercure de France : <<https://sl1nk.com/HPJ284p>>

Revista Primeira: <<https://sl1nk.com/Kp8wiPH>>

Revista Litoral: <<https://sl1nk.com/WHuhCro>>.

Dau Al Set: <<https://l1nq.com/EsvKm6V>>.

Revista Mele: <<https://sl1nk.com/MZdhdJC>>.

O Saco: <<https://l1nq.com/VIZBP2u>>.

Revista Pixé: <<https://sl1nk.com/puhWHyP>>.

Acesso em: 13 ago. 2026.

Revista Acadêmica – Coleção Plynio Doyle (FCRB).

SUMÁRIO

EDITORIAL	1
Mayra Moreyra Carvalho, Marcus Rogério Salgado, Mônica Gomes da Silva	
A MOSCA NO ÂMBAR DA MODERNIDADE	7
Marcus Rogério Salgado	
RACHILDE NA “REVUE DE LA QUINZAINE”: CRÍTICA LITERÁRIA NA REVISTA <i>MERCURE DE FRANCE</i> (1905)	20
Camila Soares López	
A IMAGEM DA MULHER LEITORA NO <i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i>	42
Valdiney Valente Castro	
O CONTO “TRÁGICO” E OS PRIMÓRDIOS DA <i>PULP FICTION</i> BRASILEIRA: O CASO DA <i>REVISTA PRIMEIRA</i> (1927-1929)	64
Júlio França, Oscar Nestarez, Daniel Augusto P. Silva	
A GERAÇÃO DE 27 ESPANHOLA NAS PÁGINAS DE <i>LITORAL</i> (MÁLAGA, 1926-1929): SINTAXE, SINAPSES E CARTOGRAFIAS SIMBÓLICAS	89
Mayra Moreyra Carvalho	
REVISTA <i>Dau Al Set</i>, EXAME DE UMA AVENTURA COM NUANCES BRASILEIRAS	113
Margareth Santos	
AS CONTRIBUIÇÕES “D’ULTRA-ATLÂNTICO”: A. D. TAVARES BASTOS E O PÓS-GUERRA FRANCÊS NAS PÁGINAS DE <i>RENAISSANCES</i> E DA <i>REVISTA ACADÊMICA</i>	135
Mônica Gomes da Silva	
ȘTEFAN BACIU AND THE <i>MELE</i> MAGAZINE AN ALTERNATIVE MODEL OF GLOBAL LITERATURE	162
Carlos Cortez Minchillo	
<i>SACO</i> DE SURPRESAS: REVISTA LITERÁRIA CEARENSE NOS ANOS 1970	182
Wagner Coriolano de Abreu	
ARQUIVO, PERIFERIA E HISTÓRIA LITERÁRIA: PERIÓDICOS CONTEMPORÂNEOS EM MATO GROSSO	194
Igor Paulo Rodrigues Pereira, Helvio Moraes	
ENTRE RIQUEZAS E INCOMPLETUDES: DESAFIOS E RESPONSABILIDADES NA PESQUISA DE ACERVOS – ENTREVISTA COM ELIANE VASCONCELLOS	212
Eliane Vasconcellos, Marcus Rogério Salgado, Mayra Moreyra Carvalho, Mônica Gomes da Silva	
NOMINATA DE PARECERISTAS	221



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 1-6

EDITORIAL

O dossiê “*Antes do livro*”: *as revistas como arquivos da crítica e da literatura* propôs, de certo modo, um exercício metacrítico no âmbito de uma publicação periódica. A chamada, lançada em outubro de 2025, teve como mote a formulação de Roxane Patiño (2009)¹ sobre a especificidade das revistas no contexto latino-americano e a sua importância para a difusão da crítica e da literatura, bem como a articulação de redes intelectuais/artísticas.

Se a questão temporal se impõe e as revistas se situam “antes do livro”, dada a urgência e atualidade dessas publicações, paradoxalmente, elas possuem abertura para os hibridismos editoriais e temporais, seja no formato experimental entre periodismo e livro; seja como instrumento de intervenção no presente, mas também objeto histórico relevante para a cultura literária.

Com grande alegria, apresentamos as respostas ao convite, salientando a diversidade, formal e linguística, das publicações analisadas, bem como a inovação dos recortes analíticos destes documentos. Ao todo, os dez artigos que compõem o número se caracterizam pelo olhar intempestivo para publicações que ultrapassam seu contexto imediato e seguem em diálogo com questões atuais.

Assim, a primeira parte do dossiê reúne os trabalhos que se voltam para o período denominado de *Belle Époque*, um veio prolífico nos estudos literários que, hoje, mostram a complexidade das produções do período, e a literatura de

¹ PATIÑO, Roxana. América Latina. Literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 456-470.

vanguarda das primeiras décadas do século XX que fez, das revistas, um dos seus meios de combate por excelência.

Em “A mosca no âmbar da modernidade”, Marcus Rogério Salgado apresenta a revista *The Yellow Book* que se tornou uma síntese editorial e estética do decadentismo anglo-americano no fim do século XIX. Das brumas londrinas, a publicação, concebida por Henry Harland e Aubrey Beardsley, reuniu escritores como Henry James e Ella d’Arcy, apostando na reunião de diferentes agentes do campo cultural, especialmente, os disruptivos e não ortodoxos literariamente. A busca pela novidade não se restringia aos artistas e aos gêneros publicados, mas se estendia à composição da revista, cuja experimentação formal se relacionava com as questões mercadológicas e de recepção. Entre polêmicas e sofisticação gráfica, a publicação utilizou do caráter transgressivo como recurso essencial para a autonomia artística face às dinâmicas sociais da modernidade.

A escritora francesa Rachilde (pseudônimo de Marguerite Vallette-Eymery) é estudada pela professora Camila Soares López no artigo “Rachilde na “*Revue de la Quinzaine*”: crítica literária na revista *Mercure de France* (1905)”. Importante autora da literatura finissecular, sobretudo pelos romances *Monsieur Vénus* e *La Marquise de Sade*, Rachilde escreveu para o *Mercure de France*, órgão decisivo para a atualização do debate estético no contexto do pós-simbolismo. O artigo focaliza na produção crítica da escritora ao longo do ano de 1905, registrando as movimentações no campo artístico, tanto ao nível da superfície como em suas camadas tectônicas. Tal produção crítica revela seu potencial para se entender as disputas e os alinhamentos verificados no terreno estético naquele momento histórico.

O *Jornal das Famílias*, publicado no Rio de Janeiro por B. L. Garnier entre 1863 e 1878, é o objeto de análise do artigo “A imagem da mulher leitora no *Jornal das Famílias*”, do professor Valdiney Valente Castro. Sucessor da *Revista Popular*, o *Jornal das Famílias* teve entre seus colaboradores Machado de Assis, Lúcio Mendonça, Augusto Emílio Zaluar etc. A partir do estudo de elementos paratextuais (capa, ilustrações, estruturação em seções etc), o autor busca entender como o periódico apresenta e propõe uma imagem passiva da mulher, em consonância com o sistema axiológico vigente em nossa sociedade patriarcal.

O horripilante e o mórbido galvanizavam as emoções do leitor, nas primeiras décadas do século XX, como demonstram Júlio França, Oscar Nestarez e Daniel Augusto P. Silva no artigo “O conto ‘trágico’ e os primórdios da *pulp fiction* brasileira: o caso da *Revista Primeira* (1927-1929)”. Os autores percorrem o panorama da publicação deste tipo de ficção no Brasil, desde seus prenúncios no século XIX até uma espécie de *boom* na década de 1930. O sucesso é impulsionado pela estratégia de atrair o público apelando ao caráter sensacional e para o excesso das histórias traduzidas de “*conteurs* estrangeiros” e, também, de autores nacionais que produziram os contos “trágicos”, cujas “poéticas negativas” ficaram de fora da historiografia literária, ainda que mobilizassem amplas camadas de leitores e fossem consideradas estratégicas no incentivo à leitura no país. O trabalho analisa três contos da *Revista Primeira* e ressalta como o teor tétrico das narrativas se espraiava, graficamente, na publicação.

Em “A geração de 27 espanhola nas páginas de *Litoral* (Málaga, 1926-1929): Sintaxe, sinapses e cartografias simbólicas”, Mayra Moreyra Carvalho analisa o potencial estético ativado pela revista espanhola *Litoral*, fundada na segunda metade da década de 1920, bem como seu papel decisivo para a constituição e o fomento de redes de sociabilidade entre os actantes (a chamada “Geração de 27”) do campo literário em um momento histórico dotado de notável complexidade política e cultural. Em suas páginas foram publicados autores cruciais para a literatura espanhola, como Lorca, Rafael Alberti, Cernuda, Vicente Aleixandre etc. Como ressalta a autora, essa rede de sociabilidade letrada, constituída em um momento de intensa agitação sociopolítica, acaba por operar como eixo de sustentação de uma concepção de arte e de mundo que se desenha nas páginas de *Litoral*.

Ainda a partir do âmbito espanhol, mais especificamente catalão, Margareth Santos amplia o exame do lugar das revistas para pensar as intersecções artísticas entre Espanha e Brasil entre 1940 e 1950. Para tanto, o artigo “*Revista Dau al Set*, exame de uma aventura com nuances brasileiras” centra-se na trajetória da revista do grupo vanguardista catalão Dau al Set, considerando-a em relação ao panorama ditatorial espanhol e às articulações por ela promovidas desde a poesia e as artes plásticas como modos de intervenção cultural em um cenário político de exceção.

Nesse contexto, a autora evidencia o papel decisivo da presença de João Cabral de Melo Neto para o projeto da revista em seu diálogo com o grupo a frente da publicação, entre eles Joan Brossa e Joan Ponç, para os quais a poética de Cabral foi um ponto de inflexão estética, crítica e reflexiva incontornável.

O exame dos trânsitos artístico-literários que as revistas permitem rastrear também dá o tom do artigo “Contribuições ‘d’ultra-Atlântico’: A. D. Tavares Bastos e o pós-guerra francês nas páginas de *Renaissances* e da *Revista Acadêmica*”. Nele, Mônica Gomes da Silva elege textos de Tavares Bastos publicados no Brasil e na França a partir dos quais analisa a atuação do poeta, tradutor e diplomata carioca no imediato pós-Segunda Guerra Mundial em Paris. Articulando a leitura das combativas linhas de Tavares Bastos à correspondência com Murilo Miranda, diretor da *Revista Acadêmica*, Mônica Gomes oferece não só uma reconstrução das circunstâncias de produção dos textos selecionados, como também elabora uma análise densa da “relação política compósita e heterogênea” dessas aparições refazendo as pontes lançadas pelo próprio autor no momento das composições, as quais, esgarçadas pela passagem do tempo, são reconstituídas pelo trabalho minucioso em arquivos onde repousam revistas e cartas.

O intrincado tecido entre poesia, política e experiência também é objeto do olhar acurado de Carlos Cortez Minchillo a respeito do trabalho do poeta e crítico romeno Stefan Baciú e sua empreitada editorial na revista *Mele* entre 1965 e 1993. No artigo “Ștefan Baciú and *The Mele Magazine* an alternative model of global literature”, Minchillo apresenta brevemente a trajetória biográfica e literária de Baciú, com especial atenção a sua condição de exilado e às profícuas redes de sociabilidade em que se situou entre poetas e escritores em suas passagens pelo Brasil e Estados Unidos a partir de 1948. O autor discute como a publicação pode ser compreendida em relação ao empenho pessoal de Baciú em defesa da liberdade de criação artística contra qualquer forma de censura e totalitarismo, considerando sua posição veemente contra o comunismo. Nesse sentido, Minchillo demonstra como, a partir de sua simplicidade material, a revista *Mele* constituiu-se, ao longo de quase trinta anos, como um “espaço desterritorializado de coexistência” ou uma “comunidade internacional” presidida pelo diálogo e pela produção literária para além de ditames mercadológicos.

Wagner Coriolano, em seu artigo “*Saco de surpresas: revista literária cearense nos anos 1970*”, apresenta ao periódico *O Saco*, que, em seus oito números, reuniu alguns dos principais escritores e intelectuais cearenses da segunda metade do século XX, como Jackson Sampaio, José Alcides Pinto, Carlos Emílio Correia Lima, Floriano Martins etc. Vale lembrar que o Ceará vivia uma espécie de renascença artística naquela década, com destaque para os compositores e músicos reunidos em torno da rubrica “Pessoal do Ceará” (Belchior, Fausto Nilo, Ednardo, Amelinha, Rodger Rogério e Têti).

O artigo “Arquivo, periferia e história literária: periódicos contemporâneos em Mato Grosso” de Igor Paulo Rodrigues Pereira, e Helvio Moraes, retoma o conceito derridiano de “mal de arquivo” à luz da proposição de “bem de arquivo” de Eneida Maria de Sousa. Controle, seleção e destruição são vistos, dialeticamente, com a insurreição, inscrição e conservação presentes no potencial arquivístico das revistas como fonte primária. Ressalta-se, assim, a contribuição das revistas para a historiografia, permitindo ajustar um fino radar para as continuidades e a rupturas literárias. Nesse sentido, o estudo se volta, especialmente, para a revista mato-grossense *Vôte!* e a geração literária que se reuniu no grupo Coxipó, ao início da década de 1980. O artigo apresenta a importância da publicação no panorama cultural mato-grossense — que se desdobraria em outras publicações da década de 1990 e início dos anos 2000 — a partir de um *corpus* poético selecionado da publicação.

Encerrando o volume, apresentamos a nossa conversa realizada com a Prof.^a Eliane Vasconcellos, pesquisadora titular da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). “Entre riquezas e incompletudes: desafios e responsabilidades na pesquisa de acervos – Entrevista com Eliane Vasconcellos”, a pesquisadora faz um relato vívido da criação do Arquivo-Museu da Literatura Brasileira (AMLB). Por meio da memória do seu percurso profissional, recupera-se o desenvolvimento da área de pesquisa com fontes primárias. Sobressai, na entrevista, a reflexão sobre o trabalho com os acervos, as venturas e desventuras do pesquisador com um material que demanda sensibilidade, ética e dedicação ímpares, entre o dado revelador e a lacuna irreplegível.

Por fim, agradecemos aos autores, pareceristas, membros da Comissão Científica e da Comissão Editorial pela colaboração e o trabalho neste volume. Ao leitor, desejamos que esta publicação possibilite uma prazerosa visita aos arquivos abertos das revistas estudadas.

Boa leitura!

Mayra Moreyra Carvalho

Marcus Rogério Salgado

Mônica Gomes da Silva

Organizadores



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 7-19

A MOSCA NO ÂMBAR DA MODERNIDADE

THE FLY IN THE AMBER OF MODERNITY

Marcus Rogério Salgado¹

RESUMO: O presente artigo é um estudo sobre as condições de organização e produção do periódico britânico *The Yellow Book*, criado pelo escritor norte-americano Henry Harland e pelo artista gráfico inglês Aubrey Beardsley. Considerado a síntese da década de 1890, o periódico se constitui em fonte indispensável para o estudo da constelação estética finissecular.

Palavras-chave: Modernidade. Revistas literárias. Decadentismo.

ABSTRACT: This article is a study on the material conditions of production and organisation of *The Yellow Book*, a literary and artistic review created by North-american writer Henry Harland and British artist Aubrey Beardsley. Considered no less than the epitome of the Nineties, it is a undisputable source for researchers who are supposed to study fin-de-siècle aesthetic constellation.

Keywords: Modernity. Literary reviews. Decadentism.

A revista *The Yellow Book*, circulante entre os anos de 1894 e 1897, pode ser considerada como uma síntese das principais tendências em termos de literatura e arte vigentes naquele momento, em particular no universo anglófono. Em seus treze números, entre os colaboradores encontramos nomes como Aubrey Beardsley, Henry James, Vernon Lee, W. B. Yeats, Max Beerbohm etc.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor de Literatura Brasileira (UFRJ). E-mail: marcussalgado@gmail.com

A concepção da revista se deve a seu diretor, o escritor norte-americano radicado na Europa Henry Harland, e a seu primeiro diretor de arte, Aubrey Beardsley. Ambos se reuniram no primeiro dia do ano de 1894, sob a intensa neblina que dominava Londres, e decidiram fundar um órgão que permitisse fazer circular e atingir novos patamares de recepção a produção de jovens escritores e artistas visuais atuantes naquele momento. Essa intenção é revelada pelo próprio Beardsley, em carta a Robert Ross, pedindo material para a revista:

Quanto à forma geral de apresentação, será parecida com a de um prosaico romance francês. Cada número com cerca de dez contribuições sob a forma de contos e ensaios discursivos da pena de gente como Henry Harland, Henry James, Crackanthorpe, George Egerton e Max Beerbohm. Os desenhos serão independentes e fornecidos por Aubrey Beardsley, Walter Sickert, Wilson Steer, Will Rothenstein e outros mestres do passado. A publicação estará sob encargo de John Lane, com preço de cinco shillings. Nossa ideia é a seguinte: muitos pintores-escritores e escritores-pintores não conseguem ter aceitos seus melhores trabalhos em revistas convencionais, seja porque não são 'tópicos' ou talvez por serem um pouco *risque* [arriscados]. (Beardsley, 1971, p. 61).

O projeto seria encampado pelos editores John Lane e Elkin Mathews, responsáveis por The Bodley Head, editora londrina com escritório na região central (Vigo Street) e focalizada em lançar obras de autores finiseculares como Oscar Wilde (*Poems*, *The Sphynx* e *Salome*), Francis Thompson (*Poems*), John Gray (*Silverpoints*), Richard Le Gallienne (*Volumes in folio*, primeiro livro editado pela casa) etc. A parceria se desfez ainda em 1894, o que não impediu que Lane levasse adiante a publicação tanto da revista como de textos fundamentais do período, como *The Great God Pan*, de Arthur Machen, publicado naquele mesmo ano de ruptura. Como coloca Katherine Lyon Mix (1960, p. 37), “novos escritores e artistas que encontravam pouco apoio de editores ortodoxos eram encorajados ao serem recebidos em Vigo Street”. Segundo a mesma pesquisadora, “a editora era o assunto comentado nos dois lados do Atlântico” (Mix, 1960, p. 38) – o que seria reforçado pela presença transatlântica posterior, em *The Yellow Book*, de Henry Harland, Henry James e John Singer Sargent.

Se, por um lado, é possível afirmar que, como editora, a Bodley Head se destacava pela “busca pelo novo talento, pelo autor que rompe com a tradição,

traçando novos caminhos” (Mix, 1960, p. 39), por outro é inegável que, como homem de negócios, Lane sabia que as fronteiras entre o centro e a margem (ou mesmo entre o *establishment* e o *underground*) podem ser desguarnecidas e retroalimentadas, plenamente consciente estava de que “os lucros obtidos com autores populares poderiam ser usados para contrabalançar o dinheiro gasto em livros com apelo limitado ou puramente artístico” (Mix, 1960, p. 39). Editor moderno, com métodos de produção e qualidade gráfica e artística modernos, com planos de atuação cosmopolita e sempre afirmando sua autonomia estética e financeira, não é por acaso que dele Max Beerbohm viria a traçar um retrato-relâmpago – que talvez funcione como síntese satisfatória do que estamos a lidar aqui: “pobre mosca no âmbar da modernidade” (Mix, 1960, p. 39).

Sem a menor dúvida, John Lane poderia ser apontado como um agente em exercício daquilo que Bourdieu chama de “autoridade propriamente cultural” (Bourdieu, 2007, p. 118). Do exercício dessa autoridade advêm “sanções simbólicas” (Bourdieu, 2007, p. 118), e é neste ponto que fica patente como a escolha pela editora de John Lane não foi aleatória:

No começo da década de 1880 Oscar Wilde já tinha se afirmado como uma espécie de *arbiter*, dando conferências na Inglaterra e na América sobre a decoração de aposentos, e fornecendo a um ansioso público de classe média a palavra final sobre *qual* mobília era vulgar ou qual era bela. Sob a direção de John Lane, a Bodley Head se prezaria a mais ou menos a mesma função: ao intitular seu catálogo de vendas *Uma lista de livros de Belles Lettres*, ela definiria para o público dos livros do período o que constituía uma aparência *elegante* e conteúdo sofisticado. (Stetz et Lansen, 1990, p. 8).

Todos os treze números repetem o mesmo padrão gráfico: capa em amarelo e preto, com encadernação sólida e resistente à maneira de um livro, texto na tipografia Caslon, com gravuras em preto e branco ocupando a folha de rosto e as páginas internas. Em formato quadrangular (*quarto*, em consonância com a terminologia tipográfica), as páginas eram impressas em uma única coluna, também como ocorre com os livros. Essa aproximação entre as culturas gráfica e literária era algo programático da própria revista, como se percebe nessa escolha por uma revista com sinais exteriores habitualmente associados à cultura bibliófila. Já no prospecto, os editores informam que, embora uma revista, em sua

materialidade o projeto é pensado a partir do livro e sua cultura: “Será um livro – um livro para ser lido e colocado nas estantes e relido; um livro em forma, um livro em substância” (*apud* Kooistra, 2019). Portanto, esse movimento inicial do projeto, aproximando livro e revista, cultura gráfica e cultura literária, não é casual. Como aponta Lorraine Kooistra, é possível vislumbrar em tais escolhas um alinhamento com aspectos importantes da vida social britânica naquele momento histórico – afinal, se um exemplar do *Yellow Book* custava mais do que um tabloide, por outro lado ele era mais barato que um romance impresso: “ao atrair tanto o colecionador como o leitor comum, *The Yellow Book* seguia a bem-sucedida estratégia de vendas de Lane para a Bodley Head de seduzir um amplo espectro da classe média para que acreditassem ser um grupo de elite de compradores cultivados” (Kooistra, 2019).

Os editores de *The Yellow Book* buscavam, por meio da própria revista, uma série de convergências. A primeira delas, ao reunir escritores e artistas de direcionamentos estéticos diversos, era de aproximar diferentes agentes de produção. Tais agentes eram tocados por um problema comum: dificuldade de estabelecer relações objetivas com editores. Daí surge a segunda convergência: entre os campos que Bourdieu chama respectivamente de “o campo da produção” e “o campo da difusão” (Bourdieu, 2005, p. 118). Muito mais do que estética (já que as páginas da revista proporcionam o encontro entre múltiplas tendências artísticas e literárias vigentes no *fin de siècle*), tais convergências se dão antes na tentativa de firmar aquilo que Bourdieu chama de “uma posição por construir” (Bourdieu, 1996, p. 95). Ou seja: é exatamente a partir dessa dificuldade de difusão que se estabelecem as relações de capital social entre os colaboradores da revista, dessa forma “construindo o campo no qual poderia encontrar lugar” (Bourdieu, 1996, p. 95).

O próprio papel de Lane e da Bodley Head na formação de leitores-consumidores – em oposição a uma possível “clientela imediata” (Bourdieu, 1996, p. 101) – pode ser entendido a partir dessas relações pendulares entre autonomia e sujeição aos aspectos econômicos do campo da cultura, já que “à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público (a maior

parte do tempo contra os críticos) as normas de sua própria percepção, que trazem consigo” (Bourdieu, 1996, p. 101). Além disso, ao agregar grupos e subgrupos que já vinham intervindo publicamente no campo (dos poetas do Rhymer’s Club à escrita de autoria feminina que a posteridade identificaria sob a rubrica de “New Woman”, passando por decadentistas, realistas e esteticistas), John Lane reúne em torno de suas iniciativas editoriais agentes do campo da cultura que se afirmam como autônomos “em relação aos mecenas aristocráticos e aos poderes públicos” (Bourdieu, 1996, p. 111-112), tentando encontrar no próprio gesto de edição uma possível saída para o impasse causado pela constatação daquilo que Bourdieu chama de “oposição entre a arte e o dinheiro” (Bourdieu, 1996, p. 111), antinomia que tanto mais se afirmava “à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia” (Bourdieu, 1996, p. 111).

O caráter transnacional da revista também deve ser entendido sob o mesmo diapasão. Concebida não apenas para consumo local, *The Yellow Book* traçava uma ponte – ou talvez um arco voltaico – sobre o Atlântico. Ao simples fato de ostentar, em sua folha de rosto, Londres e Boston como os endereços de publicação há que se acrescentar a presença norte-americana, que não se restringe ao fundador Henry Harland. O primeiro número abre justamente com “The death of a lion”, conto célebre de Henry James. No segundo número, um retrato de James feito por ninguém menos que John Singer Sargent. Merece destaque a presença da artista gráfica Ethel Reed, que colaborou em diversos números da revista. Além disso, como ressalta Kooistra (2019), “embora fosse em grande parte uma revista urbana sediada e centrada em Londres, era publicada, distribuída e resenhada nos Estados Unidos e nas Ilhas Britânicas”. Além disso, “seus colaboradores e leitores provinham de várias partes do mundo falante de língua inglesa, bem como França, Dinamarca, Países Baixos e Sérvia” (Kooistra, 2019). Percebe-se, explicitamente, a intenção de constituir uma rede de atuação em contexto nacional e transnacional, tecendo relações multilaterais entre os diversos actantes e subgrupos envolvidos, de forma que esses possíveis desdobramentos horizontais no agenciamento de capital social se tornam o próprio eixo motor da publicação:

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de inter-conhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. (Bourdieu, 2007, p. 67).

Ressalte-se que as estratégias de agenciamento do capital social não se dobram às constrições geográficas ou mesmo de outra ordem, uma vez que “essas ligações são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparavelmente materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o reconhecimento dessa proximidade” (Bourdieu, 2007, p. 67). É assim que o capital social se coloca em direta proporcionalidade à “extensão da rede de relações que ele pode efetivamente mobilizar” (Bourdieu, 2007, p. 67).

Por conta disso, é possível afirmar que, editorialmente, *The Yellow Book* está atenta e consciente de que a modernidade é “uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho” (Crary, 2012, p. 19).

No entanto, a pretendida autonomia editorial em relação às forças econômicas não se reproduz sob a mesma dinâmica no que diz respeito a seu impacto especificamente no campo da cultura e suas imbricações com outros campos. Causa desconforto, por exemplo, a ausência de textos de Oscar Wilde: alegar que ele pertencia a outra geração e dispunha de certa facilidade para publicação não resolve o problema, pois o mesmo se dá com Henry James, não o impedindo de ocupar lugar privilegiado, abrindo o primeiro número, publicado em abril de 1894, cerca de um ano antes dos processos judiciais em que o escritor irlandês se veria envolvido. A situação jurídica de Wilde seria razão mais que provável para sua ausência na revista, não fora um de seus criadores e diretor de arte ser ninguém menos que Aubrey Beardsley. Além de ter assinado as imagens que acompanham a *Salomé* de Wilde, publicada pouco antes (1893) por Lane e Matthews, Beardsley era um artista de verve profundamente erótica, que se manifestava tanto na arte gráfica como, menos frequentemente, na literatura. Tal

posição pendular, a oscilar entre a respeitabilidade e a autonomia, conduziria à demissão do próprio Beardsley, um ano após o lançamento do primeiro número. Se uma pitada de escândalo parecia fazer parte da fórmula editorial que Lane procurava aviar, doses maiores ou mais concentradas do mesmo item não eram, de modo algum, bem-vindas. Dessa experiência com *The Yellow Book* Beardsley seguiria para criar uma outra revista, *The Savoy*, esta sim afinada pelo diapasão decadentista-esteticista, onde publicou os capítulos iniciais de sua novela erótica “Under The Hill”, que anos depois surgiria em edição bastante alterada, e que é qualificada por Mario Praz como “o sumo do decadentismo inglês” (Praz, 1996, p. 313). Segundo Praz, no texto de Beardsley “o estilo precioso e arejado da *Hypnerotomachia* (das ilustrações que fez para este livro, Beardsley parte para seus desenhos de movimentos ornamentais, além de pegar daí as sugestões técnicas) se reveste de temas setecentescos e de voluptuosos francesismos: um estilo *faisandé*, seguindo a estética de des Esseintes” (Praz, 1996, p. 313).

De qualquer forma, não deixa de ser desconcertante que a respeitabilidade no campo fosse reivindicada a partir de uma publicação cujo nome – O Livro Amarelo – era referência direta a uma prática editorial francesa vigente no *fin de siècle*, pela qual livros que contivessem cenas abertas de sexualidade eram publicados com capas amarelas, como forma de alertar os potenciais leitores. Pouco antes, em 1890, Oscar Wilde publicara *O retrato de Dorian Gray*, em que Dorian apresenta um livro amarelo e vicioso, presente de Lord Henry, e que desde então se toma por um exemplar de *Às avessas*, romance do escritor francês J-K Huysmans, que tinha justamente o aristocrata Jean des Esseintes como protagonista e tornar-se-ia uma obra literária revestida com certa aura de escândalo no contexto finissecular.

Embora Oscar Wilde nunca tenha sido publicado pela revista, *The Yellow Book* contém, de fato, algumas das mais interessantes experiências no âmbito da literatura e da arte inglesas com os programas estéticos finisseculares em curso naquele instante. Pós-naturalismo, decadentismo, simbolismo e esteticismo compunham a pauta de debates e tais propostas são invariavelmente representadas ao longo dos treze números. Neste sentido, é possível afirmar que a revista funcionou como uma ponte, “uma ponte entre o final do Vitorianismo e o

século XX, entre os refinamentos excessivos da arte-pela-arte de Pater e Swinburne e os Eduardianos e o reconhecimento mais recente do valor social do artefato literário” (Weintraub, 1964, p. 7). Daí esse alinhamento grupal para além de qualquer especificidade estética que os pudesse definir, uma vez que, neste caso, a variedade dos materiais e técnicas utilizados estariam subsumidos aos objetivos de tensionamento e de sustentação dessa ponte:

Embora de vida curta, [*The Yellow Book*] apresentou parte do melhor e do mais representativo na arte literária daquele momento, em várias das mais substanciais novelas e críticas de Henry James, bem como com naturalistas de inspiração francesa e espécimes criados em casa do realismo inglês; é até difícil pensar em termos de “decadência” e “esteticismo” se considerarmos as contribuições de H. G. Wells, Arnold Bennett (na época ainda “Enoch Arnold Bennett”), John Buchan, George Gissing ou Harold Fredric. (Weintraub, 1964, p. 8).

Ainda que não ocupassem a totalidade do espaço da revista, decadentismo e esteticismo estavam entre os eixos dominantes, fazendo-se presente, tanto no campo literário como no artístico, em todos os números. É um dado importante pois, para Elisa Glick, o decadentismo e o esteticismo seriam “dois movimentos criativos em forte interseção com o modo de representação *queer*” (Glick, 2014, p. 325), chegando mesmo a afirmar que “a decadência e o esteticismo foram lugares *queer* de produção cultural que ajudaram a definir a modernidade tanto literária quanto sexual” (Glick, 2014, p. 325).

Um dos temas recorrentes no programa estético decadentista é justamente a máscara, que comparece em *The Yellow Book* desde o primeiro número, na capa assinada por Beardsley, em que duas figuras mascaradas, com sinalizações de gênero ambíguas estendem logo na capa um ousado convite ao leitor, confundindo polaridades e atraindo-as ao curto-circuito semiótico. Para Kooistra, os efeitos performativos de gênero podem ser compreendidos de forma análoga à de “uma *masquerade* à disposição do *performer* masculino ou feminino” (Kooistra, 2003, p. 183). Segundo a mesma comentadora, “é precisamente a crítica radical dessas categorias identitárias básicas – masculino e feminino – que Beardsley propõe com seus tropos relacionados à indumentária e os motivos da *masquerade*” (Kooistra, 2003, p. 184). Frequentes em sua obra antes e depois de *The Yellow Book*, a capa do

primeiro número, contudo, ficaria marcada em sua trajetória pública, pois, ainda segundo Kooistra (2003, p. 184), “depois do alvoroço público causado pelas ilustrações de Beardsley para *Salomé* e para *The Yellow Book*, um jornal clamava por um ato urgente do Parlamento que tornasse ilegal ‘esse tipo de coisa’”. O público de Beardsley estava claramente consciente das implicações políticas de sua arte”.

A reação a tais implicações poderia vir tanto de um elemento totalmente exógeno (como um artigo em mídia de circulação pública) como do próprio editor da revista. A correspondência de Beardsley mostra como, em muitas ocasiões, foram necessários jogo de cintura e bom humor – e, ao mesmo tempo, recusa à ideia de negociar com princípios estéticos – para que sua obra fosse publicada na revista que ele próprio criara. Segue passagem de uma carta escrita por Beardsley ao editor John Lane, defendendo a inclusão de um de seus desenhos no primeiro número:

Sim, meu querido Lane, é bem certo que eu me mate se a “Mulher Gorda” não aparecer no primeiro número do *Yellow Book*. Eu a mostrei a homens e mulheres de todas as condições e sortes. Todos concordam que ela é um dos meus melhores esforços e bem engenhosa. De verdade, não creio que haja nada a temer. Eu mesmo não pressionaria pelo assunto se o mesmo pudesse resultar ofensivo. Não há como ferir a sensibilidade de alguém. Diga que sim. Vou liderar manifestações em Trafalgar Square se você se negar e empunhar um carta carregando o dístico: “A Inglaterra espera de cada editor que ele cumpra seu dever”. Mas por favor, não me leve ao mais fundo desespero. Estou falando sério. (Beardsley, 1971, p. 66).

O desenho em questão é “Fat Woman”, uma das obras mais conhecidas de Beardsley, em que nos é apresentada uma mulher de formas opulentas, em luvas, diante de uma garrafa e uma taça, contra um fundo sombrio e misterioso, carregado pelo jogo de contraste com a protagonista e evocando o ambiente dos cafés e dos bebedores e das bebedoras de absinto. As feições do próprio rosto parecem constituir uma máscara (acentuada tal impressão pelo ricto assertivo porém equívoco, como se tomado de empréstimo de um catálogo a reproduzir o repertório fisionômico do teatro clássico japonês, algo bastante conforme ao paladar finissecular e seu fetiche pelo chamado *japonismo*), no que a função tanto ornamental como simbólica desta acabam por transferir-se ao chapéu.

Cifrados no grafismo de “Fat Woman”, encontram-se, ainda, três acenos intertextuais. O primeiro, ao quadro “Absinthe” (1876), de Edgar Degas, exposto pouco antes na Inglaterra (mais especificamente nas Galerias Grafton, em 1893), causando polêmica. O segundo, apontado por Ian Fletcher, diz respeito ao modo como neste caso Beardsley bebe em fonte insólita: “a tradição de cartões postais com piadas, populares em estâncias turísticas e balneários” (Fletcher, 1987, p. 141). Finalmente, na superfície adiposa a desdobrar-se entre o preto e o branco, ao famoso poema de Rimbaud, celebração de valência dupla à corpulenta *Vénus Anadiômene*: “E então o colo graxo e gris, as amplas omoplatas/ a saltar; o dorso curto a entrar e sair de vista”. Desse modo, a estética da *belle laide* em Beardsley se manifesta com grande força em sua obra gráfica, de que fazem prova a capa do primeiro número, “Fat Woman” e o retrato de Réjane, todas elas “em conformidade com o ideal da *belle laide* ou *jolie laide*, a beleza da fealdade, um traço tanto do esteticismo como do decadentismo” (Fletcher, 1987, p. 159).

Em que pese toda a importância de “Fat Woman”, o desenho caiu e não foi publicado em *The Yellow Book*.

No entanto, ao que tudo indica o maior sucesso de escândalo do primeiro número ficou por conta da folha de rosto que Beardsley preparou. No formato quadrangular da página, a imagem ocupa um bloco retangular que, por sua vez, se divide em dois retângulos bem definidos, à maneira de um livro aberto ou de um painel pictórico em duas peças (díptico). À esquerda, uma mulher toca piano ao ar livre; à direita, o retângulo é ocupado integralmente pelo espaço em branco. A imagem causou tanta polêmica e foi considerada a tal ponto absurda e de mau gosto que o próprio Beardsley dirigiu uma carta ao editor do *Pall Mall Budget*, nos seguintes termos:

Senhor: tantas objeções tem padecido, tanto pela Imprensa como por pessoas na esfera privada, minha folha de rosto para *The Yellow Book*, que me vejo na obrigação de suplicar espaço em seu precioso jornal para esclarecer aqueles que professam a opinião de que tal imagem seja ininteligível. Ela representa uma *lady* a tocar piano no meio de um campo. Afetação imperdoável! – gritam os críticos. Mas ouçamos o que diz Bomvet: “Cristopher Willibald Ritter von Gluck, a fim de aquecer sua imaginação e transportar-se para Aulis ou Esparta, costumava colocar-se no meio de um campo. Foi assim, nessa situação, com o piano diante de si, e uma garrafa de champanhe de cada lado, que ele escreveu

a céu aberto suas duas *Iphigenias*, seu *Orpheus* e mais algumas outras obras”. Tremo só de pensar no que os críticos diriam se eu tivesse introduzido essas garrafas de champanhe. E anda assim não se pode chamar Gluck de *décadent*. (Beardsley, 1971, p. 68)

Em carta a Henry James, Beardsley não deixa de celebrar o sucesso de escândalo: “Teve notícia da tempestade que despencou sobre o número 1 [*da revista*]? A maior parte dos raios caiu sobre a minha cabeça. No entanto, gozei imensamente esse estado de ânimos” (Beardsley, 1971, p. 68).

Finalmente, chama atenção a quantidade de textos de autoria feminina publicada nas páginas da revista ao longo de seus treze números. Algumas delas conseguiriam romper o cerco do esquecimento historiográfico, como Vernon Lee e Ella d’Arcy. O mesmo não ocorrendo com poetas de fortuna crítica menos extensa, como Ada Levenson, Charlotte Mew, Netta Syrett, Evelyn Sharp, Dollie Radford, Edith Nesbitt, Katherine de Mattos, Ellen M. Clerke, Annie Macdonnell, Leila Mac Donald, Nora Hopper, Mabel Hickson, Olive Custance, Frances E. Huntley, Lena Milman, Susan Christian, Frances Nicholson, Lily Thicknesse, July Norregaard, Alma Strettell, Mary Howarth, Ella Hepworth Dixon, Ménie Muriel Dowie, Renée de Coutans, Marie Clotilde Balfour, Eva Gore-Booth, K. Douglas King, Constance Cotterell, Constance Finch, Ada Radford, Elsie Higginbotham, Hermione Ramsden, Gabriela Cunninghame Graham, Dora Greenwell McChesney, Jennie A. Eustace – algumas delas tendo ainda que se apresentar sob máscaras de pseudônimos masculinos, como Mary Chavelita Dunn Bright (que assinava como “George Egerton”) ou Rosamund Marriott Watson (que inicialmente assinava como “Graham R. Thomson”). A presença significativa das mulheres também ocorre no campo plástico, com colaborações de Ethel Reed, Mabel Dearmer, Gertrude D. Hammond, Elizabeth Stanhope Forbes, Caroline Gotch, Florence M. Rudland, Mary J. Newill, H. Isabel Adams, Evelyn Holden, Georgina Gaskin, Katherine Cameron, Margaret Mac Donald, Frances Mac Donald, Nellie Syrett, Gertrude Prideaux-Brune, Aline Szold e Mabel Syrett.

Como se percebe, por sua pluralidade de tendências estéticas, *The Yellow Book* pode ser considerada como “a síntese dos anos *fin-de-siècle*” (Weintraub, 1964, p. 7). Para o mesmo comentador, “*The Yellow Book*, mais do que se costuma reconhecer, é a própria década de 1890” (Weintraub, 1964, p. 7; grifo do autor). Ao

reunir literatura, arte gráfica e editoração, a publicação se constitui uma fonte importante não apenas para se compreender a constelação estética finissecular em sua surpreendente multiplicidade, como também para entender o campo literário sob a ação dos diversos processos encetados para alcançar e consolidar sua autonomia (tanto no campo econômico quanto no campo da cultura) ao longo do século XIX.

REFERÊNCIAS

- BEARDSLEY, Aubrey. *The letters of Aubrey Beardsley*. London: Cassell, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FLETCHER, Ian. A grammar of monsters: Beardsley's obsessive images and their sources. In: *English Literature in Transition 1889-1920*. Volume 30, n. 2., 1987, pp. 141-163. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/374723/pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2026.
- GLICK, Elisa. Turn-of-the-Century Decadence and Aestheticism. In: *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature* ed. E.L. McCallum & Mikko Tuhkanen. Cambridge University Press, New York, 2014, pp. 325-343.
- KOOISTRA, Lorraine Jansen. "Sartorial Obsessions: Beardsley and Masquerade". In: LATHAM, David (Org.). *Haunted Texts – Studies in Pre-Raphaelitism*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, pp.
- KOOISTRA, Lorraine Jansen. General Introduction – *The Yellow Book (1894-1897): An Overview*. *The Yellow Book Digital Edition*, edited by Dennis Denisoff and Lorraine Janzen Kooistra. Yellow Nineties 2.0, Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2019. Disponível em: <<https://1890s.ca/yb-general-introduction/>>. Acesso em: 19 ago. 2026.
- MIX, Katherine Lyon. *A Study in Yellow – The Yellow Book and Its Contributors*. Lawrence: University of Kansas, 1960.
- STETZ, Margaret D. et LASNER, Mark Samuels. *England in the 1890s: Literary Publishing at the Bodley Head*. Washington: Georgetown University Press, 1990.

WEINTRAUB, Samuel. “*The Yellow Book: a reappraisal*”. In: *The Yellow Book – Quintessence of the Nineties*. New York: Anchor, 1964.

Recebido em: 31/03/2026

Aprovado em: 31/07/2026



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. 2026
ISSN: 2966-1439
P. 20-41

RACHILDE NA “REVUE DE LA QUINZAINE”: CRÍTICA LITERÁRIA NA REVISTA *MERCURE DE FRANCE* (1905)

RACHILDE IN “REVUE DE LA QUINZAINE”:
LITERARY CRITICISM IN *MERCURE DE FRANCE* (1905)

Camila Soares López ¹

RESUMO: Neste artigo, examinamos a contribuição de Rachilde, pseudônimo da escritora francesa Marguerite Eymery (1860-1953), na revista *Mercure de France*, que iniciou sua *série moderne* em 1890. Concentramo-nos, especificamente, em sua produção crítica referente ao ano de 1905, quando a tiragem do *Mercure* passou a ser bimensal. Por meio da rubrica “Les Romans”, Rachilde revelou suas percepções sobre a escrita de romances e, também, explorou as tensões e as colaborações que caracterizavam o campo literário de sua época. Ela também trouxe à luz polêmicas que constituíram eventos midiáticos envolvendo escritores (as), e expressou opiniões a respeito de práticas editoriais e fatos políticos, o que a coloca em uma posição de mediadora em seu tempo.

Palavras-chave: Rachilde. Crítica Literária. *Mercure de France*.

ABSTRACT: This article analyzes the contribution of Rachilde, the pseudonym of the French writer Marguerite Eymery (1860-1953) in the review *Mercure de France*, which launched its *série modern* in 1890. We specially focus on her literary criticism production from 1905, when *Mercure*’s circulation became bimonthly. In “Les Romans”, Rachilde revealed not only her perspectives on novel writing, but also discussed the conflicts and the partnerships that characterized the literary field at the period. Besides, she revealed the polemics that constituted the mediatic events involving writers and expressed her opinions about the editorial practices and political realities, putting her in a meditation position at the time.

Keywords: Rachilde. Literary Criticism. *Mercure de France*.

¹ Doutora em Letras. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). camila.lopez@ufu.br.

INTRODUÇÃO

Durante o século XIX, na França, jornais e revistas de grande tiragem conquistaram o público leitor, e diversos escritores, a exemplo de Honoré de Balzac, se consagraram graças a esses suportes, o que perdurou nos primeiros anos do século XX. O folhetim, de acordo com Jean-Yves Mollier (2018), transformou os hábitos de leitura dos (as) franceses (as), que, ao invés de se dirigirem aos gabinetes de leitura, tinham em suas mãos, por meio dos periódicos, aquilo que os (as) informava e entretenha,

Por outro lado, os (as) escritores (as) que buscavam reconhecimento e não pertenciam aos círculos das folhas de grande tiragem fundaram os seus próprios – e então “pequenos” – periódicos, os quais denominaram *petites revues*. Tratava-se de revistas em formato semelhante ao do livro, dirigido a um público especializado e com a finalidade de divulgar textos e propostas puramente artísticas, dando vez, ainda, a estudos e reflexões de temas em voga à época. Para Pierre Bourdieu (2025), “jovens e novatos”, para se distanciarem daquilo que se consumia em grande circulação, precisavam impor “novos modos de pensamento e expressão, rompendo com os modos de pensamento em vigor” (Bourdieu, 2025, p. 200). Nesse cenário, teve início, em 1890, a *série moderne* do *Mercure de France*.²

Sob a direção de Alfred Vallette,³ o *Mercure* foi uma revista que promoveu a literatura e outras expressões artísticas, aspirando à vanguarda e alinhando-se aos grupos decadentistas e simbolistas. No início, publicou poemas, contos e ensaios, entre outros textos, além de manter rubricas em que os colaboradores discorriam sobre teatro e belas-artes. A resenha de livros se concentrava em uma seção, denominada “Les Livres”. A partir de 1896, lançou a seção “Revue du Mois”, que contemplou assuntos variados e refletiu a expansão da revista, evidenciando a sua intenção de ilustrar amplamente aquilo que compunha os campos artístico e literário daqueles anos. Nela, figuravam as rubricas “Épilogues”, assinada por Remy de Gourmont, além de textos dedicados à música, artes, teatro, e informações daquilo que se publicava em outros jornais e revistas. Em 1905, ainda em

² *Mercure de France* foi título que nomeou outros periódicos anteriores a 1890. Ao entrar em domínio público, foi utilizado pelo grupo que lançou a sua *série moderne*.

³ Entre 1890 e 1935.

movimento de ascensão, a “Revue du Mois” tornou-se “Revue de la Quinzaine”, uma vez que o *Mercure*, de tiragem mensal, passou a ser bimensal. Da criação dessa “Revue” à sua expansão, Rachilde foi a responsável pela crítica de romances, em “Les Romans”.

Nas *petites revues*, a crítica tornou-se uma via importante para a consolidação de seus integrantes no campo literário. Por meio de resumos e resenhas, entre outras formas, os críticos enfrentavam seus adversários, firmavam alianças e provocavam controvérsias, e Rachilde esteve no centro dessas tramas. Portanto, neste artigo, buscaremos apresentar as particularidades das linhas assinadas por Rachilde em “Les Romans”. Neste texto, averiguaremos, especificamente, o que consta dessa rubrica em 1905, momento em que tanto sua autora quanto a revista que a publicava já haviam se afastado de sua fase inicial de afirmação, com um público consolidado e circulação em diferentes países. Por fim, abordaremos os temas, os embates e as perspectivas de Rachilde em relação à produção literária dos anos iniciais do século XX.

1 A “REVUE DE LA QUINZAINE” DO *MERCURE DE FRANCE*

Desde seu lançamento até os primeiros anos do século XX, o *Mercure de France* esteve em ascensão. Entre os anos de 1890 e 1895, os seus exemplares eram mensais; em seu primeiro ano, possuía, em média, pouco mais de 30 páginas, contendo textos variados, assinados por diferentes colaboradores. No período compreendido entre 1896 e dezembro de 1904, manteve sua periodicidade mensal e, muitas vezes, apresentava mais de 200 páginas. O ano de 1896 marcou, também, o surgimento da “Revue du Mois”, que incluía 10 rubricas abordando diferentes temas, trazidos ao público por colaboradores permanentes.

Em 1896, o *Mercure* era comercializado tanto por assinatura (15 francos a assinatura anual; 8 francos a semestral; 5 francos a trimestral) quanto por venda avulsa (1 fr. 50). Em 1904, o periódico comunicou ao seu público, na seção “Échos”, a necessidade de uma reestruturação, afirmando que, desde a sua criação, mantinha-se em um esforço constante para trazer melhorias aos leitores, que lhe eram fiéis, e que tal empenho resultava em seu crescimento, tanto na França

quanto no exterior. Anunciou, ainda, que a revista passaria a ser bimensal, e que a "*Revue du Mois*" se transformaria em "*Revue de la Quinzaine*", sendo composta, inclusive, de "caracteres mais legíveis".

A revista justificou essa expansão, apontando que seu público, "letrado" e com "espírito atento e curioso por todas as manifestações intelectuais", não apenas consultava, mas realmente lia suas rubricas. Além desse aspecto de distinção de seus (as) leitores (as) para com os demais, foi destacado outro aspecto: a "*Revue du Mois*" era "única no mundo", pois nenhum outro periódico oferecia uma "enciclopédia quotidiana" do "movimento universal das ideias". Esse seria o motivo principal da modificação da tiragem, uma vez que a "*Revue de la Quinzaine*" se mostraria mais "ativa". Havia, então, a expectativa de que o *Mercure* publicasse mais matérias, o que não afetaria seu custo, já que continuaria sendo uma das revistas francesas "menos onerosas": na França, seu número avulso passaria a custar 1 fr. 25 e, no exterior, 1 fr. 50 (*Mercure de France*, t. 52, p. 852-852, dez. 1904). Em seu país, a assinatura anual custaria 25 francos, valor inferior ao das revistas contemporâneas, como a *Revue des Deux Mondes*, cuja assinatura anual variava entre 30 e 50 francos. (Loué, 2002, p. 66).

Em janeiro de 1905, Alfred Vallette, em "*Le Mercure de France* bimensuel" argumentou que, no início, o *Mercure* era mais um "*recueil*" do que uma "*revue*". Para compreendermos tal diferenciação, valemo-nos das reflexões de Marie-Ève Thérenty (2007): no século XIX, o "*recueil*" era visto como um "modo de publicação e de reedição cômodo aos textos breves que, sozinhos, não conseguem formar a matéria de um livro". Por sua vez, o termo "*revue*" corresponde aos textos que são reunidos por um diretor de publicação, e remetem à atualidade (Thérenty, 2007, p. 29-30). Com o passar dos anos, o *Mercure de France* se tornou uma "*revue unique*" ao lançar a "*Revue du Mois*". Essa mudança aproximou forma do "*recueil*" àquela do jornal, resultando em um periódico redigido por "espíritos livres" e atento a diversos temas de sua época (Vallette, *Mercure de France*, t. 53, p. 8, 1 jan. 1905).

Ainda de acordo com Vallette, a história do *Mercure de France* despertava interesse do "triplo ponto de vista literário, psicológico e financeiro", pois mostrava como "a boa vontade de um grupo de escritores" era mais valiosa que um

grande capital para fundar um periódico “independente, formado por elementos os mais heterogêneos” e que conseguiu “conservar sua liberdade integral”, atraindo um público capaz de acolher opiniões distintas. Logo, o seu desenvolvimento o teria levado a alterar a sua periodicidade, considerando tanto aspectos de seu “organismo” quanto “circunstâncias externas” (Vallette, *Mercure de France*, t. 53, p. 5-6, 1 jan. 1905).

Para Vallette, as questões financeiras condicionavam a sobrevivência de algumas folhas, as quais, ao precisarem vender anúncios para assegurar a sua existência, restringiam a expressão de seus (as) colaboradores (as), que não podiam emitir uma “opinião desinteressada”. As revistas generalistas – ou seja, aquelas maiores do que o *Mercure* – enfrentariam o “duplo inconveniente de “esquivarem-se e custar muito caro”. Por outro lado, a sua revista tinha interesse em promover as manifestações artísticas e de pensamento, na França e no exterior. Esse tipo de publicação era escrito por aqueles (as) que não se deixavam influenciar pela “vulgarização”, preenchendo o espaço de uma imprensa onde a propaganda imperava e anulava quaisquer outras propostas. Como resultado, para o *Mercure de France*, a tiragem mensal tornou-se insuficiente, o que a levou à publicação bimensal.

Ao concluir sua explanação, Alfred Vallette declarou que as informações sobre a alteração da periodicidade do *Mercure* eram destinadas, principalmente, para aqueles que, na época, ignoravam a “existência de um periódico que responde, de maneira exata, ao que significa radicalmente a palavra ‘revista’” e que era comercializado por um valor próximo daquele dos jornais “à un sou”.⁴ Tais palavras nos levam a concluir que, passados 15 anos de sua fundação, o *Mercure de France* ainda preservava as suas estratégias de afirmação no campo literário. De acordo com Pierre Bourdieu, o campo literário se configura como campo de forças, cujas lutas de concorrência tendem a conservá-lo ou transformá-lo (Bourdieu, 2025, p. 167). Portanto, indicar a mudança de tiragem e, simultaneamente, aquilo que distinguia a revista das publicações as quais se opunha, integrava essas estratégias. Na década de 1890, o *Mercure*, por meio de inquéritos e manifestos,

⁴ Isto é, periódicos vendidos a preços muito baixos.

buscou marcar a sua posição. Vemos, assim, que, nos primeiros anos do século XX, como uma publicação consolidada e cuja editora já havia lançado obras de nomes importantes, tendo sido a responsável, por exemplo, pelo lançamento dos escritos de Friedrich Nietzsche em francês, essas vias de sustentação no campo ainda eram mantidas.

A crítica literária também desempenhou o seu papel nesse processo: por meio dela, criavam-se conexões e definiam-se posições. Para Christophe Charle (1998), o século XIX foi aquele da “era da crítica”, quando as obras precisavam passar pelo crivo dos jornais e das revistas para serem legitimadas. No caso das *petites revues*, existiam os “auxílios mútuos dos autores, ainda excluídos do reconhecimento social pelos mediadores críticos dominantes” (Charle, 1998, p. 89-90). Nessa teia, Rachilde ocupou sua posição: entre os anos de 1896 e 1914, ela foi a responsável pela revisão dos romances em “Les Romans”, e, além de avaliar aspectos estéticos, opinou sobre diferentes assuntos e eventos de sua época. Abordaremos, neste texto, as contribuições que datam de 1905, ano de surgimento da “Revue de la Quinzaine”.

2 RACHILDE E “LES ROMANS”.

Rachilde percorreu extensa trajetória literária, marcada pela publicação de romances – que, muitas vezes, escandalizaram seus (as) contemporâneos (as) – e pela colaboração na imprensa. Nascida no interior da França e proveniente de uma família influente, ainda muito jovem mudou-se para Paris, para tentar viver de sua escrita. Colaborou na imprensa e, na década de 1880, foi assídua do Quartier Latin, bairro parisiense cujo espírito “soprava sobre as águas da literatura” (Rachilde apud Émile-Bayard, 1924, p. 336). Nesse local, se liam autores “novos” e “antigos”, se frequentavam bailes e por onde ela caminhava de madrugada, contrariando o que se esperava de uma *jeune fille*.

O Quartier Latin também foi o bairro que abrigou grande parte das redações das *petites revues*, círculo em que Rachilde se inseriu. Elas serviam como espaço de circulação de seus (as) assíduos e, por vezes, para suas diversas reuniões. Nesse contexto, Rachilde organizou os encontros do salão do *Mercure de France*, que

aconteciam às terças-feiras – “*les Mardis du Mercure*”. Ali, aqueles que aspiravam à vida literária – e a uma editora para a publicação de seus livros – encontravam seu lugar. Para os (as) colaboradores (as) da revista, tratava-se de um espaço de sociabilidades. De acordo com Glinoyer e Lesnay (2013), na Rue de l’Échaudé-Saint-Germain, número 15, enquanto Alfred Vallette se recolhia em seu escritório e tratava de questões que se restringiam à redação do *Mercure de France*, Rachilde proporcionava uma “sessão recreativa, durante um chá” aos colaboradores regulares da revista e, paralelamente, recrutava “novas plumas”. (Glinoyer e Lesnay, 2013, p. 229). Nesse espaço, aglutinavam-se aqueles que tinham interesse pela arte, pelas novas correntes estéticas, em uma atmosfera receptiva aos jovens escritores. Era onde se alimentava o desdém pelas instituições oficiais e pela grande imprensa. Diferentemente das damas do passado, Rachilde se esforçava para que os seus convidados se relacionassem – o que era auspicioso para o *Mercure*, mesmo que isso significasse agrupar indivíduos com pensamento divergente.

Rachilde foi assunto em jornais e revistas da época, que noticiavam seus feitos e as suas publicações. Em abril de 1905, *La Plume*, uma *petite revue* alinhada ao *Mercure de France*, classificou as críticas de Rachilde como “agradáveis e originais” (Tudesq, *La Plume*, p. 63-64, 30 abr. 1905). No mesmo ano, o *Gil Blas* deu vez, em sua primeira página, à uma elogiosa crítica do romance *Le meneur de louves*, de Rachilde, assinada pelo escritor Maurice Cabs⁵ (*Gil Blas*, 2 nov. 1905, p. 1, 3 col.). Mesmo no Brasil ouviu-se falar de Rachilde nos primeiros anos do século XX. Em março de 1900, ficou conhecida pelos (as) leitores (as) do jornal pernambucano *A Província*⁶, no qual Gonçalves Maia⁷ fez menção à obra *Hors Nature*. Em março de 1905, o jornal *O Fluminense* publicou, na coluna “Pelo Exterior”, o texto “Movimento das ideias em França”, de Camille Mauclair,⁸ traduzido do francês para o português. Nessas linhas, Mauclair coloca Rachilde

⁵ Secretário da *Association de la Critique Littéraire*. Além do *Gil Blas*, também foi colaborador do *Petit Journal*.

⁶ Órgão do Partido Liberal de Pernambuco. Circulou entre os anos de 1872 e 1919.

⁷ Político e jornalista recifense (1866-1924).

⁸ Foi poeta, romancista e crítico francês (1872-1945). Discípulo de Mallarmé e assíduo dos agrupamentos do Simbolismo. Também foi colaborador do *Mercure de France*.

entre as mais notáveis escritoras de seu país (Mauclair, *O Fluminense*, 25 mar. 1905, p. 2, 1 col.). Em 1907, João do Rio, no jornal *Correio Paulistano*, aludiu, em “Camelots”, à peça *Le vendeur de soleil*, de Rachilde (Rio, *Correio Paulistano*, 25 maio 1907, p 1, 3 col).

A rubrica “Les Romans” foi publicada ininterruptamente de 1896, ano de seu início, até 1905, contabilizando 2.225 livros avaliados. Ao analisarmos comparativamente o ano de 1905, observamos que “Les Poèmes”, também de crítica e assinada por Pierre Quillard,⁹ aparece apenas em sete das 24 edições publicadas, enquanto Rachilde avaliou 302 livros, dos quais ressaltou aspectos diversos. A seguir, exporemos suas ponderações acerca dos elementos estéticos de algumas dessas obras.

3 RACHILDE E A LITERATURA

Em “Les Romans”, Rachilde compartilhava regularmente suas opiniões sobre a criação literária, apresentando ao público o que, para ela, representava, um estilo apropriado e temas relevantes. Seu mérito, de acordo com Samuel Lair (2007), foi o de, em suas reflexões, tentar restituir um status elevado ao romance.

Algumas obras eram apresentadas como modelos a serem imitados, o que ocorreu, por exemplo, na primeira quinzena de abril de 1905, quando da avaliação de *En casque et sabre*, de Tristan Bernard,¹⁰ que ela classificou como uma “obra-prima”: “É preciso lê-la para aprender a escrever. Eu não tenho vontade de contá-la, mas de citá-la... Inteiramente”.¹¹ (Rachilde, *Mercure de France*, t. 54, p. 416, 1 abr. 1905, tradução nossa). Outras avaliações apontavam efeitos peculiares, como em *Madame Fournol et ses héritiers*, de Lucien Rolmer,¹² que supostamente teria acrescentado à “consistência de execução de um Maupassant uma ironia contida”. Isso teria renovado “as práticas dos autores naturalistas, nela misturando fórmulas

⁹ Pierre Quillard (1864-1912) foi poeta simbolista, além de dramaturgo e crítico literário.

¹⁰ Tristan Bernard (1866-1947) foi um escritor e jornalista francês, conhecido por suas obras humorísticas. Era amigo de Jules Renard, que fez parte do grupo fundador do *Mercure de France*.

¹¹ « Il faut lire cela pour apprendre à écrire. Je n'ai pas envie de la raconter, mais de la citer... tout entière ».

¹² Escritor e jornalista francês (1880-1916).

de poeta”, atingindo, em algumas passagens, o “lirismo do cômico” (Rachilde, *Mercure de France*, t. 55, p. 104-108, 1 maio 1905, tradução nossa).

Comumente, Rachilde apresentava contrapontos aos romances escritos naqueles anos. *L'Élection sentimentale*, de Comte de Comminges¹³, o qual classificou como um “belo romance”, que lhe deixara “agradáveis lembranças”, constituía, para ela, algo diverso daquilo que se publicava em seu tempo:

Atualmente, nos livros, as coisas mais previsíveis ou que mais recorrentes se complicam com impressionantes sistemas de análise e, quando se acredita mergulhar em uma consciência de escritor, desce-se ao fundo de um poço de uma série de encadeamentos psicológicos, vislumbrando verdades em posturas tão pouco naturais que apressamo-nos a voltar às muito banais superfícies da vida comum. Com frequência, eu tenho sede de uma literatura que possa ser bebida sem um provável envenenamento de todos os sentidos, incluindo o soporífico, e que vos permitiria pensar nisso, depois de beber, sem uma opressão de pesadelo. Eu gosto dos livros do Sr. de Comminges, pois eles me deixam agradáveis lembranças. Ele é um desses raros autores que não sacrificam à necessidade de consternar, de esgotar o cérebro de seu leitor até fazê-lo glorificar qualquer estado social quando retorna, após ter deixado a ficção (Rachilde, *Mercure de France*, t. 54, p. 104, 1 mar. 1905, tradução nossa).¹⁴

Na segunda quinzena de abril, ao fazer crítica de *Esclave*, Rachilde revelou seu olhar para aspectos estéticos, utilizando uma variedade de imagens para descrever essa obra. Trata-se de um romance assinado por Gérard d'Houville, pseudônimo de Marie de Régnier,¹⁵ e publicado pela editora Calmann-Lévy:

Saboroso como uma fruta, esse livro não pode mais ser examinado como se poderia analisar o transparente gomo de uma laranja durante uma debilitante tarde de calor. É necessário espremê-la sobre os lábios e dela conservar, todo o dia, o perfume violento, um pouco amargo, na ponta das unhas que partiram a sua casca. Ele é, simultaneamente, grave como algo natural, e agradável, se

¹³ Foi escritor, político e militar (1862-1925). Colaborou no *Mercure de France*.

¹⁴ « Aujourd'hui, dans les livres, les choses les plus prévues ou les plus arrivées se compliquent d'étonnants systèmes d'analyses et quand on croit plonger au fond d'une conscience d'écrivain on descend au fond d'un puits par une telle série d'enchaînements psychologiques, on entrevoit des vérités en de si peu naturelles postures qu'on se hâte de remonter aux très banales surfaces de la vie ordinaire. J'ai souvent soif d'une littérature qui se laisserait boire sans un probable empoisonnement de tous les sens, y compris le soporifique, et qui vous permettrait d'y songer, après boire, sans une oppression de cauchemar. J'aime les livres de M. de Comminges parce qu'ils me laissent d'agréables souvenirs. Il est de ces rares auteurs qui ne sacrifient pas au besoin d'ahurir, de pressurer la cervelle de son lecteur jusqu'à lui faire bénir un quelconque état social quand il y revient après avoir lâché la fiction ».

¹⁵ Escritora francesa (1875-1963). Filha do poeta José Maria de Heredia, cresceu entre poetas e artistas. Casou-se com o poeta Henri de Régnier, adotando seu sobrenome.

quisermos buscar descobrir nele um objeto de arte cujas curvas eruditas, as belas perfídias, tomariam emprestado suas espontaneidades dos galhos flexíveis, das circularidades impressionantes das grandes nuvens brancas (Rachilde, *Mercure de France*, t. 54, p. 574, 15 abr. 1905, tradução nossa).¹⁶

Durante seu tempo à frente de “Les Romans”, Rachilde também avaliou as suas próprias obras¹⁷ e usou-as para compartilhar suas reflexões sobre o processo de criação literária e sobre o que definiria o papel do (a) escritor (a). Na primeira quinzena de outubro de 1905, ela deu vez ao seu romance *Le meneur de louves*, publicado pela editora do *Mercure de France*. Em sua “autocrítica”, comparou a vida a uma viagem, afirmando que, nesse trajeto, somos responsáveis por escolher o nosso meio de locomoção. Entre trens, bicicletas, automóveis e cavalos – estes últimos, seus preferidos na juventude, – ela escolheu entre os “modos de transporte” que fervilhavam à época, algo diferente: escrever romances. Essa seria, para ela, a “maneira mais preguiçosa de ir a qualquer lugar sem cansaço” (Rachilde, *Mercure de France*, t. 57, p. 586, 1 out. 1905), de escolher um país, ou lugares, sem medo de se deparar com pessoas “conhecidas” ou “adoecidas” – as quais estariam em maioria no seu tempo, em uma aparente crítica à vida em sua cidade: “(...) tenho sempre horror de me deparar com a senhora que caminha para emagrecer ou o senhor que leva ao passeio sua pequena neurastenia”.¹⁸

Por conta dessa atmosfera de sua contemporaneidade, optou por escrever, em *Le meneur de louves*, sobre uma outra época – a merovíngia, – sinalizando sua resistência às práticas dos (as) escritores (as) coetâneos (as), aos acontecimentos daqueles anos, e ilustrando paixões e querelas de outrora, nas quais mergulhou e representou em seu romance:

Por causa dos pobres animais e dos pobres diabos, eu me perdi nas vias de florestas profundas, que não têm qualquer relação com o Bosque de Bolonha, caro aos escritores modernos. Eu vi coisas cuja simplicidade amedrontaria,

¹⁶ « Savoureux comme un fruit, ce livre ne peut pas plus s’analyser qu’on ne pourrait analyser la transparente chair d’une orange durant une énervante après-midi de chaleur. Il faut le presser sur ses lèvres et en conserver, tout le jour, le parfum violent, un peu amer, au bout des ongles qui en ont fendu l’écorce. Il est à la fois grave comme une chose sortie de la nature et plaisant si on veut chercher à y découvrir un objet d’art dont les courbes savantes, les belles perfidies, emprunteraient leurs spontanités aux souplesses des branches, aux rondeurs trop éblouissantes des gros nuages blancs ».

¹⁷ Apresentamos essas avaliações em outros artigos publicados.

¹⁸ « (...) j’ai toujours la terreur de me croiser avec la dame qui marche pour se faire maigrir ou le monsieur qui promène da petite neurasthénie ».

considerando os gostos sentimentais de nossa época. Penetrei no segredo das paixões violentas, que parecem infantis diante dos vícios na nossa era atual republicana, mas que já causavam os mesmos crimes e as mesmas estupidezes que as ambições muito mesquinhas de nosso tempo (Rachilde, *Mercure de France*, t. 57, p. 586, 1out. 1905, tradução nossa).¹⁹

Essa época criticada foi, também, assunto de “Les Romans”, quando Rachilde contemplou eventos políticos e da sociedade, tornando-a um reflexo de eventos diversos. Portanto, exporemos essas considerações nas próximas linhas.

4 RACHILDE EM SEU TEMPO

Podemos compreender Rachilde como figura expressiva de seu tempo, o que fez dela uma mediadora cultural. Como “sujeito histórico”, ela deixou registros relevantes para a compreensão de sua época. Segundo Angela de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016), a percepção de indivíduos que vivenciam determinados períodos são imprescindíveis para se “compreender as dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação de bens culturais, que, por princípio teórico, sempre envolvem mudanças em seus sentidos ou, dito de outra forma, naqueles presentes nas intenções de seus produtores” (Gomes & Hansen, 2016, p. 13).

Assim, Rachilde, em “Les Romans”, falou de literatura e levantou, também, questões referentes ao campo editorial. Por meio de observações acerca da materialidade dos livros que eram lançados, destacou, por exemplo, a qualidade (ou falta dela) de ilustrações, a configuração das capas, entre outros aspectos. Ela ressaltou, ainda, algumas reedições de obras, como quando, na segunda quinzena de abril de 1905, noticiou o relançamento de *Croquis parisiens*, *À Vau-l'eau* e *Un Dilemme*, de J. -K. Huysmans, pelo editor Stock. Huysmans foi referência para os decadentistas e simbolistas, sendo considerado por Remy de Gourmont como iniciador, graças ao romance *À rebours*, de uma “literatura nova” (Gourmont, *Mercure de France*, t. 2, p. 322, jun. 1891). Ao comentar uma reedição desse autor

¹⁹ « À la suite des pauvres bêtes et des pauvres diables, je me suis égaré dans les sentiers de forêts profonds qui n'ont aucun rapport avec le bois de Boulogne cher aux écrivains modernes. J'ai vu des choses dont la simplicité ferait peur étant donnés les goûts mièvres de notre ère. J'ai pénétré le secret des passions violentes qui paraissent enfantines devant les vices de notre actuelle république, mais qui engendraient déjà les mêmes crimes et les mêmes sottises que les très mesquines ambitions de notre temps ».

por Stock, livreiro afeito aos simbolistas, a intenção de Rachilde nos remete ao que discute Jean-Yves Mollier (2015): entre os anos de 1885 e 1919, aqueles (as) que não encontravam espaço nas grandes editoras buscavam vias de reconhecimento por meio de seus pares, que lhes davam sustentação:

A reedição de boas obras é uma lição necessária. Elas provam que certas coisas foram ditas de forma peremptória e que é inútil copiar as violências de linguagem daqueles que souberam falar, no momento necessário, sobre os males de sua época. A hipocondria de Sr. Folatin domina todo um mundo de escritores, mais deploravelmente que o próprio Sr. Folatin, já que ela o fez sensato. Lembro-me que outrora se dizia: “*On mange trop et si mal À vai-l'eau*”.²⁰ Que pena! Em nossos dias, os Senhores autores fazem piores: eles ruminam!²¹ (Rachilde, *Mercury de France*, t. 54, p. 578, 15 abr. 1905, tradução nossa).

Rachilde também deixou registradas suas impressões sobre as relações – e as tensões – entre escritores (as) da época. Em tempos de busca pela autonomia, aqueles (as) que frequentavam as redações de vanguarda, e que escreviam livros para um público dito especializado, buscavam marcar sua distinção do “homem de letras” comum – isto é, aquele que se popularizava e, conseqüentemente, obtinha mais lucros. Em contrapartida, era igualmente frequente a defesa e a legitimação de seus (as) próximos (as). Dessa forma, na primeira quinzena de agosto de 1905, ao discorrer sobre *La Domination*, romance da Condessa Mathieu de Noailles,²² Rachilde fez diversas referências a aspectos de seu contexto. Primeiramente, disse ter recebido a visita de um jovem, “*très du monde*”, que lhe falara do livro de Noailles, e ela, por sua vez, teria dedicado essa obra aos “jovens escritores da França”, o que nos leva a pensar nas práticas de colaboração existentes do período. Em seguida, citou Verlaine, poeta reconhecido por sua vida transgressora e boêmia, e fez menção aos acadêmicos, que deveriam ser enquadrados na tradição,

²⁰ Para efeitos de rima, mantivemos o trecho em sua versão original.

²¹ « La réédition des bons ouvrages est une leçon nécessaire. Ils prouvent que certaines choses ont été dites de façon péremptoire et qu'il est inutile de mal copier les violences de langage de ceux qui surent parler à temps des maux de leur époque. L'hypocondrie de M. Folatin domine tout un monde d'écrivains, mais moins heureusement que M. Folatin lui-même puisqu'elle le rendit raisonnable. Je me souviens qu'on disait jadis : 'On mange trop et si mal dans *À vai-l'eau*'. Hélas ! De nos jours, Messieurs les auteurs font pires : ils remâchent ! »

²² Anna Elisabeth Bibesco-Bassaraba de Brancovan nasceu em Paris, em 1876, filha de uma família aristocrata romena. Escreveu romance, poesia e uma autobiografia. Era assídua dos meios literários; próxima, por exemplo, de Marcel Proust, André Gide e Colette.

ao contrário dos *novos*. O “dominador” do romance seria um “homem de letras”, mostrando, portanto, que Rachilde frequentemente buscava expor práticas que considerava pouco louváveis entre escritores (Rachilde, *Mercure de France*, t. 56, p. 432, 1 ag. 1905).

Avaliação semelhante apareceu, ainda, na segunda quinzena de agosto, quando da resenha do livro *L’Expiation*, de Georges Périn:²³

Ainda um romance sobre o homem de letras. Dessa vez, ele são dois, os dois irmãos. Temos a escolha entre os M., os R., etc., etc... A expiação consiste, para eles, em se sentir impotentes do esforço literário, pois mataram um insolente durante um combate singular, mas real. Então, a questão seria esta: quem dá a vida à ilusão tem o direito de destruir uma única realidade? Eu acredito que se pode livrar a terra de um engraçado com tranquilidade. Infelizmente, quando se analisa *duplo*, vê-se duplo, ao menos para os escrúpulos literários (Rachilde, *Mercure de France*, t. 56, p. 585, 15 ag. 1905, tradução nossa).²⁴

Apesar de comumente reprovar a aproximação entre política e literatura, Rachilde não deixou de perceber essa relação. Em junho de 1905, ao falar de *Parti rouge et parti noir*, de Henri Lancial²⁵ (Rachilde, *Mercure de France*, t. 55, p. 413, 1 jun. 1905), indicou sua contrariedade aos romances de cunho político. No entanto, no mesmo número, suas tendências políticas se evidenciaram, por meio dos comentários feitos às obras *Au service de l’Allemagne*, de Maurice Barrès (1862-1923), e *Le 71^e Trainglaux*, de Paul de Baurepaire-Froment (1872-1914).

Au service de l’Allemagne, foi classificado por Rachilde como uma “história encantadora, contada com elegância” (Rachilde, *Mercure de France*, t. 55, p. 414, 1 jun. 1905). Barrès e Rachilde eram próximos: conheceram-se na década de 1880, e o prefácio de *Monsieur Vénus*, romance publicado em 1884, foi assinado por ele. Em seu tempo de atuação, esse autor proferiu diversas opiniões contrárias aos alemães, alinhando-se a uma tendência de determinismo racial que pairava na França (Al-Matary, 2005, p. 95). Em *Au service de l’Allemagne*, Maurice Barrès

²³ Georges Périn (1873-1922) foi escritor, crítico e jornalista francês. Entre outros periódicos, foi colaborador de *La Plume*.

²⁴ « Encore un roman sur l’homme de lettres. Cette fois ils sont deux, les deux frères. On a le choix entre mes M., les R., etc., etc... L’expiation consiste pour eux à se sentir impuissants de l’effort littéraire, parce qu’ils ont tué un insolent au cours d’un combat singulier mais loyal. Alors, la question serait celle-ci : qui donne la vie à l’illusion a-t-il le droit de détruire une seule réalité ? Moi, je crois qu’on peut toujours débarrasser la terre d’un drôle avec tranquillité. Malheureusement, quand on analyse *double* on voit double, au moins pour les scrupules littéraires. »

²⁵ Escritor francês, nascido em 1861.

executou, ao mesmo tempo, “um projeto poético e um projeto ideológico”, tendo a região fronteira da Lorena, marcada por disputas entre países, como “terra mítica da resistência latina” (Al-Matary, 2005, p. 97). Esse período, segundo Eric Hobsbawm, caracterizou-se por “economias nacionais rivais ‘protegendo-se’ umas das outras” (2003, p. 104), o que resultou em grande tensão entre França e Alemanha.

Já *Le 71^e Trainglaux*, de Baurepaire-Froment, aparece sob um outro prisma, por se tratar de uma narrativa com temática antimilitarista. Rachilde descreve o romance de Baurepaire-Froment,²⁶ editor da revista ilustrada *Tradition* e autor que tinha vivido experiência militar, como “um estudo de costumes sobre o exército absolutamente cômico”. Em termos de estilo, empregou locuções “esquecidas”, conferindo ao seu livro as características de um dicionário. Ele teria, tal qual o título de sua revista, a “tradição”. de “demolir o exército em benefício de uma fraseologia extremamente bizarra”, trazendo “a mais completa antologia dos grandes poetas desconhecidos de nossas melhores épocas, e as mais repugnantes obscenidades (Rachilde, *Mercure de France*, t. 55, p. 411, 1 jun. 1905). Ao concluir, Rachilde provoca o seu leitor: e, se em vez do exército ser descrito pelo autor como “escola do vício” ou a “escola do roubo”, fosse a literatura identificada como “escola do vício”, do plágio, da covardia, do antipatriotismo? E se a “literatura obrigatória (do jornalismo)” fosse a razão da “degenerescência do estilo”, algo que os críticos, “grandes ou pequenos”, já sabiam, mas não admitiam? Deste modo, revela uma simpatia ao exército, o que também demonstra uma inclinação ao patriotismo.

Em “Les Romans”, Rachilde expressou sua opinião sobre livros escritos por mulheres, as quais lutavam pelo reconhecimento e pela publicação de suas obras, em um meio majoritariamente masculino. Em 1905, apresentou ao seu público a avaliação de 37 obras de escritoras. Trata-se de um número pequeno, se comparado à soma total, correspondendo a pouco mais de 12%. Na maioria das vezes, esses títulos apareceram sob pseudônimos (muitas vezes masculinos), como

²⁶ Baurepaire-Froment também foi folclorista e colaborador em diferentes periódicos.

é o caso de Paul Junka, cujo verdadeiro nome era Alexandrine Forpomès²⁷, e Gérard d'Hourville, adotado por Marie de Règnier.

Algumas delas recebiam elogios, como Marie Krysinska,²⁸ que assinou *La force du désir*, publicado pela editora do *Mercury de France*. Na primeira quinzena de julho, Rachilde a chamou de "Musa" e a reconheceu como a "inventora do verso livre". Seu romance abordaria temas ligados ao amor e ao desejo de maneira exemplar, caracterizando-se como uma obra bem escrita e "vivaz". Outras eram ironizadas, tal qual Mary Floran,²⁹ autora de romances sentimentais:

Por testamento, uma pessoa dotada de mania de vingança, lega um esboço a quem se fará instrumento de sua cega vingança. Uma virtuosa mulher de letras resiste à tentação, mas uma outra, menos escrupulosa, escreve esse romance, e dele resulta que uma mulher encantadora que descobre que seu marido é o assassino de seu pai. Oh! os *romans à clés*!³⁰ (Rachilde, *Mercury de France*, t. 53, p. 432, 1 fev. 1905, tradução nossa) .

Vemos, portanto, que Rachilde não se hesitou em expressar suas opiniões, tanto de natureza literária quanto as relacionadas aos acontecimentos de sua época, o que gerou embates e polêmicas. Discorreremos sobre alguns de seus enfrentamentos nas próximas linhas.

5 RACHILDE: POLÊMICAS E EMBATES

À maneira de seu tempo, quando, para seus pares, era necessário encontrar alternativas de sustentação no campo literário, Rachilde esteve envolvida em controvérsias e confrontos. Entre os (as) colaboradores (as) das *petites revues*, as disputas eram estratégias de afirmação: manifestos, inquéritos, perfis e publicização de correspondências entre escritores (as), editores e diretores de

²⁷ Autora francesa (1868-1942), que assinou romances folhetins.

²⁸ Maria Anastasia Krysińska nasceu na Varsóvia, em 1857, e morreu em Paris, em 1908. Publicou poemas e atuou em diferentes periódicos franceses. Circulou entre diferentes agrupamentos, como o dos Hidropatas.

²⁹ Seu verdadeiro nome era Marie Louise Méliette Augustine Guichard (1856-1934).

³⁰ « Par testament, une personne douée de la manie vengeresse, lègue un canevas à qui se fera instrument aveugle de sa vengeance. Une vertueuse femme de lettres résiste à la tentation, mais une autre, moins scrupuleuse, écrit ce roman et il en résulte qu'une femme charmante découvre que son mari est l'assassin de son père. Oh ! les romans à clés ! ».

revistas ilustravam redes, relações e, também, rupturas, algo que perdurou nos primeiros anos de 1900.

Alguns dos contemporâneos de Rachilde, como Marius-Ary Leblond,³¹ retrataram o seu posicionamento crítico: “Sua crítica da sociedade é mais amarga porque ela tem sob seus olhos a pequena Burguesia”. Também descreveram a sua personalidade: “pequena pantera com garras, ela ama, ela sonha com a guerra” (p. Leblond, 1905, p. 11-12). Dessa forma, ao combinar seu temperamento com o que era característico das revistas de vanguarda, Rachilde expressava suas opiniões de maneira incisiva e, ocasionalmente, agressiva.

Em “Les Romans”, provocações eram comuns: na resenha de *Un Saint*, romance de Paul Bourget, Rachilde afirmou tratar-se da história de um “*gendelettre art neuf*” – uma forma pejorativa de se referir a um escritor.³² Essa personagem era alguém “que rouba um bom frade para pagar, de seu próprio bolso, uma edição de suas obras satíricas é (provavelmente) interessante. Ela prova sobretudo que Bourget conhece rudemente bem esses senhores arrivistas de hoje”³³ (Rachilde, *Mercure de France*, t. 54, p. 258, 15 mar.1905). Em outros momentos, Rachilde acusou escritores (as) de plagiar obras já publicadas. Ao fazer crítica do livro *Le jardin des plaisirs*, de Paul Mathieux³⁴, na primeira quinzena de setembro (Rachilde, *Mercure de France*, t. 57, p. 107, 15 set. 1905), insinuou tratar-se de uma imitação de Jean Lorrain. Logo na primeira quinzena de outubro, Rachilde declarou, em um “memento” de sua rubrica, ter recebido uma carta de Mathieux. Nela, ele afirmava ter escrito *Le jardin des plaisirs*, “fragmentariamente”, “muito antes da *Maison Philibert*,³⁵ de seu amigo Jean Lorrain. Diante dessa informação, ela ironiza: “Dont acte” – isto é, que “ficasse registrado”.

Foram as cartas, aliás, que ilustraram a participação de Rachilde em um episódio que movimentou diferentes peças do campo literário, por meio da

³¹ Pseudônimo dos escritores Georges Athenas (1877-1955) e Aimé Merlo (1880-1958).

³² Na época, o termo “*gendelettre*” era empregado, também, para se referir ironicamente a um escritor.

³³ L’histoire de ce *gendelettre art neuf* qui vole un bon moine pour s’offrir une édition à ses frais de ses œuvres satiriques (probablement) est intéressante. Elle prouve surtout que M. Paul Bourget connaît rudement bien messieurs les arrivistes du jour.

³⁴ Escritor francês (1869-1954). Redator do jornal *La Presse*.

³⁵ Romance publicado em 1904.

resenha da obra *Le salon de Madame Truphot*, escrito por Fernand Kolney, na segunda quinzena de janeiro de 1905. Na ocasião, Rachilde considerou o romance “extraordinário”, mas creditou a autoria ao “inimitável Laurent Tailhade” (Rachilde, *Mercure de France*, t. 53, p. 261, 15 jan. 1905). Laurent Tailhade (1854-1919) foi um escritor francês, próximo do *Mercure*, de postura e de textos satíricos e polêmicos. Foi, segundo Remy de Gourmont, “um carrasco das hipocrisias e avarezas” de seu tempo, expondo “falsas glórias” e denunciando as “torpezas” daqueles que obtinham ganhos “vindos da Bolsa” ou do folhetim. (Gourmont, 1896, p. 101-102). Isto remete ao fato de Tailhade buscar romper com a “subordinação estrutural” existente no campo literário do XIX, que parece se perpetuar nos primeiros anos do século XX. Essa subordinação, segundo Pierre Bourdieu (1996), levava escritores (as) à dependência e ao favorecimento dos detentores do lucro, seja por meio de instituições, como a Academia, ou *patrons de presse*.

Fernand Kolney (1868-1930) foi um escritor polemista, além de cunhado de Laurent Tailhade, de quem sua personalidade se assemelhava. *Le Salon de Madame Truphot* casou furor à época de sua publicação, por ser uma obra que caricaturiza a história do Simbolismo. O enredo é centrado na figura de uma dona de Salão, Madame Truphot, que acolhia jovens poetas e por onde teriam passado, por exemplo, os artistas de *L'Ermitage* e Jean Moréas. Na ocasião, Jehan Rictus,³⁶ convencido de que havia sido inspiração para uma das personagens do romance, recorreu ao tribunal, solicitando indenização, e saiu vitorioso. O fato repercutiu em jornais como *La France*, *L'Évenement* et *La Nouvelle Presse*.³⁷ No *Gil Blas*, na seção de folhetim “La Vie Littéraire”, Jules Bois afirmou que, em consequência da publicação de *Le Salon de Madame Truphot*, Fernand Kolney foi submetido a um “ostracismo” por aqueles que se sentiram ofendidos por suas palavras (Bois, *Gil Blas*, p. 1, 6. col, 5 fev. 1905).

Após mencionar a participação de Laurent Tailhade na escrita de *Le salon de Madame Truphot*, Rachilde recebeu uma carta-resposta, divulgada pelo *Mercure* na segunda quinzena de fevereiro, na rubrica “Échos”, a pedido do próprio remetente.

³⁶ Pseudônimo do poeta francês Gabriel Randon de Saint-Armand (1867-1933).

³⁷ Dados obtidos em pesquisa na base de dados Retronews, mantida pela Bibliothèque Nationale Française.

Nela, Tailhade desmentiu a informação dada por Rachilde, admitindo apenas ter exercido certa "influência sobre o seu cunhado". Acusou-a de, "involuntariamente" ter auxiliado uma manobra de Jehan Rictus contra ele e Fernand Kolney, destacando o verdadeiro nome de seu cunhado, Fernand Pouchon de Colnet, para que não fosse confundido com seus primos Colnet d'Huart, que eram "católicos", "nacionalistas" e amigos de Coppée³⁸ e Lemaître³⁹ – ou seja, de membros da Academia Francesa. Disse que as palavras desdenhosas de Rachilde demonstravam que ela não tinha realmente lido a obra de Kolney, além de ter se defendido de toda sorte de acusação e de mencionar já ter publicado um esclarecimento no periódico *Action*. Ademais, Laurent Tailhade afirmou que escrevia melhor do que seu cunhado, sem "neologismos", e justificou a relação que mantinha com diferentes personalidades da literatura e imprensa da época:

Jaurès foi testemunha de meu casamento. Mirbeau⁴⁰ prestou-me todos os tipos de serviço. Sou admirador d'Achille Essebac.⁴¹ Séverine⁴² fez a honra de considerar-me um de seus amigos. Eu aprecio a voz generosa e o entusiasmo do bom Marcel Legay.⁴³ Sébastien Faure⁴⁴ não tem ouvinte mais assíduo ou devoto do que eu.

Não são, que fique claro, as aventuras ou comportamentos desses ilustres que Fernand Kolney pretendeu narrar (Tailhade apud *Mercure de France*, t. 53, p. 645, 15 fev. 1905, tradução nossa).

Na sequência, foi reproduzida uma carta de Fernand Kolney endereçada a Rachilde, na qual ele reivindica a autoria de *Le Salon de Madame Truphot*. Afirma ter apresentado ao comitê do *Mercure de France* 180 páginas de um outro romance, que seria o "irmão" do polêmico *Madame Truphot*, e que o seu estilo também era diferente daquele de Tailhade. A resposta de Rachilde foi transcrita da seguinte maneira:

De onde é necessário concluir, caros Senhores, que sois tão cunhados que mais esperto do que eu podia errar. Apresso-me, portanto, em vos separar em vossas maneiras de ver, concernente ao próximo, mas vos reservo minha

³⁸ François Coppée (1842-1902) foi poeta parnasiano e membro da Academia Francesa.

³⁹ Jules Lemaître (1853-1914) foi dramaturgo, ensaísta e crítico. Membro da Academia Francesa

⁴⁰ Octave Mirbeau (1848-1917), anarquista, escritor e jornalista francês.

⁴¹ Pseudônimo de Achille Bécasse, escritor francês (1868-1936).

⁴² Pseudônimo da escritora e jornalista francesa Caroline Rémy (1855-1929).

⁴³ Pseudônimo de Arthur Jacques Joseph Legay (1851-1915), cantor francês que atuou no Chat Noir.

⁴⁴ Sébastien Faure (1858-1942) foi um anarquista francês.

inteira admiração pela coragem individual com a qual cada um de vós manifesta para defender o outro.

Havia um Laurent Tailhade. Agora há dois. Louvado seja Fernand Kolney!
(Rachilde apud *Mercure de France*, t. 53, p. 647, 15 fev. 1905, tradução nossa).

A situação permaneceu acalorada no mês subsequente, quando Jehan Rictus também enviou uma carta à Rachilde, igualmente reproduzida pelo *Mercure de France* na rubrica “Échos”. Nela, Rictus pediu à Rachilde que, “para honrar a verdade”, declarasse que ele não havia influenciado a sua crítica a *Le Salon de Madame Truphot*. Assim, ela respondeu, afirmando a independência de sua crítica:

Não, meu caro Randon, vós não me influenciastes a respeito do que eu disse sobre o *Salon de M^{me} Truphot*. Como vós o teríeis feito, já que nunca vos escuto, nem vejo, o que, no que me concerne, lamento.

Eu escrevi o que pensava sobre esse livro, no grande silêncio de meu escritório, onde não penetram os barulhos do mundo...

Mas o que lamento, também, é ter pronunciado a palavra *responsabilidade* a respeito de Laurent Tailhade, pois todos sabemos, vós, eu e os outros, que se alguém o acusasse de ter roubado as torres de Notre-Dame, ele teria se apressado em reivindicar o gesto, para se divertir às custas do público⁴⁵
(Rachilde apud *Mercure de France*, t. 54, p. 155, 15 fev. 1905, tradução nossa).

Em janeiro de 1906, Rachilde dedicou suas linhas a *Les aubes mauvaises*, de Fernand Kolney. Afirmou que suas ressalvas para com *Salon de M^{me} Truphot* se mantinham, e que esse romance havia sido “condenado” e “mutilado” pela crítica, o que equivalia a ser alvo da Inquisição (Rachilde, *Mercure de France*, t. 59, p. 104, 1 jan. 1906). Anos depois, o *Mercure de France* voltou a falar do caso envolvendo *Le Salon de M^{me} Truphot*, em um ensaio sobre a vida e obra de Laurent Tailhade (Deffoux & Duffay, *Mercure de France*, t. 172, p. 344-365, 1 jun. 1924). Mais uma vez, em julho de 1924, Kolney enviou uma carta à revista, solicitando esclarecimentos sobre o que havia sido dito a respeito de sua obra. Ou seja, o evento midiático ainda não tinha se encerrado.

⁴⁵ « Non, mon cher Randon, vous ne m’avez nullement influencée au sujet de ce que j’ai dit sur le *Salon de M^{me} Truphot*. Comment l’auriez-vous fait puisque je vous ni ne vous entends jamais, ce que je regrette pour mon compte personnel.

J’ai écrit sur ce livre ce que je pensais, dans le grand silence de ma chambre de travail où ne pénètrent point les bruits du monde...

Mais ce que je regrette aussi, c’est d’avoir prononcé le mot de *responsabilité* à propos de Laurent Tailhade, car nous savons tous, vous, moi et les autres, que si quelqu’un l’accusait d’avoir volé les tours de Notre-Dame il s’empresserait de revendiquer le geste, histoire de s’amuser aux dépens de la galerie ».

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Explorar as páginas das *petites revues* francesas do final do século XIX e início do século XX requer a atenção à crítica literária nelas publicadas, o que nos leva, imediatamente, a ter como cerne de pesquisa a produção de uma das figuras centrais do *Mercure de France*: Rachilde.

Em 1905, o *Mercure* passou por importante mudança estrutural, tornando-se uma publicação bimensal, o que nos mostra o seu crescimento e sua consolidação na imprensa francesa. Rachilde, enquanto detentora de uma rubrica nessa publicação, e, também, como peça fundamental de suas sociabilidades, demonstra que sua atuação não se deteve apenas à avaliação puramente estética dos romances que circularam em seu tempo, mas, sobretudo, posicionou-se diante de diferentes temas, retratando as dinâmicas de política e de poder, bem como as redes e as estratégias de legitimação de um período. Como praxe do tipo de periódico em que atuou, esteve às voltas com embates e, como uma mediadora em seu tempo, conseguiu impor sua posição no cenário cultural da *Belle Époque*, vivendo e testemunhando os seus eventos.

REFERÊNCIAS

AL-MATARY, Sarah. À la frontière des « races » : La géographie morale de Maurice Barrès. *Romantisme* : Revue du dix-neuvième siècle. Éditions Armand Colin, 2005/4 n° 130, p. 95 à 109. Disponível em: <<https://shs.cairn.info/revue-romantisme-2005-4-page-95?lang=fr>>. Acesso em: 12 fev. 2026.

BOIS, Jules. La vie littéraire. *Gil Blas*. Paris, p. 1, 6. col, 5 fev. 1905.

BOURDIEU, Pierre. *Microcosmos*: Teoria dos campos. Tradução de Sergio Miceli Pêsoa de Barros e Clóvis Marques. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2025.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CABS, Maurice. Échos. Le Livre du Jour. *Gil Blas*. Paris, 2 nov. 1905, p.1, 3 col.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle* : Culture et politique. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

DEFFOUX, Léon. DUFFAY, Pierre. Du pastiche et des influences littéraires. Laurent Tailhade. *Mercure de France*. Paris, t. 172, p. 344-365, 1 jun. 1924.

ÉMILE-BAYARD, Jean. *Le Quartier Latin hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses écrivains les plus célèbres*. 2^{ed}. Préface de Gustave Rivet. Illustrations de G. Lorin et F.-A. Cazals. Paris : Jouve et Cie. Éditeurs, 1924.

GLINOER, Anthony. LAISNEY, Vincent. *L'âge des cénacles : Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 2013.

GOMES, Angela de Castro. HANSEN, Patrícia Santos. Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política. 1^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOURMONT, Remy de. *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Tome 1. Illust. F. Vallotton. Paris : Société du Mercure de France, 1896.

GOURMONT, Remy de. Notes sur Huysmans : Là-bas et ailleurs. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 322, jun. 1891.

LAIR, Samuel. Rachilde et ses « *Mercuriales* ». *Studia Romanica Posnaniensia*. Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIV: 2007, pp. 231-260.

LEBLOND, Marius-Ary. *La société française sous la Troisième République d'après les romanciers contemporains*. Paris : Félix Alcan, 1905.

LOUÉ, Thomas. Une révolte culturelle : l'entrée en catholicisme de la Revue des Deux Mondes (1895-1906). *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 87 | 2002, mis en ligne le 01 avril 2005, consulté le 19 février 2026. DOI: <<https://doi.org/10.4000/chrhc.1659>>. Disponible em: <<http://journals.openedition.org/chrhc/1659>>. Acesso em: 19 ago. 2026.

MAUCLAIR, Camille. Pelo Exterior. Movimentos das ideias em França. *O Fluminense*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1905, p. 2, 1 col.

MERCURE. Échos. *Mercure de France*, Paris, t. 53, p. 645-648, 15 fev. 1905.

MERCURE. Échos. *Mercure de France*, Paris, t. 54, p. 155-160, 1 mar. 1905.

MOLLIÉ, Jean-Yves. As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. In: *ALEA*. Rio de Janeiro: vol. 20/3, p. 17-36, set-dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/QKRwyNmGjZGwyMT9GRQFtDP/abstract/?lang=pt>> Acesso em: 19 ago. 2026.

MOLLIÉ, Jean-Yves. *Edição, imprensa e poder na França do século XX*. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Editora Fape-UNIFESP; EDUSP, 2015.

- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 53, p. 261, 15 jan. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 53, p. 432, 1 fev. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 54, p. 104, 1 mar. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 54, p. 258, 15 mar. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 54, p. 416, 1 abr. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 54, p. 574, 15 abr. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 55, p. 104-108, 1 maio 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 55, p. 411, 1 jun. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 55, p. 413, 1 jun. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 55, p. 414, 1 jun. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 56, p. 432, 1 ag. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 56, p. 585, 15 ag. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 57, p. 107, 15 set. 1905.
- RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 57, p. 586, 1 out. 1905.
- RACHILDE]. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 59, p. 104, 1 jan. 1906.
- RIO, João do. Camelots. *Correio Paulistano*. São Paulo, 25 maio 1907, p 1, 3 col.
- THÉRENTY, Marie-Ève. Le recueil contre la revue. *Recherches & Travaux* [En ligne], 70 | 2007, mis en ligne le 27 novembre 2008, consulté le 07 février 2026. DOI: <<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.175>>. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rechtrav/175>>. Acesso em: 19 ago. 2026.
- TUDESQ, André. Revue des Revues Françaises. *La Plume*. Paris, p. 63-63, 1905.
- VALLETTE, Alfred. Le *Mercure de France* bimensuel. *Mercure de France*. Paris, t. 53, p. 5-9, 1 jan. 1905.

Recebido em: 24/02/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. – 2026
ISSN: 2966-1439
P. 42-63

A IMAGEM DA MULHER LEITORA NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

THE IMAGE OF THE FEMALE READER IN THE *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

Valdiney Valente Castro ¹

RESUMO: A ideia de arquivo tem sido frequentemente entendida como um simples conjunto de materiais armazenados. Contudo, ao analisar os textos de autores como Nora, Foucault, Derrida e Pêcheux, é possível expandir essa concepção, vinculando-a à ideia de memória. Tal abordagem permite um aprofundamento conceitual, pois não apenas amplia a noção de arquivo ao integrá-la com questões discursivas, como também possibilita a análise das ideologias que as fontes carregam enquanto memória construída. Nesse contexto, propõe-se uma reflexão sobre elementos específicos — como a parte editorial, as ilustrações, a capa, as seções e o expediente — do *Jornal das Famílias*, publicado por Garnier no Rio de Janeiro, entre 1863 e 1878. O estudo desse periódico evidencia uma preocupação em promover a moralização e educar a mulher para os papéis sociais de boa esposa e mãe, uma imagem passiva que reflete os valores da sociedade patriarcal da época.

Palavras-chave: Arquivo. *Jornal das Famílias*. Leitora.

ABSTRACT: The idea of an archive has often been understood as a simple collection of stored materials. However, by analyzing the texts of authors such as Nora, Foucault, Derrida, and Pêcheux, it is possible to expand this conception, linking it to the idea of memory. This approach allows for a deeper conceptual understanding, as it not only broadens the notion of archive by integrating it with discursive issues, but also enables the analysis of the ideologies that the sources carry as constructed memory. In this context, this study proposes a reflection on specific elements—such as the editorial content, illustrations, cover, sections, and masthead—of the *Jornal das Famílias*, published by Garnier in Rio de Janeiro between 1863 and 1878. The study of this periodical reveals a concern with promoting moralization and educating women for the social roles of good wife and

¹ Doutorado em Estudos Literários. PPGL-UFAM/CEUMAP. valdineyvalente@hotmail.com

mother, a passive image that reflects the values of the patriarchal society of the time.

Keywords: File. *Jornal das Famílias*. Reader.

INTRODUÇÃO: MEMÓRIA E ARQUIVO

A valorização do tempo tornou-se mais evidente do que nunca. Vivemos uma crescente luta para congelar o fluxo das horas, tentando aproveitar ao máximo cada instante. Essa aceleração, aliada aos avanços tecnológicos criados pela humanidade, gerou um acúmulo de informações que a memória humana não é capaz de absorver completamente. Em resposta a isso, surgem constantemente inovações destinadas à preservação das lembranças. As ferramentas tecnológicas, por sua vez, expandiram as maneiras de guardar recordações, refletindo um aspecto que sempre fascinou: evoluímos do tradicional diário para as possibilidades oferecidas pela multimídia, facilitando não só o armazenamento das memórias, mas também a personalização de fotos e vídeos, permitindo manipular os suportes físicos e adaptá-los conforme o desejo de quem os registra.

Por conta disso, é necessário repensar e ampliar a definição de arquivo. O entendimento mais comum sobre o termo geralmente remete a uma perspectiva histórica, descrevendo-o como “acumulação ordenada dos documentos, em sua maioria textuais, criados por uma instituição ou pessoa, no curso de sua atividade, e preservados para a consecução de seus objetivos, visando à utilidade que poderão oferecer no futuro” (Paes, 2002, p. 16). Nesse conceito tradicional, a organização dos documentos, a classificação cuidadosa e os métodos de conservação são responsabilidades centrais para garantir a funcionalidade que se atribui aos arquivos.

Heloísa Liberalli Bellotto (2004), ao adotar uma abordagem como pesquisadora, propõe enxergar os arquivos como essenciais para construir a herança das instituições. Sob essa perspectiva, o arquivo é considerado um importante repositório de memórias, reunindo documentos diversos para preservar e permitir a recuperação da memória coletiva. Os registros guardados pelo homem ou pelo tempo são denominados fontes e se tornam indispensáveis

para o trabalho de historiadores, que delas se valem para reconstituir aspectos do passado.

A análise desses materiais é fundamental, pois possibilita entender as circunstâncias em que foram produzidos. Cabe destacar que as informações disponíveis não refletem tudo o que existiu, mas apenas o que foi selecionado e preservado através de escolhas realizadas por diferentes agentes ao longo da história.

Sendo assim, são apenas vestígios, isto é:

indício daquilo que foi perdido: de um lado, por sua própria definição, o vestígio é a marca de alguma coisa que foi, que passou, e deixou apenas o sinal de sua passagem; de outro aquilo que não deixou lembrança e pura e simplesmente desapareceu... sem deixar vestígio – todos os arquivistas sabem que perto de nove décimos dos documentos são destruídos para um décimo conservado (Rousso, 1998, p. 17).

Lowenthal (*apud* Jardim, 1995) relaciona o conceito de indícios à noção de relíquias, interpretando-as como vestígios de processos antigos que precisam ser compreendidos à luz do presente para que seu significado seja ampliado. Sob esse prisma, os documentos são cuidadosamente preservados e revisitados como referências informativas. Paul Ricoeur, em *A memória, a história e o esquecimento*, observa que o arquivo, uma vez acessível à consulta e à leitura, assume o papel de um espaço físico dedicado ao acolhimento de vestígios particulares: os rastros documentais — distintos das marcas cognitivas ou emocionais (2007, p. 177). Essa aproximação entre conceitos como vestígios, indícios, relíquias e rastros reforça a ideia de que todo arquivo contém apenas fragmentos remanescentes do passado e, por isso mesmo, é inevitavelmente incompleto.

Tal incompletude gera uma lacuna entre a intenção inicial do autor do documento, as imagens evocadas por ele e as interpretações construídas pelos historiadores. Assim, é essencial ampliar nossa compreensão sobre arquivos, deixando de tratá-los apenas como repositórios de vestígios e reconhecendo-os também como espaços de memória ativa. Nesse sentido, Jacques Le Goff (1984) aproxima a ideia de documentos à dos monumentos, entendendo ambos como heranças do passado que carregam traços da memória coletiva. Com essa expansão

conceitual, os arquivos transcendem sua função de simples depósitos de registros antigos e passam a atuar diretamente na construção da memória.

Assim, os arquivos não devem ser vistos como meros museus estáticos, mas sim como espaços permeados pela subjetividade daqueles que os interpretam. Os arquivos são frutos do esforço social — consciente ou não — voltado para preservar imagens, registros, evidências e rastros das dinâmicas sociais ao longo do tempo. Uma vez que muitas vivências do passado já não podem ser recuperadas diretamente, tornam-se imprescindíveis os chamados lugares de memória, destinados a manter viva a lembrança daquilo que parece perdido. Nessas reflexões sobre memória e preservação, Pierre Nora escreve sobre esses lugares como verdadeiras barricadas contra o esquecimento.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumados guardados nada mais faz do que levar a incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora. mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos (Nora, 1993, p. 25).

Parece inescapável, neste ponto, vincular, na sequência dessa ideia de arquivo, a conexão entre memória e história. A história tem sido compreendida como o estudo da memória coletiva, que é quase sempre incompleto e frequentemente equivocado. O campo histórico se dedica à reconstrução do que já não existe mais, funcionando como uma representação do passado. Para reconstituir eventos passados, o historiador deve adotar uma abordagem minuciosa e analítica, examinando os arquivos de forma científica. Graças a essa perspectiva objetiva, os acontecimentos históricos são apresentados como universais, sem pertencer a ninguém. O caráter em constante evolução da memória, que é sempre dinâmica, contraria isso:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. Inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora, 1993, p. 13).

A reflexão trazida por Pierre Nora destaca a natureza etérea e dinâmica da memória, que está em constante construção. Ela reafirma lembranças passadas, rejeita outras ou as transforma completamente, demonstrando que a memória não se restringe a um registro cristalizado do passado, mas se mantém viva no presente por meio de ressignificações contínuas.

Desde sempre, a humanidade tem demonstrado a necessidade de preservar memórias, o que justifica sua incessante busca por registros e documentos. Por meio desses arquivos, os indivíduos procuram entender a história e, a partir dela, aprofundar suas percepções sobre o presente. Atualmente, essa necessidade de registrar tornou-se uma marca do nosso tempo. Nunca houve uma produção tão massiva de material documental como ocorre nos dias de hoje. Historicamente, entidades como a Igreja, o governo e famílias aristocráticas eram os principais responsáveis pela elaboração desses registros, moldando-os muitas vezes para atender a interesses específicos e legitimando ideologias vantajosas para si.

Um exemplo notável dessa prática são os documentos produzidos durante a monarquia em Portugal, especialmente aqueles mantidos na Torre do Tombo. Nesses registros, era comum que o monarca instrísse o guarda-mor a criar narrativas históricas que enaltecessem seu poder e feitos. Algumas delas chegavam ao ponto de relatar batalhas em que reis, sozinhos, derrotavam exércitos inteiros, enfrentavam leões ou até mesmo dragões — construções claramente fantasiosas que buscavam reforçar uma imagem idealizada e grandiosa da realeza.

Esse cenário evidencia como os arquivos exercem um papel crucial na preservação da memória coletiva. Contudo, essa memória frequentemente carrega as marcas de disparidades sociais, relegando os menos favorecidos ao esquecimento. Por isso, Michel Foucault propõe enxergar o arquivo não como um instrumento de confirmação absoluta da verdade, mas como algo permeado por disputas de poder e perspectivas seletivas:

Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se ter lembrança e manter a disposição. Trata-se antes e, ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas seguindo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das performances verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas; mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo, que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas, em suma, que se há coisas ditas – e somente estas –, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz (Foucault, 2007, p. 54).

Para Foucault, o conceito de arquivo está intrinsecamente ligado à ideia de discursividade. Ele é moldado pelas escolhas de quem organiza os documentos, revelando discursos estruturados conforme um olhar específico. Foucault rejeita as concepções tradicionais de arquivo, como a soma de todos os textos preservados por uma cultura para documentar seu passado ou como testemunho de sua identidade. Ele também questiona a visão institucional do arquivo como um espaço destinado a registrar e conservar apenas os discursos que merecem lembrança ou uso. Assim, o filósofo francês desmistifica a elevação do arquivo como um símbolo absoluto de autoridade e legitimidade, destacando a necessidade de investigar quem selecionou os documentos, que ideologias eles representam ou rejeitam, com qual objetivo foram arquivados, entre outras reflexões.

Um exemplo notável dessa abordagem é o trabalho de Arlette Farge na Biblioteca do Arsenal, em Paris. A historiadora examinou as *lettres de cachet* (cartas reais que ordenavam prisões) do século XVIII, documentos enviados pelas famílias francesas ao rei solicitando a detenção de membros que haviam desonrado o nome familiar. Em parceria com Foucault, Farge publicou *Le désordre des familles: Les lettres de cachet des archives de la Bastille*, obra que explorou temas considerados pouco tradicionais no universo acadêmico, como a pobreza, as

emoções dos marginalizados, os excluídos e o chamado "povo". A imersão nos arquivos permitiu desconstruir certezas científicas profundamente arraigadas, obrigando uma análise mais atenta e evidenciando as limitações das metodologias gerais e definições teóricas preexistentes. Em seu livro *O sabor do arquivo*, a historiadora reflete que "os arquivos são os instrumentos de inteligência da história" (Farge, 2009, p. 51). Ao mesmo tempo que são singulares e complexos, demandam uma abordagem prática e sensível à sua materialidade. Definir os "fundos de arquivos", segundo ela, "felizmente não exaure seus mistérios nem profundidades" (Farge, 2009, p. 12).

A percepção do arquivo carregada de desconfiança também está presente nas reflexões de Derrida, que se opõe à ideia de arquivo como um museu — um espaço apenas para armazenar o esquecido, algo estático e fixo. Derrida critica a visão do arquivo como uma massa documental congelada, que olha exclusivamente para o passado sem integrar reflexões sobre o presente e o futuro. Esse é um problema recorrente nas instituições atuais: a preocupação excessiva apenas com a acumulação de documentos, materiais e objetos. Derrida diagnostica essa postura como o "mal de arquivo". Inspirando-se na concepção freudiana que associa memória a traços psíquicos e escrituras impregnadas por culpa, Derrida (2001) reinterpreta esse entendimento, estabelecendo uma ligação entre mal-estar e arquivo, originando sua teoria do "mal de arquivo".

Esse "mal" ocorre quando espaços de memória passam a tratar os documentos com um respeito quase religiosamente incontestável, atribuindo-lhes verdades e autoridades absolutas. Foucault demonstra incisivamente a necessidade de abordar os documentos não como representações absolutas da verdade, mas como produtos inerentes a processos discursivos. Isso demanda tornar viva a memória arquivada por meio da subjetividade e da reflexão crítica. Caso contrário, muitas fontes correm o risco de serem tratadas como depósitos inertes ou verdadeiros "museus de museus."

Ainda no debate entre memória e arquivo, Michel Pêcheux (1982) propõe um deslocamento no sentido tradicional do termo, relacionando-o não apenas ao acervo físico, mas também à teoria do discurso. Para Pêcheux, toda linguagem carrega significados formados por relações sociais e históricas pré-existentes.

Assim, mesmo nas enunciações cotidianas dos sujeitos, há uma memória — ou um "arquivo" discursivo — que informa os sentidos das palavras em determinados contextos. Essa memória discursiva difere dos arquivamentos materiais ou institucionais, pois revela ideologias profundas associadas ao uso da linguagem. Essas marcas contextuais são reveladoras da ideologia e das maneiras como diferentes "verdades" são construídas e transmitidas. Compreender um arquivo sob essa ótica ampliada — como um espaço regido por discursos ideológicos moldados por quem o organiza — transforma radicalmente a leitura e interpretação dos documentos. E é nessa perspectiva crítica que se deve avançar para investir em uma análise mais rica e compreensiva sobre o papel dos arquivos na construção da memória histórica.

Este estudo toma como tema a representação da leitora no *Jornal das Famílias* (1863–1878), com o objetivo de analisar como esse periódico oitocentista se constitui como um arquivo discursivo produtor de memória e ideologia patriarcal. Para tanto, a delimitação empírica restringe-se à análise de componentes formais e editoriais específicos da publicação — a saber, a parte editorial, as ilustrações, a capa, as seções e o expediente —, investigados sob o aporte teórico de Nora, Foucault, Derrida e Pêcheux. Essa delimitação metodológica permite interrogar o suporte não como mero depósito de textos, mas em sua condição de arquivo, revelando os mecanismos de seleção e poder que forjaram a imagem de passividade e domesticidade da mulher da época.

A MULHER LEITORA NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

O francês Baptiste Louis Garnier publicou, no Brasil, a *Revista Popular* entre 1859 e 1862. O periódico tratava de temas diversos, como economia política, romances, poesia, agricultura, perfis biográficos, colonização, filologia e ciências naturais, entre outros. Apesar de não alcançar grande êxito, a boa recepção e a regularidade da revista incentivaram Garnier a lançar, em janeiro de 1863, o *Jornal das Famílias*, que obteve enorme sucesso e encantou as leitoras brasileiras até 1878.

Essa nova publicação possuía, no mínimo, cerca de 32 páginas ricamente

ilustradas, com imagens coloridas e formato in-fólio 8², sendo editada em Paris. Há várias razões para a produção ocorrer fora do Brasil: segundo Hallewell (1985), a empresa dos irmãos na França reduzia custos e assegurava melhor qualidade gráfica. Além disso, havia grande interesse do público por produtos franceses e, com a introdução do navio a vapor nas rotas do Atlântico Sul, o tempo de viagem para a Europa caiu de 75 para 22 dias, sem comprometer os prazos de entrega.

O periódico contava com dois endereços para assinatura: na rua do Ouvidor, 69, no Rio de Janeiro, e na rua de l'Abbaye, 14, em Paris. A assinatura anual custava 10\$000 para o Rio de Janeiro e Niterói e 12\$000 para as demais províncias, enquanto o exemplar avulso era vendido por 1\$000. Esses valores permaneceram inalterados ao longo dos anos, indicando que a circulação era restrita a um público com maior poder aquisitivo.

O intervalo entre a produção dos textos e sua chegada aos leitores, que ultrapassava um mês, não comprometia o conteúdo, já que a função do jornal não era noticiar fatos recentes. Por outro lado, a edição em Paris permitia que a seção de moda acompanhasse as últimas tendências da capital francesa. Ao final, o jornal incluía um suplemento com desenhos de bordado e crochê, além de moldes dos figurinos apresentados. A publicação era mantida exclusivamente por assinaturas, sem anúncios publicitários. Apenas em setembro de 1875 aparece uma propaganda, do leite antephelico de Candés. Fora isso, divulgavam-se apenas livros editados por Garnier e novidades disponíveis em sua livraria.

O periódico contou com diversos colaboradores. Entre eles, nomes conhecidos como Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, além de políticos, funcionários públicos, religiosos, mulheres da elite e professores, que contribuíram para sua longevidade. Segundo Maria Helena Câmara Bastos (2002), ao todo foram identificados 59 colaboradores³. Destacam-se, entre eles,

² Esse formato é de acordo com a dobra do papel de impressão: quando a folha é dobrada uma vez, gera quatro páginas, e quando dobrada duas vezes, gera oito páginas com tamanho 27 x 17 cm.

³ Alexandra Pinheiro comparou as alterações que foram ocorrendo ao longo dos anos na lista dos colaboradores e, após perceber que alguns colaboradores não entravam na listagem divulgada pelo próprio jornal, chegou à conclusão de que deveriam existir os colaboradores oficiais, que mantinham uma regularidade na publicação de seus textos, e outros, que colaboravam

Paulina Philadelphia, Victoria Colona e Maria Inagcia Magna, que atuavam em seções como Anedotas, Poesia, Mosaico e Economia Doméstica.

O jornal apresentava seções fixas e outras que se modificaram ao longo do tempo. Quatro delas estiveram presentes em todas as edições: “Romances e Novelas”, “Mosaico e Anedotas”, “Poesias” e “Modas e Trabalhos”. Entre essas, as mais populares eram “Romances e Novelas”, que abria o periódico, e “Modas e Trabalhos”, seção final acompanhada de um suplemento com moldes⁴.

A análise de trechos do acervo permite compreender tanto a proposta ideológica da publicação quanto as relações sociais do público leitor a que se destinava. No primeiro editorial o *Jornal das Famílias*, novo periódico, era assim lançado:

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco anos completos, a Revista Popular já pelo público desta Corte, já pelo das demais províncias do império, é credor da cordial gratidão que, com prazer, lhe tributamos. Ao seu auxílio devemos certamente a coragem com que encaramos todas as dificuldades que apareceriam contra o bom desempenho do nosso cargo. Os nossos leitores sabem que, bem ou mal, não comprometemos uma só vez a pontualidade da revista.

Hoje, mais corajosos do que antes, convencidos de que auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos corresponder-lo de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título do *Jornal das Famílias*, melhorar nossa publicação.

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidades das famílias.

Literatura amena, algumas ilustrações, muitas gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de croché, bordados, lã, tapeçaria; figurinos de modas; peças de música inéditas; para o qual tem contratado os melhores artistas (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1863).

O texto sugere que o novo jornal é apresentado como uma continuidade da *Revista Popular*, mas deixa evidente que existem diferenças significativas entre os dois. Enquanto a *Revista Popular* tinha como objetivo atingir um público mais

esporadicamente. Assim, há provavelmente, mais nomes de colaboradores do que a lista de divulgação apresentava.

⁴ Maria Helena Câmara Bastos (2002) em seu artigo *Leitura das Famílias Brasileiras no século XIX: o Jornal das Famílias (1863-1878)* trata especificamente das seções do periódico e elabora um gráfico onde mostra a quantidade de publicações de cada seção por ano.

amplo, o novo jornal foca especificamente nas leitoras mulheres. Além disso, houve alterações na periodicidade, uma reestruturação das seções, a inclusão de novos colaboradores e a introdução de conteúdos inéditos. É importante destacar que o novo jornal é descrito como uma edição aprimorada, com foco exclusivo na formação familiar, diferenciando-se pela abordagem mais direcionada e distante da diversidade temática do periódico anterior.

O editorial também adianta os temas principais que farão parte dessa nova proposta: narrativas, poesias, culinária, higiene e moda, indicando uma intenção de promover instrução moral para o público-alvo⁵. Apesar disso, cabe notar que o discurso do editorial menciona as famílias como destinatárias do conteúdo e não se restringe exclusivamente às mulheres. Ainda assim, fica claro que os assuntos abordados têm forte apelo ao interesse feminino.

Em 1864, com um ano de atividade, o periódico lança novo texto:

Um ano.(...) Envidamos todos os esforços, não nos poupamos a despesas e sacrifícios afim de dar aos leitores e sobretudo às gentis leitoras que se dignam dispensar conosco algumas horas e lançar os olhos às páginas que escrevemos, um volume nítido, variado, elegante, digno de ornar, pela amenidade de seus artigos, pela perfeição de seus desenhos, pelo fino de suas gravuras, pela delicadeza de sua impressão, as estantes dos literatos, os gabinetes dos artistas, e o perfumado camarim de nossas amáveis leitoras. Que cumprimos a missão a que nos comprometemos, prova-o o acolhimento em extremo lisonjeiro que recebemos do público, acolhimento que, a continuar, como esperamos, nos permitirá a realização de diversos melhoramentos que temos em mente, já na parte material, já na parte literária ou intelectual (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1864).

O cuidado dedicado ao tratamento do jornal ajuda a entender os motivos de seu sucesso. Apesar de não ser possível determinar a quantidade exata de exemplares publicados, o texto evidencia a boa recepção que o periódico teve, além de antecipar mudanças planejadas para as seções das edições futuras.

O jornal, descrito como elegante, com artigos leves, ilustrações impecáveis, gravuras refinadas e impressões delicadas, transmite uma aura de sofisticação e

⁵ Construir um periódico destinado exclusivamente ao público feminino não foi uma inovação do Garnier. A revista *O Espelho Diamantino* – Periódico de política, literatura, Belas Artes, Teatro e Modas dedicado às senhoras brasileiras editada por Pierre Plancher, em 1827, é a primeira revista feminina no Brasil segundo Maria Helena Camara Bastos em *Leitura das Famílias Brasileiras no século XIX: o Jornal das Famílias* (1836-1878)

charme. Essa descrição estabelece uma ligação clara com o tom gentil e afável dirigido às leitoras, reforçando uma imagem de submissão e obediência feminina, público para o qual o periódico buscava oferecer orientação.

Em fevereiro de 1869, após sete anos de circulação, essa mesma visão da mulher leitora se faz presente em um novo editorial.

Por esta ocasião permitam-me VV.Ex., que lhe digamos duas palavras sobre o modo por que temos desempenhado as nossas promessas e esperanças que nutrimos de aperfeiçoar o nosso programa. Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de V. E. tem sido ofendida. Anedotas espirituais e morais têm por certo causado prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes de nossas leitoras (*Jornal das Famílias*, fevereiro de 1869).

Os termos "gracioso" e "ameno" costumam ser empregados para descrever a literatura, frequentemente apresentada como um instrumento de moralização. Essa ideia é fortalecida pelo cuidado em não ofender as leitoras de refinada educação, priorizando, ao contrário, a dissolução das sombras da melancolia. A literatura, nesse contexto, é destacada como uma forma de distração, um meio voltado unicamente ao entretenimento.

Todos os leitores eram incentivados a contribuir com o jornal.

As pessoas que quizerem honrar este jornal com a sua colaboração terão a bondade de remetteros seus artigos, em carta fechada, á comissão da Redacção do Jornal das Famílias, rua do Ouvidor, 65, livraria de B. L. GARNIER, Rio de Janeiro, ou em Paris, rua de l'Abbaye, 14. Aceitão-se sobretudo com prazer os artigos instrutivos e que tratem de economia domestica, hygiene e interesses do Brasil; esses artigos, porém, não poderão mais ser reclamados por seus autores, ainda quando por qualquer motivo deixem de ser publicados (*Jornal das Famílias*, agosto de 1877, p. 37 – grifo, maiúscula e linguagem mantidas conforme o periódico).

Não oferecia garantia de publicação para os artigos submissos, mantendo uma preferência por textos instrutivos voltados à formação da mulher. Essa abordagem se torna ainda mais perceptível pelo destaque dado aos colaboradores, que em sua maioria eram padres ou indivíduos ligados à Igreja. Esse fato não apenas reforçava o caráter católico e tradicional do periódico, centrado na ideia do

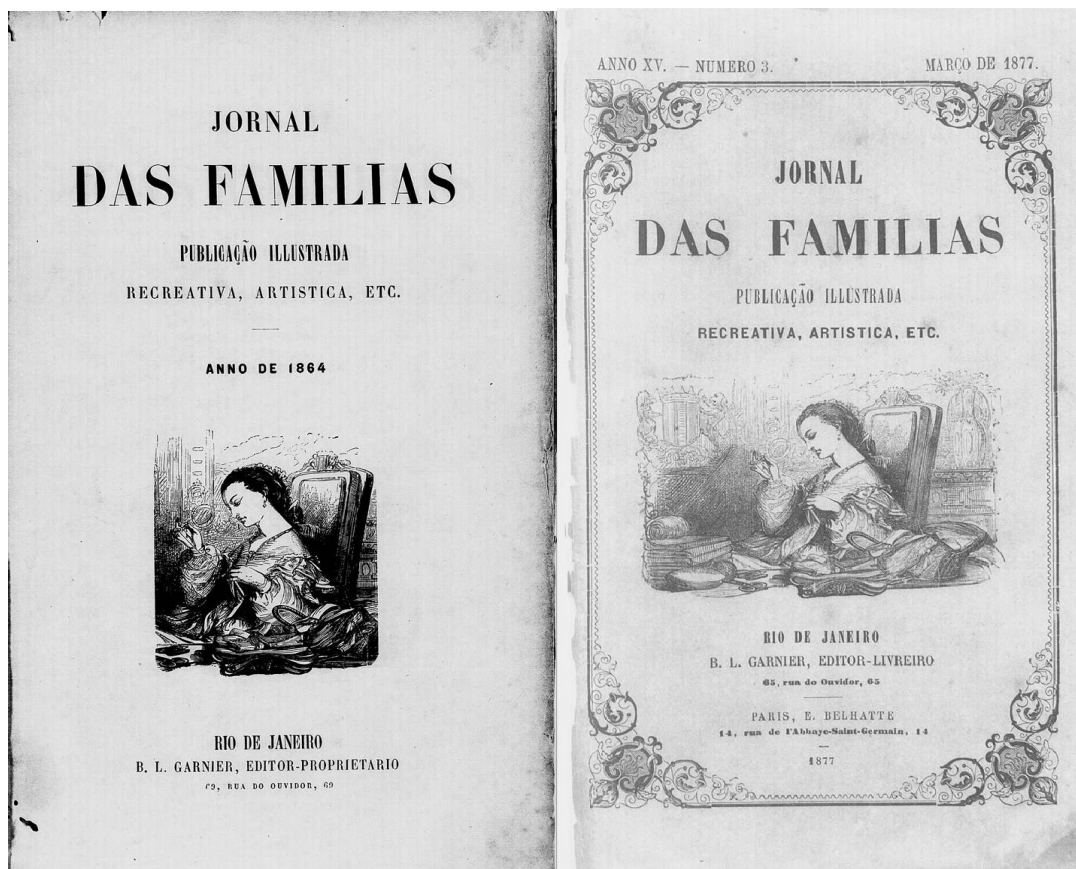
casamento, como também o alinhava a valores morais, algo que provavelmente contribuía para suas vendas.

Muitos desses colaboradores deixaram contribuições que reiteravam os valores religiosos relacionados ao casamento ideal. Era comum encontrar narrativas inspiradas em histórias bíblicas, recriadas em um estilo romancado para atrair o público. A temática principal do jornal evidenciava sua preocupação em moralizar e educar mulheres para desempenharem os papéis de esposas e mães exemplares, sendo esse o grande foco editorial do periódico que:

mesmo editado por homens, demonstra preocupação em satisfazer mesmo que sob a ótica masculina, aos anseios de suas leitoras. Elas não são informadas sobre as conquistas alcançadas pela mulher em todo o mundo, mas são retratadas pela iconografia e pelas cartas de redação como efetivadas leitoras, que precisam ser educadas para dar ordens às criadas, que desejam ser informadas sobre as últimas tendências da moda de Paris e que precisam ler literatura para se distrair e para aprender com os sucessos e fracassos das protagonistas das narrativas. Enfim lendo e se informado, seriam melhores mães e esposas (Pinheiro, 2002, p. 98).

A intenção representada na capa do jornal é evidente, pois durante os dezesseis anos de sua circulação manteve a mesma ilustração: uma mulher sentada entre utensílios de costura, em uma postura descontraída e com o olhar atento à sua tarefa⁶. Abaixo, encontram-se reproduzidas as capas de 1864 e 1877. Na edição mais recente, além dos endereços de correspondência no Brasil e na França, nota-se uma ampliação da ilustração, que agora inclui detalhes da rica ambientação doméstica da mulher, além de um contorno adornado com desenhos elaborados.

⁶ Muitos historiadores afirmam que as mulheres leitoras no Brasil do século XIX eram burguesas e que o trabalho manual quase não era realizado por elas, visto que existiam os escravos que realizavam todo o trabalho e com o surgimento das pequenas lojas o centro urbano passou a vender chapéus, rendas e vários outros ornamentos decorados.

Figura 1: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1864 e março de 1877)

Fonte: Hemeroteca Digital (<https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico>)

Alexandra Pinheiro faz uma advertência significativa sobre a capa: "o *Jornal das Famílias*, apesar de a capa mostrar, mês após mês, uma mulher costurando, a iconografia que ornamenta as seções tem poucas imagens que remetem ao trabalho manual." (2002, p. 67). A maioria das ilustrações retratava mulheres lendo para a família, passeando com uma amiga ou rodeadas por crianças. As imagens eram extremamente detalhadas, geralmente mostrando mulheres brancas, elegantemente vestidas, em cenários predominantemente associados ao universo burguês.

Em todas as representações, as mulheres aparecem serenas, demonstrando total controle das situações sociais a que pertenciam, com uma postura admirável, olhar afetuoso e roupas impecáveis. O apuro na elaboração das ilustrações, que certamente era um dos atrativos do jornal, fica evidente nas imagens a seguir.

Figura 2: *Jornal das Famílias* (novembro e dezembro de 1869)

Fonte: Hemeroteca Digital (<https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico>)

A rica ilustração do mês de novembro apresenta a figura da mulher leitora, com um livro delicadamente segurado em sua mão. Em muitas representações, o livro serve apenas como um ornamento, assim como os instrumentos de costura, simbolizando elementos comuns do cotidiano feminino. Já na ilustração de dezembro, última página do jornal na seção de modas, a cena mostra uma mulher segurando uma menina, em uma sugestiva alusão ao papel maternal de introduzir sua filha à sociedade. Curiosamente, muitas das imagens usadas nesse espaço eram reproduções de um jornal francês.

A seção "Economia Doméstica" desempenhava um papel importante ao abordar a preparação das mulheres para a administração do lar. Iniciada em 1865, essa seção oferecia receitas culinárias, conselhos sobre economia doméstica, dicas para cuidados na cozinha, noções de etiqueta, remédios caseiros e orientações sobre higiene no lar — instruções essenciais para a educação das mulheres na época e para consolidá-las como boas donas de casa.

Porém, sinais de inquietação quanto ao casamento moderno já começavam a surgir entre as leitoras. Em junho de 1875, Victoria Colonna publicou um artigo intitulado "Os Casamentos de Hoje". No texto, a autora critica os casamentos precipitados e arranjados ainda na juventude, sugerindo que os pais pareciam estar ansiosos para se desfazer da responsabilidade de criar suas filhas, transferindo-a diretamente para os maridos. Ela aponta que "há demasiado açodamento em casar as moças" (p. 21). Colonna condena as uniões matrimoniais planejadas, onde jovens mulheres eram levadas ao casamento sem conhecer bem seus futuros esposos, contrariamente ao texto visto anterior do padre Manuel Bernardes, que o dinheiro "é um poderoso auxiliar para a harmonia do casal, as d'ahi a considerar[mos] optimo um consórcio só porque um dos noivos, ou ambos, teem bens da fortuna, dista muito." (p.22).

Até certo ponto, esse texto parece questionar o estereótipo tradicional da mulher submissa e obediente propagado em outras partes do jornal. Contudo, ao concluir o artigo, Colonna reforça o conservadorismo ao recomendar que os pais dediquem mais tempo à educação de suas filhas, capacitando-as para administrar as responsabilidades domésticas que viriam após o casamento.

Além disso, vários outros artigos dessa seção expunham objeções à figura da mulher progressista. Por exemplo, no texto "Fragmentos de um Livro", de Maria Amália, há uma crítica expressa aos romances que retratam mulheres à frente de seu tempo.

O romance moderno, o romance d'essa escola que se apraz em endeosar os vícios e em sustentar como peregrinas as theses mais absurdas, são flagelos que se lançam no seio da sociedade.

E, de facto, qual o bom senso que não repugna esse realismo de madame Bovary, essa febre de Fernand, de Dumas; das Cortezãs, de Balzac; de Jacques e Valentina, de madame Jorge Sand?

Eu quizeria que por uma vez se abolissem esses livros perigosos das mãos inexperientes, esses filtros damnhos que tanto corrompem a alma, como corrompem também o coração (*Jornal das Famílias*, dezembro de 1864, p. 15).

Considerar os romances modernos como *filtros damnhos* evidencia a ameaça que a representação de mulheres que não se ajustavam à imagem de obediência e passividade poderia trazer. Com o surgimento da seção "Economia Doméstica", a coluna "Mosaico" passou a adotar um viés predominantemente

voltado para anedotas. Entre as diversas narrativas presentes, destaca-se uma publicada em novembro de 1869, que exemplifica com clareza a condição feminina da época:

Uma moça casada de pouco tempo estava um dia bocejando muito ao pé de seu marido, que lhe perguntou se estava aborrecida da sua companhia, ao que ella respondeu:

- Não; mas é que como tu e eu não formamos senão um, aborrece-me quando estou só. (*Jornal das Famílias*, novembro de 1869, p. 23)

A existência da mulher como uma extensão do homem é representada pela ideia de que ela teria sido criada a partir da costela de Adão. Essa visão reforça a ideia de que sua vida só possui sentido na presença do companheiro; ela parece incapaz de se imaginar ou existir sozinha, sempre dependendo da figura masculina ao seu lado.

É importante lembrar que o texto em análise foi publicado em um jornal voltado exclusivamente para a burguesia, com o intuito de perpetuar os valores dessa classe social. Esse contexto fica evidente no conto **O casamento e a mortalha no céu se talha**, de Ernesto de Castro, lançado em outubro de 1877. Nele, acompanhamos um major preocupado com o futuro de sua filha Leonor, que aos vinte e quatro anos ainda não havia se casado. Ao longo da narrativa, possíveis pretendentes surgem, mas por diversas razões o matrimônio nunca se concretiza. Inicialmente, o desejo do pai era que a jovem desposasse um intelectual ou profissional graduado, mas à medida que o tempo passa, ele passa a valorizar a segurança financeira proporcionada por um capitalista. Para ele, mais importante que status acadêmico ou nobreza era garantir o conforto material da filha.

A trama segue apresentando episódios reveladores dessa cultura matrimonial da burguesia. Em determinada cena, um pretendente refinado é convidado para jantar na casa do major e, ao final da refeição, Leonor é solicitada a entretê-lo ao piano. Infelizmente, sua falta de habilidade musical acaba afastando o possível par — como se essa suposta "imperfeição" invalidasse suas chances como esposa. Tal detalhe reforça um padrão da época em que as mulheres eram reduzidas a qualidades que as tornassem "aceitáveis" no mercado matrimonial.

Os anos passam e, já aos 27, Leonor permanece solteira. O narrador avidamente destaca costumes daquela sociedade: os bailes, as conversas frívolas entre amigas, os jantares para apresentação de pretendentes, as frequentações ao teatro, compras obsessivas para o enxoval e a constante preocupação com o "tempo certo" para casar. A idade avançada da protagonista é tratada quase como um fardo: "A Leonor ia fazer vinte e cinco anos e, entretanto, ainda estava solteira. Forte caiporismo!" (*Jornal das Famílias*, outubro de 1877, p. 9).

Como agravante na história, um dos pretendentes é recusado pelo próprio pai de Leonor, que o despreza por não pertencer à mesma camada social da família — fator que simboliza claramente os limites impostos pelas convenções burguesas daquele período histórico.

— Papai eu já estou com vinte e cinco anos e acaba de recusar a minha mão a este moço, por quê?
Foi o que Leonor perguntou ao major, quando ele contou o facto da recusa
— Filhinha, então queres casar com um rapaz filho não sei de quem; e que não tem eira nem beira? (*Jornal das Famílias*, outubro de 1877, p. 11).

Apesar da urgência em casar a filha, a preocupação em preservar a posição social da família se torna evidente. Sendo uma publicação claramente voltada aos interesses da burguesia, um casamento com um homem sem recursos financeiros estava fora de cogitação. O major, então, encontra uma solução para o dilema: após uma viagem, retorna acompanhado de Ambrósio, um homem de cinquenta anos, "terrivelmente feio", mas de grande fortuna. Viúvo de quatro mulheres e com a reputação de "Barba Azul", Ambrósio já não conseguia mais encontrar alguém disposto a se casar com ele e ansiava por uma nova união a qualquer custo. Leonor aceita o casamento e, embora a relação não seja baseada em amor, garante um futuro seguro e alinhado com os valores da classe burguesa.

Em diversas narrativas da época, as mulheres são retratadas como submissas e passivas, refletindo diretamente os ideais propagados pelo jornal. Essas histórias descrevem esposas obedientes aos seus maridos, resignadas à posição subalterna e responsáveis exclusivamente por cuidar do lar, supervisionar os empregados e educar os filhos. O casamento é pintado como harmonioso, marcado por felicidade e fidelidade, às custas da anulação dos desejos individuais da mulher.

Frederic Mauro sintetiza com precisão essas representações encontradas nas publicações do periódico.

Era necessária uma leitura tranquila, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade, histórias que acontecessem em um mundo convencional em que os despeitos amorosos eram os únicos sofrimentos onde tudo girava em torno de olhos bonitos, suspiros e confidências trocadas entre damas elegantes. Era o triunfo constante do bem sobre o mal e do amor, contanto que não fosse por interesse. A mulher inconstante e o caçador de dotes eram sempre punidos, e os apaixonados fiéis e sinceros sempre viam a realização de seu amor, sob a forma do casamento (Mauro, 1991, p. 227).

Com isso, muitas das histórias de amor apresentadas pelo jornal trazem uma visão dolorosa para a construção da mulher contemporânea: em sua maioria, são mulheres brancas⁷ que se submetem às determinações feitas por homens, sejam eles pais ou maridos. Por meio de narrativas simples, a moralidade era transmitida através dos bons exemplos exibidos por essas mulheres obedientes, criando uma imagem que as leitoras deveriam tomar como referência.

No jornal, a visão das mulheres era predominantemente apresentada por homens, uma vez que estes constituíam a maior parte dos colaboradores. Eles eram os autores responsáveis por interpretar e atribuir sentido ao conceito do feminino, o que frequentemente resultava em uma imagem estereotipada. O livreiro Garnier, por sua vez, soube cativar o público feminino ao abordar o pensamento das mulheres da época, descrevendo seus interesses e aspirações. No entanto, evitava tratar diretamente da questão da emancipação feminina. Seu objetivo era entreter as leitoras sem desagradar pais ou maridos, o que talvez explique a longevidade do jornal, especialmente considerando que ele não era acessível financeiramente nem dependia de publicidade para se sustentar.

Jaison Crestani, autor do livro "Machado de Assis no Jornal das Famílias", sintetiza de forma perspicaz o papel desempenhado pelo jornal.

Uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe – entre ensinamentos religiosos, receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena,

⁷ A maior parte das mulheres presentes nas narrativas é branca. Das 223 narrativas presentes no jornal, apenas três tratam de personagens negras, que não fazem parte da elite da época e nem têm um final feliz.

essencialmente romântica, determinada a instruir e a emocionar as leitoras, ocupando-lhes o tempo e dissipando-lhes o tédio e as “névoas da melancolia” (Crestani, 2009, p. 66).

O periódico refletia a ideologia da classe burguesa, influenciando as leitoras da época que absorviam avidamente as receitas e orientações divulgadas em suas páginas. Isso torna essencial revisitar esse acervo não com uma perspectiva museológica, mas com um olhar crítico, questionando as verdades que o jornal propagava. Essa abordagem exige que o arquivo seja compreendido não como um objeto sagrado a ser aceito sem contestação, mas, segundo as reflexões de Foucault, Derrida e Pêcheux, como um documento que demanda análise subjetiva para desvendar os discursos que veicula e as imagens que constrói. Daí surge o título deste texto: há a necessidade de desarquivar a imagem da mulher promovida pelo periódico, jogando luz sobre sua representação limitada e sua construção ideológica.

No final de 1878, o jornal foi suspenso, muito possivelmente por não estar alinhado à decadência do Império e à ascensão dos liberais ao poder. Essa mudança política teve um impacto profundo sobre toda a sociedade no Rio de Janeiro e abriu caminhos para que o liberalismo começasse a alterar gradualmente as estruturas sociais. Nesse novo contexto, o jornal que se empenhava em defender ferrenhamente a moralização da família burguesa perdeu seu propósito. A publicação, que repetidamente reforçava uma visão preocupante da mulher reduzida ao papel de dona de casa e esposa ideal, em função exclusiva dos deveres domésticos, encerrou suas atividades.

A análise do *Jornal das Famílias* (1863-1878) transcende a visão do periódico como documento estático, situando-o como um arquivo vivo e discursivo que molda o ideal feminino oitocentista através de escolhas editoriais, capas e seções. Ao problematizar elementos como a moralização e a educação da mulher, a pesquisa demonstra como o arquivo funciona como um espaço político de seleção e legitimação. Essa operação revela que a memória preservada sobre a leitora não é neutra, mas o resultado de uma engrenagem ideológica deliberada.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Maria Helena Câmara. Leituras das Famílias Brasileiras no século XIX: o *Jornal das Famílias* (1863-1878). *Revista Portuguesa de Educação*, Braga: Portugal - Universidade do Minho, v. 15, n. 002, 2002. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37415209>>. Acesso em: 30 jul. 2026.
- BELLOTTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004. 320 p.
- CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad. Fatima Murad. São Paulo: Edusp., 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil – sua história*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.
- JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos arquivos públicos. *Revista Ciência da Informação*, v. 25, n. 2, 1995, p. 1-13. Disponível em: <<https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/659>>. Acesso em: 30 jul. 2026.
- JORNAL DAS FAMÍLIAS, Paris: B. L. Garnier, 1863-1878.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (dir.) *Enciclopédia Einaudi*. Porto, Imprensa Nacional, v. I, 11-50, 1984.
- MAURO, Frédéric. *O Brasil nos tempos de D. Pedro II (1831-1889)* 2 reimpressão. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Recuperado de <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 30 jul. 2026.
- PAES, M. L. *Arquivo: teoria e prática*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1982.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Revista Popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878)*: dois empreendimentos de Garnier, 30/06/2002 410 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Sede, São Paulo Biblioteca Depositária: FCL).

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaína FERREIRA, Marieta. (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 93-101.

Recebido em: 11/04/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 64-88

O CONTO “TRÁGICO” E OS PRIMÓRDIOS DA *PULP FICTION* BRASILEIRA:

O CASO DA *REVISTA PRIMEIRA* (1927-1929)

THE “TRAGIC” SHORT STORY AND THE BEGINNINGS OF BRAZILIAN PULP
FICTION: THE CASE OF THE MAGAZINE *PRIMEIRA* (1927-1929)

Júlio França¹

Oscar Nestarez²

Daniel Augusto P. Silva³

RESUMO: Neste artigo, temos como objetivo avaliar a presença da *pulp fiction* nas letras brasileiras de meados do século XX. Partimos da hipótese de que a *Revista Primeira* (1927-1929) reúne características fundamentais desse tipo de literatura, que ficam patentes na publicação daquilo que seus editores intitulavam de “contos trágicos”. Nas primeiras seções do trabalho, examinamos as relações históricas entre as *pulp magazines*, as narrativas de sensação e as poéticas negativas. Em seguida, apresentamos o projeto literário da *Primeira* e investigamos de que modo essas tradições artísticas são exploradas em suas páginas. Para tanto, indicamos um quadro com 77 narrativas brasileiras que integram o *corpus* da presente pesquisa. Por fim, analisamos três desses “contos trágicos” veiculados pelo periódico: “A maldição do amor” (1928), de Manuel M. Gralha; “O espectro” (1927), de Medeiros e Albuquerque; e “Alma de hiena” (1928), de Fidelis de Vasconcelos Filho. Em nossa conclusão, apontamos que a *Primeira* constituiu um depósito de

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professor Associado de Teoria da Literatura da UERJ. julfranca@gmail.com.

² Doutor em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Bolsista Capes do Programa Institucional de Pós-doutorado na Universidade Presbiteriana Mackenzie. oscar.nestarez@gmail.com

³ Doutor em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Língua e Literatura Francesa do Instituto de Letras da UERJ. daniel.augustopsilva@gmail.com

narrativas *pulp*, num período no qual se considerava a inexistência dessa vertente no Brasil.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Conto. Revistas.

ABSTRACT: This article examines the emergence of pulp fiction in Brazilian letters during the late 1920s. It posits that *Revista Primeira* (1927–1929) serves as a primary repository for this genre, particularly through its publication of "tragic stories". The research explores the historical intersections between pulp magazines, sensation narratives, and negative poetics within the Brazilian editorial context. Utilizing a corpus of 77 narratives, the study provides a detailed analysis of three representative works: “A maldição do amor” by Manuel M. Gralha, “O espectro” by Medeiros e Albuquerque, and “Alma de hiena” by Fidelis de Vasconcelos Filho. Ultimately, the paper demonstrates that *Revista Primeira* consolidated a pulp aesthetic in Brazil during a period traditionally considered devoid of such influences, offering a new perspective on the country's literary historiography and its popular fictional forms.

Keywords: Brazilian Literature. Short story. Magazines.

INTRODUÇÃO

Em sentido restrito, o termo *pulp fiction* se refere a narrativas de ação frenética e temáticas sensacionalistas, publicadas em revistas de ficção de baixo custo — e de baixo valor estético, para os padrões da crítica dominada pelos predicados artísticos da então chamada “alta literatura”. Se é difícil contestar que as *pulp magazines* eram repletas de contos pouco sofisticados, violentos, sexistas e apelativos, também é verdade que foram a porta de entrada para escritores cujo talento os estudos literários passariam a reconhecer ao longo dos anos, como Raymond Chandler, H. P. Lovecraft e Isaac Asimov, entre tantos outros que iniciaram suas carreiras nessas revistas que lhes permitiram escrever uma literatura que pouco espaço tinha nos livros.

Em um sentido mais amplo, *pulp fiction* se refere a um fenômeno cultural e estético que dominou a ficção de massa na primeira metade do século XX, até ser progressivamente substituída por outras mídias, como as histórias em quadrinho, o cinema e a televisão. A origem do termo remete à revolução editorial promovida por Frank Andrew Munsey, um editor de Nova Iorque, que desenvolveu processos de massificação no mercado de revistas e chegou a tiragens de 500 mil exemplares

ainda no fim do século XIX (cf. Britt, 1972).

A palavra *pulp* está diretamente relacionada a uma das causas do sucesso comercial dessas publicações: refere-se à matéria-prima empregada para a confecção das revistas — um papel feito de polpa (*pulp*) de celulose, uma parte menos nobre e mais barata da madeira. Nas palavras de Munsey, “a história vale mais do que o papel em que está impressa”⁴ (apud Collier, 2011). Apenas o papel, contudo, não explica o sucesso editorial da *pulp fiction*. Os custos foram reduzidos também por meio de um novo maquinário que acelerava a velocidade de impressão. A produção em larga escala implicou o barateamento do custo dos exemplares, que passaram a ser vendidos por menos da metade do preço das revistas dos seus concorrentes. Além disso, por terem um formato menor que os jornais da época, as revistas pagavam um preço de tarifa postal mais baixo (cf. Britt, 1972).

Embora o termo *pulp fiction* refira-se à mídia de suporte dessas narrativas, ele também descreve o conteúdo dessas revistas. O sucesso editorial de Munsey não se explica apenas no **como** ele foi capaz de vender em grande escala, mas também **no quê** ele vendeu: suas revistas focavam exclusivamente em textos ficcionais, suprimindo qualquer matéria que não pudesse ser do interesse do nicho de público que ele tinha em mente: meninos e jovens adultos do gênero masculino.

O sucesso da empreitada comercial de Munsey atraiu, naturalmente, outros editores, e o mercado estadunidense foi inundado pelas revistas que ficariam conhecidas como *pulp magazines*, e que se dividiam de acordo com seus temas:

(...) as *hot pulps*, precursoras das atuais revistas masculinas, com uma beldade em trajes sumários desenhada na capa e narrativas eróticas em seu interior; as *crime pulps*, especializadas em histórias policiais e detetivescas; as *spicy pulps*, que misturavam histórias de aventura com doses de violência e erotismo; as *fantasy pulps*, com suas narrativas que abrangiam o amplo escopo da fantasia, do horror e do mistério; as *shudder pulps*, que, na tradição do teatro do medo e do terror francês, o Grand Guignol, traziam contos com vilões sádicos, tortura, violência e brutalidade explícitas, e as *sci-fi pulps*, dedicadas ao público apreciador das narrativas de ficção científica (França, 2013, p. 10).

Apesar de *pulp fiction* tomar emprestado o termo do mercado editorial

⁴ É de nossa autoria a tradução dos trechos citados em língua estrangeira, quando não indicado nas referências bibliográficas o nome de tradutores.

estadunidense, o fenômeno das revistas baratas de ficção é muito mais amplo. Em nosso campo de pesquisa, as poéticas negativas⁵, é extensa a fortuna crítica sobre o que se deu, por exemplo, na literatura inglesa: o gótico nasceu como um gênero de elite⁶ não apenas por o preço dos livros ser proibitivo para as camadas economicamente menos favorecidas, mas também em virtude de os romances serem escritos em uma linguagem inacessível ao leitor médio — em Walpole e Radcliffe abundavam as complexas alusões shakespearianas; em Lewis, as tramas melodramáticas eram costuradas por uma prosa refinada; e Mary Shelley explorava temas filosóficos e sociais que demandavam erudição dos leitores (cf. Punter, 1996, p. 23). As histórias góticas só alcançariam um público mais amplo com o surgimento das revistas literárias. Uma das mais importantes dessas publicações foi a escocesa *Blackwood's Edinburgh Magazine*, fundada em 1817 e veiculada até 1980. Destacadas obras do gótico vitoriano foram nela publicadas, como *On Murder Considered as One of the Fine Arts* (1827), de Thomas de Quincey; *Le Revenant* (1827), de Henry Thomson; *The Iron Shroud* (1830), de William Mudford; e *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad. A revista era tão identificada com a maquinaria gótica que Edgar Allan Poe escreveu “How to write a Blackwood article” (1838) para ironizar as convenções sensacionalistas do periódico.

Apesar de desempenhar um papel fundamental no desenvolvimento do conto de terror moderno e na consolidação da poética gótica no século XIX, a *Blackwood's Magazine* era ainda uma revista sofisticada e intelectualmente densa. A popularização do gótico dependeria ainda de um outro movimento editorial, feito por editores não muito escrupulosos, que, tomando emprestados personagens, títulos e até os nomes de autores, publicavam versões condensadas e episódios de romances góticos de sucesso (cf. Baddeley, 2006, p. 143):

Nesse ínterim, porém, foi descoberto um artifício fácil para satisfazer o desejo popular de excitação. Autores engenhosos perceberam que era possível

⁵ Por “poéticas negativas”, referimo-nos a procedimentos convencionais de composição literária que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos mais sombrios da experiência e do imaginário humanos (cf. França & Silva, 2025).

⁶ Tome-se, a título de comparação, a tiragem de quinhentas cópias da primeira edição, em 1764, da obra fundadora da literatura gótica, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole (cf. Birkhead, 2006), com as 500 mil cópias da revista *The Argosy* em 1907 (cf. Britt, 1972).

comprimir nas cinco páginas de um conto tanta sensação quanto a contida nos cinco volumes de um romance gótico. Pela brevidade dos contos, publicados em livrinhos, os leitores eram compensados por ilustrações berrantes e coloridas e por títulos ambíguos (Birkhead, 2006, p. 160).

Dos *chapbooks*⁷ aos *penny dreadfuls*⁸, as publicações populares do gótico são ótimos pontos de observação para se contemplar a cisão entre alta e baixa literatura que se consolidaria no início do século XX. A legitimação modernista de um tipo de realismo psicologizante em detrimento de outras poéticas foi decisiva para rebaixar as narrativas que circulavam nas revistas de grandes tiragens. Comparem-se, por exemplo, as recepções críticas de *Hauntings* (1890), de Vernon Lee, ou *The Turn of the Screw*, de Henry James (1898), legitimadas sob o argumento de serem obras de sutileza e ambiguidade psicológica, com as de títulos como *The Beetle* (1897), de Richard Marsh, ou *The Sorrows of Satan* (1895), de Marie Corelli, expulsas para o território desprestigiado da “literatura de massa”.

As narrativas publicadas nas revistas de grande tiragem passaram a ser identificadas como um tipo de produto cultural degradado, de segunda categoria, e que não contribuía para a elevação moral dos leitores. Em outras palavras, uma arte para os menos sofisticados, ou seja, os pobres e os jovens:

Alguns queixaram-se de que a nova literatura de massa era apenas uma distração degradada para uma população que o escritor George Gissing em *New Grub Street* (1891) descreveu como os *quarter-educated*. O horror gráfico retratado na ficção contemporânea era uma sensação grosseira para nervos cansados e superestimulados, uma tática que inevitavelmente teve de ampliar e tornar mais grosseiros seus efeitos para manter o mesmo efeito. Esta preocupação foi exacerbada por uma clara sensação de que a censura moral e o controle do discurso público, outrora impostos por respeitáveis editoras vitorianas e bibliotecas móveis, como as de Mudie e W. H. Smith, estavam a chegar ao fim. As novas editoras vendiam sensações grosseiras diretamente ao grande público, sem filtros de gosto ou moralidade (Luckhurst, 2016, p. 108-9).

A maioria do que era publicado nas revistas populares era, indubitavelmente,

⁷ Os *chapbooks* eram panfletos com romances condensados e capas com ilustrações coloridas, vendidos por *chapmen* (vendedores ambulantes), pelo menos desde 1806. Seu sucesso encorajaria os editores de periódicos a abrigarem em suas páginas a ficção sensacional (cf. Birkhead, 2006, p. 161).

⁸ Fenômeno da literatura popular britânica, os *penny dreadfuls* floresceram aproximadamente entre 1830 e 1900. Eram fascículos semanais, de baixíssimo custo, focados em tramas sensacionalistas e melodramáticas, envolvendo tanto crimes reais quanto aventuras sobrenaturais (cf. Mahawatte, 2016, p. 94).

de valor literário e qualidade estética duvidosa, mas o mesmo pode ser dito do que foi — e é — produzido sob o rótulo de “alta literatura”. Ainda assim, a cisão que se estabeleceu entre o que era escrito pelos autores que seguiam o ideal estético modernista e os que seguiram revivendo e transformando as formas góticas, românticas e decadentes oitocentistas permaneceu solidamente estabelecida por todo o século, até começar a ser reavaliada pelos estudos culturalistas que ascenderam nas últimas décadas do século XX.

UM CASO BRASILEIRO

Se buscarmos na cena literária brasileira algo idêntico ao fenômeno das *pulp magazines* ou dos *penny dreadfuls*, não encontraremos uma equivalência plena (cf. Silva, 2016, p. 296). Todavia, se pensarmos menos em função de uma identidade absoluta e mais em semelhanças gerais, algumas aproximações são possíveis⁹. Começamos pensando não tanto na forma, mas no conteúdo da *pulp fiction* e do *penny dreadful*, e poderemos comparar essas narrativas à nossa tradição dos romances de sensação — livros que inundavam o mercado editorial brasileiro no final do século XIX e no início do século XX, programaticamente publicados para atender ao **gosto do povo**:

Nas últimas duas décadas do século XIX, inúmeros livros foram publicados com a finalidade de atingir uma parcela ainda pouco explorada pelo mercado editorial: “o povo”. Com o tempo, as belas encadernações vindas da Europa e os textos assinados por intelectuais de rara erudição, tão apreciados pelas elites ilustradas brasileiras, foram cedendo espaço, nas prateleiras das livrarias, às brochuras baratas, que carregavam consigo tramas mirabolantes, narrativas audaciosas, de tirar o fôlego. “Nós, editores”, dizia o literato Adolfo Caminha, reproduzindo a frase que todo escritor de talento escutava ao tentar publicar sua obra, “preferimos ao estilo, à arte um bom enredo, uma história de sangue cheia de mistérios, comovente, arrebatadora! É disso que o povo gosta, e nós, a respeito de gosto literário, só conhecemos o povo.” (El Far, 2004, p. 11).

Não é difícil admitir que, seja por suas condições de produção e de recepção,

⁹ Não mencionaremos neste artigo a literatura de cordel, pois essa é uma pesquisa ainda a ser feita no campo das poéticas negativas no Brasil, dadas as óbvias semelhanças estruturais e temáticas com a *pulp fiction*, como o uso de matéria-prima de baixa qualidade; o preço de venda barato; as temáticas sensacionais e frequentemente sobrenaturais; e a identidade visual (no caso do cordel, a xilogravura).

seja pelos temas, pelos enredos ou pela linguagem literária empregada, esses “volumes baratos, de leitura fácil e, em muitos casos, ilustrados com várias estampas” (El Far, 2004, p. 12) guardem significativas semelhanças com as *pulp magazines*.

Pensando mais diretamente no formato de mídia da *pulp fiction* e do *penny dreadful*, chegaremos às **revistas de emoção**, nomenclatura proposta por Athos Cardoso (2009, p. 1) para as “publicações brasileiras especializadas em contos de aventura, mistério e amor com as respectivas ilustrações, traduzidos das congêneres, publicadas na América”. Nesse artigo, referência para o estudo da *pulp fiction* no Brasil, o pesquisador entende as revistas de emoção como uma das facetas da invasão cultural estadunidense, que envolveria também os quadrinhos, a música e o cinema, e aponta *O Romance Mensal*, publicado “em julho de 1934, com capa de cartolina ilustrada em cores de impacto variável” (Cardoso, 2009, p. 6), como o marco inicial desse tipo de publicação no país.

De modo geral, o consenso acadêmico é o de que publicações nos mesmos moldes das estadunidenses e das inglesas têm início nos anos 1930, com revistas como *Romance Semanal* (1930), *A Cigarra Magazine* (1934-1975), *Suplemento Policial* (1934), *Detective* (1936-1963) e *Contos Magazine* (1937-1945), sucessos editoriais que popularizaram os contos ilustrados, focadas sobretudo na ficção de crime, policial e detetivesca (cf. Causo, 2003, p. 233-238).

A presença de narrativas literárias curtas em periódicos antecede em muito o fenômeno da *pulp fiction*. No século XIX, publicações luxuosas e caras como *A Semana Illustrada* (1860-1876) e *a Ilustração do Brasil* (1876-1880) dedicavam seções à ficção. Ao longo do século XX, as revistas de variedades publicavam contos de emoção, eventualmente ilustrados. Em nossa pesquisa, fizemos levantamentos mais exaustivos na *Fon-fon*, em *O Malho* e na revista *O Cruzeiro*, nos quais foi possível encontrar centenas de contos que, na terminologia da época, eram apresentados como **trágicos**, mas que em sua grande maioria correspondia ao que viria a ser encontrado nas revistas de emoção propriamente ditas.

Vale ainda considerar os livros que, por estilo e temática, flertaram com a *pulp fiction*. Tanto autores consagrados à época — Gastão Cruls, *A Amazônia misteriosa* (1925); Menotti Del Picchia, *A República 3000* (1930); e Humberto de

Campos, *O monstro e outros contos* (1932) — quanto autores de pouco reconhecimento — João de Minas, *Jantando um Defunto* (1929); Amândio Sobral, *Contos exóticos* (1934); e Adelfo Monjardim, *A torre do silêncio* (1944) — publicaram obras com muitas afinidades estéticas com as revistas de emoção. É de especial interesse, nos anos 1920, a editora Monteiro Lobato & Cia., depois chamada Companhia Editora Nacional, que foi responsável pelo lançamento de alguns desses livros repletos de, nos termos de um resenhista da época, “coisas abracadabrantes” (Casa..., 1922, p. 30), como *Os condenados; contos atrozes* (1922), de Gabriel Marques; *Casa do Pavor* (1922), de Moacir Deabreu; e *Assombração* (1923), de Manuel Victor.

O CASO DA *REVISTA PRIMEIRA*

Para Cardoso (2009, p. 3), nos anos 1920, as iniciativas editoriais influenciadas pelas revistas de emoção estadunidenses não conseguiram reunir as características fundamentais dessas produções. Gostaríamos, contudo, de reavaliar esse postulado em relação à *Revista Primeira* (RJ).¹⁰ Publicada entre 1927 e 1929, quinzenalmente, com circulação nacional, a revista conferiu amplo espaço à literatura *pulp*, tanto estrangeira quanto brasileira, ao longo de seus quarenta números.¹¹ A inspiração nas *magazines* anglo-saxãs e o projeto de veicular narrativas de sensação ficam evidentes desde o primeiro exemplar do periódico:

PRIMEIRA, a Revista por excelência, é a primeira e única revista no Brasil nos moldes dos célebres MAGAZINES ingleses e americanos. Contém 112 páginas exclusivamente de leitura emocionante e variada, tal como: contos românticos, histórias de fino humorismo e novelas policiais, traduzidas especialmente dos mais afamados CONTEURS estrangeiros, afora a colaboração original de escritores patrícios (Primeira..., 1927a, p. 3).

¹⁰ Inicialmente, a revista teve como diretor responsável Adolfo Aizen e mais dois diretores: Ubirajara de Alencar e Elias Davidovich. A partir de 1929, A. F. da Costa Junior assume a direção sozinho. O preço da publicação era de 1.500 réis. Para mais informações sobre a estrutura editorial e tipográfica da *Revista Primeira*, consultar Costa (2026). Na década de 1930, Aizen lançaria outras revistas com contos de sensação, como a *Contos Magazine* (cf. Cardoso, 2009, p. 8).

¹¹ A consulta à *Primeira* foi realizada por meio da plataforma da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. O oitavo número, contudo, não está digitalizado e, por isso, não pôde ser contemplado por nosso estudo.

Embora a lista de gêneros literários presentes na revista seja ampla e inclua, como indicado no anúncio, histórias românticas, cômicas e policiais, o que as une é o desejo de oferecer ao público uma “leitura emocionante e variada”. A ênfase nas sensações intensas suscitadas pelos contos é sistemática nas páginas da *Primeira*, especialmente nos paratextos e nas ilustrações que acompanham ou antecipam as publicações.¹² São inúmeros os comentários editoriais que ressaltam o aspecto tétrico e impactante das narrativas, qualificando-as com adjetivos oriundos do campo semântico das emoções fortes.

Ao apresentarem o conto “O Medo”, do espanhol José Más, por exemplo, os editores afirmam se tratar de uma “[c]erebração alucinatória do gênero das concepções hoffmânicas, [...] [um] conto espantoso que horripila e gela até a medula dos ossos, [e que] não deve ser lido pelas pessoas facilmente impressionáveis” (Cerebração..., 1927, p. 82). “Alma Danada”, de Benedicto Merlin, é caracterizado como “uma história de final bárbaro e pavoroso” (Uma História..., 1928, p. 64). O francês Charles Foley é apresentado como um escritor que “cultiva a tragédia e as humoradas macabras. [...] É o contista dramático que tem levado ao ‘grand-guignol’ de Paris obras magníficas que foram universalmente celebradas” (Charles..., 1927, p. 26). Por sua vez, excertos de “O Muro”, do russo Leonid Andreiev, surgem antes da publicação integral e são qualificados, em letras maiúsculas, como “TRECHOS DA MAIS FANTÁSTICA E HORRIPILANTE NARRATIVA ATÉ HOJE ESCRITA!” (Trechos..., 1927, p. 104).

A *Primeira* aliou a esse conteúdo de sensação um projeto de popularização da leitura no país e de ampliação de seu público.¹³ A partir de 1928, alguns de seus números passam a reservar um espaço para a seguinte frase: “Combatei o analfabetismo, ensinando a quem não sabe, ler e escrever” (Combatei..., 1928, p. 48).¹⁴ A campanha, de alcance decerto limitado, não deve ser lida de forma isolada;

¹² São inúmeros os ilustradores que aparecem na *Primeira*, entre brasileiros e estrangeiros. Alguns dos mais recorrentes são Morel e Francisco Acquarone.

¹³ O décimo número traz também uma ilustração em que se opõe a escuta do rádio à leitura da revista, com a seguinte legenda: “— Qual rádio, qual nada! Para passar bem nesta vida, só, somente, unicamente, lendo as superfinas histórias da *Primeira*” (As Expressões..., 1927, p. 112). Outro engajamento do periódico, em diferente área, é pela ampliação do uso do cheque no país.

¹⁴ Temos aqui uma aproximação possível com os *penny dreadful* britânicos, que, consumidos sobretudo pelas classes economicamente menos favorecidas, teriam contribuído “mais para a

em outros momentos, a revista enfatizou que se dirigia a um leitorado amplo e urbano, que poderia desfrutar da publicação até mesmo em trânsito:

NO TREM —
NO BONDE —
NAS BARCAS —
NO ÔNIBUS —
A PASSEIO

EM QUALQUER LUGAR E EM QUALQUER PARTE
TODOS DEVEM LER PRIMEIRA (No Trem..., 1927, p. 102)

O cosmopolitismo da revista também fica patente no seu anúncio, tanto pelo modelo de publicação, inspirado nos “célebres MAGAZINES ingleses e americanos”, quanto pela escolha de autores, com os “mais afamados CONTEURS estrangeiros”. É importante destacar que muitos dos autores traduzidos circulavam em revistas estrangeiras com o mesmo formato e conteúdo *pulp*.¹⁵ Para dar forma a esse espectro internacional de textos, a *Primeira* executou um importante trabalho de tradução, tornando acessíveis em português obras de autores de diversos idiomas e nacionalidades. Sem desejarmos esgotar esses dados no atual trabalho, podemos indicar que há textos traduzidos de autores nascidos nas seguintes nações: Argentina, Bélgica, Bolívia, Canadá, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, França, Hungria, Itália, Peru, Reino Unido e Rússia. Dentre esses ficcionistas, encontram-se figuras de destaque da contística moderna, como Anton Tchekhov, Guy de Maupassant, H. G. Wells, Mark Twain, Máximo Gorki, O. Henry e Oscar Wilde.

A quantidade de contistas franceses é bastante significativa ao longo dos anos de funcionamento da revista e, em alguns números, corresponde a mais da metade dos escritores publicados. Além de Maupassant, são traduzidos contos de outros nomes de destaque no meio literário francês finissecular, como Lucien Descaves, Jean Rameau, J. H. Rosny, Jean Richepin e Tristan Bernard. Não descartamos, ainda, que traduções feitas de textos russos e húngaros possam ter sido realizadas a

alfabetização da classe trabalhadora do que qualquer programa educacional” (Baddeley, 2006, p. 143).

¹⁵ É provável que a *Primeira* empreendesse suas traduções diretamente dos exemplares de revistas estrangeiras em circulação no Brasil. Na sinopse do conto “O segredo daquele pé...”, de Manuel A. Bedoya, por exemplo, indica-se que a novela fora escrita “especialmente para os nossos colegas do *Caras y Caretas*, de Buenos Aires [...]” (Uma tragédia..., 1927, p. 49).

partir de uma tradução prévia em língua francesa. Alguns textos, contudo, recebem a indicação de terem sido traduzidos ou adaptados diretamente do hebraico.¹⁶ Além disso, ao contrário do que muitas vezes se verifica na imprensa brasileira de fins do século XIX e início do XX, os nomes dos diversos tradutores estão creditados ao fim de cada publicação.¹⁷

Muitas das narrativas publicadas podem ser descritas como “contos clássicos”, conforme a tipologia proposta por Florence Goyet (2004), tendo em vista três elementos: i) a descrição paroxística de personagens e tramas; ii) a estrutura antitética das histórias, com protagonistas e antagonistas claramente demarcados; e iii) as reviravoltas nos desfechos. Nessas produções literárias, “cada um dos elementos [narrativos] é sempre caracterizado com excesso [...] — cada estado, cada qualidade, cada sentimento é levado aos seus graus mais elevados” (Goyet, 2004, p. 16). O foco de tais textos recai mais sobre as ações narradas que sobre a composição psicológica das figuras, pois o objetivo é gerar nos leitores o maior número de efeitos de tensão numa quantidade limitada de linhas. Esse modelo de conto, bastante popular na segunda metade do século XIX e que encontrou continuidade nas revistas *pulp* de meados do XX, é dominante nas edições da *Primeira*.

O resultado dessa orientação editorial — deliberada e constantemente reiterada — é um numeroso *corpus* de contos que investem nas poéticas negativas, como é possível observar no Quadro 1:

Quadro 1. Narrativas brasileiras, publicadas na *Revista Primeira* (1927-1929), que integram o *corpus* de nossa pesquisa dedicada às poéticas negativas no Brasil.

¹⁶ Alguns autores são apresentados na revista como “israelitas”. É relevante indicar que o próprio diretor da publicação, Adolfo Aizen, era judeu. Nesse sentido, também podemos atribuir à *Primeira* a divulgação da literatura judia no país.

¹⁷ Embora não seja possível indicar com precisão a identidade de cada tradutor, tendo em vista a utilização de pseudônimos, estas são algumas das principais assinaturas nas traduções da *Primeira*: Ad. Paulovich, Alberto Locust, Alberto Vieira, Albertus de Carvalho, Alfredo Moreira, Antonio Andrade Júnior, Athayde Hermes, Barroso e Castro, Carlos Costa, Carlos Carmenso, Chagas Júnior, Daniel de Castro, Danilo Madureira, Effe d’Emme, F. Correa da Silva, Ferreira da Gama, Floriano Marques, Freire Silva, Hélio de Andrade, Hugo Victor, Humberto Paiva, Israel Wechsler, J. J. de Sá, L. Papaterra, Moreira Santos, Paulo Azevedo, Paulo de Aragão, Paulo Roberti, Romualdo de Figueiredo. Há, ainda, nomes femininos, de tradutoras, como os de Dora Pacheco, Lúciola de Aguiar, Margarida Soutello, Myriam de Castro e Noemia Souto. Em alguns casos, os tradutores também atuam, em outros números, como autores de contos.

Autoria	Título da narrativa	Ano de publicação	Número da revista
Reinaldo Gama	Sonho de Ópio	1927	n. 1
Carlos Dosarco	Helena	1927	n. 3
Carlos Dosarco	O louco	1927	n. 5
Aluizio Coimbra	O homem que se enterrou vivo	1927	n. 6
Hércules Pinto	Sentença sinistra	1927	n. 7
Medeiros e Albuquerque	O espectro	1927	n. 7
José Sizenando	Capitinga	1927	n. 10
Darcy Azambuja	Lagoa morta	1927	n. 10
Francisca de Basto Cordeiro	Luzes trágicas	1928	n. 14
Manuel M. Gralha	A tragédia da fazenda	1928	n. 14
Oliveira Celso	Pedaços de minha vida	1928	n. 14
Carlos Dosarco	O velhinho do hospício	1928	n. 14
Hugo Mallet	Maldição	1928	n. 15
Sebastião Silveira	A laranja trágica	1928	n. 16
Chrysanthème	Soror Jesuína	1928	n. 16
Antônio Papi Júnior	A cruz das Malvas	1928	n. 17
F. Correa da Silva	Uma página do sertão	1928	n. 17
Antonio N. F. Tavernard	Uma noite trágica	1928	n. 18
Silvio Pereira	Confissão de um louco	1928	n. 18
Denizart Adacto	Lenda fatal	1928	n. 19
Walter Prestes	O personagem invisível	1928	n. 20
Fidelis de Vasconcelos Filho	Alma de hiena	1928	n. 20
Oswaldo da Silveira	O caso do Dr. Sing	1928	n. 21
Adalberto T. de Carvalho	Ódio negro	1928	n. 21
Frederico de A. Rodrigues	Os esqueletos	1928	n. 22
Herman Lima	Coração	1928	n. 22
Dionísio Garcia	Comida de cachorro	1928	n. 22
Arthur Monteiro	No cárcere	1928	n. 22
Paulo Rehfeld	A voz do sangue	1928	n. 23
Arquimedes da Mata	Sangue ruim	1928	n. 23
Oswaldo Silveira	A última novela de Conan Doyle	1928	n. 23
Oliveira Celso	Amor de Lázaro	1928	n. 24
Adelino Magalhães	Uma resolução	1928	n. 24
Antônio Tavernard	O justiceiro	1928	n. 24
Mário Peixoto de Azevedo	Vagão infernal	1928	n. 24
Viriato Correa	A mulher que envelheceu	1928	n. 24
Gustavo Barroso	Samburá sangrento	1928	n. 24
Manuel M. Gralha	A visão	1928	n. 24
I. Galvão de Queiroz Neto	Do diário de um louco	1928	n. 24

Alberto Furtado Portugal	A corcunda	1928	n. 25
Walter Prestes	O homem que morreu duas vezes	1928	n. 25
Orígenes Lessa	Ao sol dos trópicos	1928	n. 26
Persio Álvaro Pinheiro	Delírio Final	1928	n. 26
Chrysanthème	Homens? São todos iguais	1928	n. 26
Aurélio Pinheiro	A casa abandonada	1928	n. 27
Moacir S. de Figueiredo	O visionário	1928	n. 28
Damião de Castro	O domingo de Pedro Vaqueiro	1928	n. 28
Manuel M. Gralha	A maldição do amor	1928	n. 28
Oswaldo Neto	O homem que tinha duas almas	1928	n. 28
Paulo Nerey	Vampiro	1928	n. 28
Carlos Leite	À porta do cemitério	1928	n. 28
Dario Souto	O dote	1928	n. 29
José Ramos Pereira	Mercedes	1928	n. 30
Achiles Vivacqua	O homem da caveira	1928	n. 30
Archimedes da Mata	O carro fantasma	1928	n. 30
Mario Graciotti	L. 21-069	1928	n. 31
André Cláudio	Cenas da escravidão	1928	n. 31
Elias Davidovich	Conto negro	1928	n. 32
Archimedes da Mata	A última parada de Sebastião Severino	1928	n. 32
Carlos Dosarco	Mulher	1928	n. 33
Oliveira Celso	Mulheres? São todas iguais	1928	n. 34
M. Max Marques	Do diário de uma mulher que amava o crime	1928	n. 34
Antônio Tavernard	A visão convincente	1928	n. 34
Liruza	O drama da tapera	1928	n. 34
Archimedes da Mata	Um crime na Estância	1928	n. 35
Oswaldo da Silveira	Espectros na sombra	1929	n. 36
Jorge Abreu	Porta Azul	1929	n. 37
Alberto Rangel	Hospitalidade	1929	n. 37
Aurélio Pinheiro	Os dois gemidos	1929	n. 38
Marina Coelho Cintra	Do princípio e do fim	1929	n. 38
Alexandre Gasparoni	Honra vingada	1929	n. 38
Lins Cavalcant	A filha do forasteiro	1929	n. 38
Sebastião Fernandes	O judas	1929	n. 39
Alan B. Grace	O zumbido mortal	1929	n. 39
Ayres Belfort	História de um louco	1929	n. 39
Mercedes Dantas	Os penedos malditos	1929	n. 39
Mario Elias Leal	Rugidos d'alma	1929	n. 40

Fonte: Os autores, 2026.

Um breve exame dos setenta e sete textos listados no Quadro 1, bastante mórbidos, já nos permite constatar o destaque dado a estruturas narrativas e temas caros às poéticas do mal. Há histórias de figuras e eventos sobrenaturais (“O espectro”; “O personagem invisível”; “Os esqueletos”; “O homem que morreu duas

vezes”; “O Vampiro”; “O carro fantasma”); de episódios de loucura (“O louco”; “O velhinho do hospício”; “Do diário de um louco”; “História de um louco”); de *loci horribiles* (“À porta do cemitério”; “O drama da tapera”; “A casa abandonada”; “Os penedos malditos”; “Vagão infernal”; “Samburá sangrento”); de *femmes fatales* (“Mulher”; “Do diário de uma mulher que amava o crime”, “L. 21-069”); de crimes dos mais variados tipos (“A voz do sangue”; “Sangue ruim”; “Um crime na Estância”; “Honra vingada”); e, especialmente, tramas de apelo dramático, que recebem o adjetivo de “trágicas” (“Luzes trágicas”; “A tragédia da fazenda”; “A laranja trágica”; “Uma noite trágica”).

Parte significativa dos autores listados no Quadro 1 foi completamente obliterada pela crítica literária, de tal forma que mesmo seus dados biográficos mais básicos nos são desconhecidos. Reconstituir suas carreiras é igualmente desafiador, tendo em vista a utilização de pseudônimos e as dificuldades de acesso às obras que porventura publicaram, muitas vezes ausentes das bibliotecas públicas. Alguns escritores, contudo, alcançaram maior notoriedade e, mesmo sem tampouco ingressar no cânone das letras nacionais, têm trajetórias mais reconstituíveis, tais como Orígenes Lessa, Medeiros e Albuquerque, Chrysanthème, Alberto Rangel, Gustavo Barroso, Viriato Correa, Herman Lima e Papi Júnior. O estudo da *Primeira* nos oferece, portanto, um outro ponto de vista sobre a literatura dos anos 1920 no Brasil, para além da historiografia tradicional.

Embora desde o seu primeiro número a *Primeira* publicasse autores nacionais, a literatura brasileira foi ganhando espaço progressivamente ao longo do desenvolvimento da revista, até a promoção de um “concurso de contos trágicos”.¹⁸ Os três primeiros colocados no certame ganhariam prêmios em dinheiro, que variavam entre 50 e 150 mil réis, enquanto o quarto e o quinto posicionados levariam uma assinatura anual da revista. O “prêmio de consolação” para os demais seria a publicação dos contos no periódico (cf. Concurso..., 1927, p. 44). O júri foi composto por Andrade Muricy, Heitor Beltrão e Murilo Araújo (cf.

¹⁸ Essa prática não se limitou à *Primeira*. Em 1929, o periódico “A Ordem” (RJ) também realizou um concurso de contos trágicos, com júri formado por Théo Filho, Fábio Luz e Lafayette Silva (Contos..., 1929, p. 3). Mesmo em concursos não especificamente voltados ao gênero, como o realizado pela revista *O Malho*, em 1931, os contos vencedores possuem os mesmos traços estilísticos.

Primeira..., 1927b, p. 3) — nomes relevantes, no período, para a crítica, o jornalismo e as letras do país.¹⁹

A apresentação do concurso e suas condições revelam a expectativa de literatura da revista, que, como pode ser lido a seguir, baseia-se em estruturas e efeitos típicos das poéticas negativas:

[...] *Concurso De Contos Trágicos*, em que serão contempladas com valiosos prêmios as melhores concepções fantásticas, em cujo enredo se desenrolem cenas de pavor e emoção.

Esses contos trágicos que poderão seguir qualquer escola literária e desenrolar-se em qualquer ambiente, nosso ou exótico, deverão obedecer estritamente às *condições do concurso*, que damos mais abaixo. [...].

Só serão julgados os contos ou novelas cujo enredo tiver um fundo trágico, podendo ser em si românticos, fantásticos ou policiais (*Concurso...*, 1927, p. 44).

Mais que o resultado da competição²⁰, vencida pelo conto “A Cruz das Malvas”, de Papi Júnior, interessa-nos a descrição de conto trágico formulada pela revista: esses seriam textos marcados por “cenas de pavor e emoção”, oriundos de qualquer “escola literária”, com ambientação nacional ou exótica, e que podem ser “românticos, fantásticos ou policiais”. Para ilustrar como tal noção de trágico conjuga poéticas negativas e *pulp fiction*, tomamos três contos da *Primeira* (representativos do conto trágico romântico, fantástico e policial) como *corpus* de análise ficcional.

TRÊS CONTOS “TRÁGICOS” DA *PRIMEIRA*

A acepção de “contos trágicos” dos editores da revista — narrativas focadas no sofrimento, na desventura ou em desvios morais do ser humano, culminando inevitavelmente em um final infeliz, como a morte ou a ruína do protagonista — aproxima-se da ideia de conto clássico proposta por Goyet (2004). Seriam, ainda, marcados pelo ritmo acelerado e pelo foco na sequência de ações, em detrimento de imersões psicologizantes, bem ao gosto de um público cada vez mais

¹⁹ Em 1928, a *Primeira* lançaria um segundo concurso, desta vez dedicado a contos humorísticos.

²⁰ A julgar pela lista com quase 50 concorrentes (*Até o dia...*, 1927, p. 16), o concurso alcançou importante adesão. A maior parte dos textos enviados destaca, em seu título, o mesmo tipo de caracterização e campo semântico que o dos contos arrolados no Quadro 1. O resultado, por unanimidade, foi revelado no número 16, em 10 de março de 1928.

massificado. Tais características, por sinal, são traços da evolução da própria forma “conto” nos periódicos, como bem observa Walnice Galvão:

[...] o conto faz parte da tomada do poder literário pela prosa de ficção impressa, e mais especificamente pela prosa publicada em jornal diário — o que se efetiva no século passado, em meio ao processo de popularização do épico para ser lido. O conto está indissoluvelmente ligado aos primeiros balbucios da indústria cultural, ou seja, à extensão do capitalismo ao campo da cultura, com o surgimento da imprensa periódica mantida por anúncios. Por isso, se o conto é um resquício do velhíssimo ato de contar, ele também é — então — o que havia de mais moderno como mercadoria. A forma do conto, de um lado, é determinada pelo caráter de seu veículo, a imprensa periódica: leitura de uma só vez, extensão curta, efeito único, apenas um enredo. De outro lado, a possibilidade de reprodução técnica do veículo traduz-se numa inegável democratização da leitura. Isto também é determinado da forma, pois o veículo é pouco propenso a ousadias vanguardistas e códigos inovadores, por princípio de decifração difícil (Galvão, 1983, p. 168-9).

Os contos “trágicos” da *Primeira*, em seus subgêneros românticos, fantásticos e policiais, são justamente essa amálgama entre uma mercadoria da imprensa periódica e o imemorial ato de contar histórias, e, como tal, se aproximam igualmente da *pulp fiction* e da narrativa de sensação, com seus “dramas emocionantes, conflituosos, repletos de mortes violentas, crimes horripilantes e acontecimentos imprevisíveis” (El Far, 2004, p. 14).

Um ilustrativo exemplo de conto trágico romântico é “A maldição do amor”, publicado por Manuel M. Gralha no vigésimo oitavo número da *Primeira*, em 1928. Não foram encontrados dados biográficos acerca do autor, que contribuiu outras duas vezes para a revista, com os contos “A visão” e “A tragédia da fazenda”, ambos também essencialmente trágicos e elaborados em torno de confrontos violentos e carregados de elementos fantásticos.

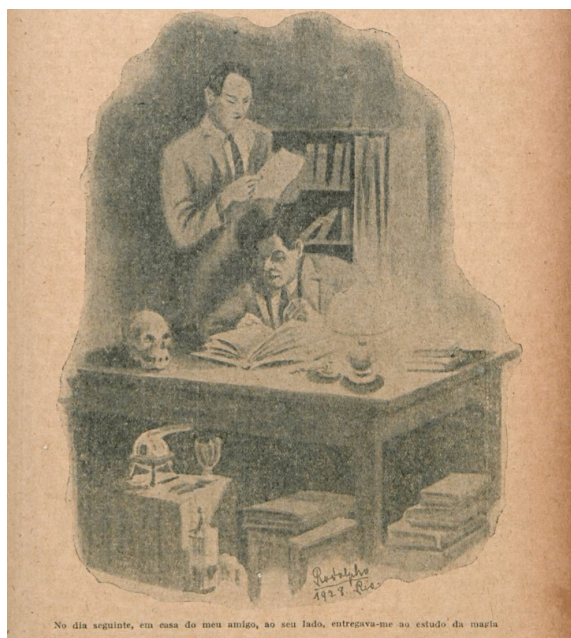
Tem-se, aqui, a história de Fernando, um homem que na juventude recorreu a expedientes sobrenaturais para obter o amor de uma mulher que o havia abandonado. O pacto resultou em uma maldição que acaba por levar todas as suas amadas ao suicídio. Estruturalmente, “A maldição do amor” se aproxima de incontáveis outros textos publicados na *Primeira*. É composto pela narração emoldurada de Fernando, que relata sua ruína a um amigo jornalista, o narrador intradieético do conto. E logo no primeiro parágrafo tem-se uma tragédia: ao sair da redação em que trabalha, o jornalista compra o jornal da noite e se depara com

a notícia do suicídio de uma conhecida sua, Helena, que ele sabia ser noiva do malfadado amigo.

A seguir, encontra fortuitamente o próprio Fernando — “[e]xcelente amigo, de maneiras delicadas, sempre afável e desinteressado [...], porém, quanto às mulheres, era um enigma vivo, um paradoxo. Jamais alguém pudera penetrar no imo daquele coração. Sabiam todos que em seu passado havia algo de tenebroso” (Gralha, 1928, p. 49).

Instado pelo jornalista a abrir seu coração, Fernando passa a relatar uma típica história de amor trágico: conta que ainda na infância apaixonou-se por uma garota chamada Margarida. Melancólico, relembra como, após cinco anos de um amor pueril, a menina, então já uma moça e dona de grande beleza, troca-o por um jovem militar. No paroxismo do desespero, Fernando acolhe a recomendação de um amigo e recorre à magia para reconquistar a amada. Ao lado dele, passa a estudar tomos de ocultismo para encontrar uma saída — é esta a cena representada pela ilustração que acompanha o conto:

Figura 1. Ilustração de Rodolpho para a *Revista Primeira* (n. 28, p. 51, 10 set. 1928)



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Certa noite, ao badalar das doze horas, Fernando invade um cemitério e rouba, de uma sepultura “cuja flores, ainda frescas, atestavam a recente inumação” (Gralha, 1928, p. 54), uma cruz de madeira, envolvendo-a em um lenço.

Poucos dias depois, Margarida havia brigado com o oficial e retornado para Fernando. Porém, passa a sonhar obsessivamente com um anjo que lhe diz que eles jamais seriam felizes. Sem ser capaz de resistir à perturbação, a moça se mata. “Desde então, sem coragem de suicidar-me, minha vida se tornou um inferno e eu arrasto comigo a maldição do amor! Amo em todas as mulheres a sombra de Margarida e as que me amam estão condenadas” (Gralha, 1928, p. 55), desabafa Fernando, pouco antes de desaparecer da vista de seu amigo jornalista.

É notável como a história de Manuel M. Gralha se estrutura de modo a despertar emoções extremadas em que a lê. Para além do motivo essencialmente trágico do suicídio de mulheres, há a maldição sem escapatória vivida pelo protagonista em decorrência de seu recurso à magia. Detecta-se, como preconizou Lucas (1983, p. 108), a prevalência do conto como anedota — isto é, a história em formato breve contendo um ou alguns conflitos inusitados, uma definição semelhante à proposta por Walnice Galvão (1983, p. 169-170): “O modelo do conto nessa fase — unicidade de situação, desfecho determinante, efeitos cuidadosamente preparados, curta extensão — é eminentemente ‘informativo’ (no sentido mais jornalístico que estético)”.

Um exemplo de conto de enredo trágico e fantástico é “O espectro”, publicado na *Revista Primeira* de número sete, em julho de 1927, por Medeiros e Albuquerque. Ao contrário do que se observa no caso de Manuel M. Gralha, há informações abundantes acerca do autor, que nasceu em 1867 no Recife e faleceu em 1934, no Rio de Janeiro. Homem de muitas ocupações, dedicou-se, além de à literatura, ao jornalismo, à política e à educação. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e, entre suas obras de relevo, estão a coletânea de poemas *Canções da decadência*, de 1889, e o livro de contos *Mãe tapuia*, publicado em 1900, que traz fortes marcas das poéticas negativas.

É este também o caso de “O espectro”. Trata-se de outra narrativa emoldurada — bem à moda das *ghost stories* anglófonas e de sua contraparte brasileira, os causos, em que um grupo de pessoas compartilha relatos de assombrações. No conto de Medeiros e Albuquerque, uma família confabula no terraço de sua casa de fazenda na companhia de um amigo médico, o dr. Sabugosa, que narra a sinistra aventura que protagonizou. Conta ele que, certa noite, viajando

a cavalo pelos ermos da roça para atender pacientes, ouve do pajem que o acompanhava que seria melhor tomarem um atalho, pois era a noite do “cavalo de seu Pedro” (Albuquerque, 1927, p. 54).

Aqui abre-se um aparte digressivo em que a lenda é explicada: em uma casa da região, anos atrás, morava um fazendeiro tão rico quanto boêmio, dado a organizar orgias. Em uma dessas orgias, surge diante da casa um enorme cavalo branco, galopando sem montaria. Era o animal de Pedro, filho adorado do fazendeiro, que relinchava, como que pedindo socorro. O homem, porém, desmaiou de tanto beber, e apenas no dia seguinte descobriu que Pedro havia sido morto durante uma emboscada. A notícia arruinou o sujeito, que morreria em pouco tempo na miséria. Dizia-se, então, que, todo ano, na mesma data da nefasta ocorrência, o espectro de um cavalo surgia de madrugada, relinchava diante da casa e desaparecia.

Após a digressão, o dr. Sabugosa narra seu próprio encontro com o cavalo, ocorrido na esfera do implausível:

Justamente quando me aproximava da casa, vi nitidamente um cavalo branco, que chegava a todo galope.

O pajem deu um grito e teve um movimento de recuo. Mas eu, que estava absolutamente convencido de que se tratava de um cavalo real, sem nada de extraordinário, dirigi-me para o animal. Só verifiquei que esse cavalo real era inteiramente irreel quando estendi a mão para tomá-lo pelo freio, que eu via claramente ao meu alcance, e não achei nada. Senti apenas que minha mão passava por um lugar gelado. (Albuquerque, 1927, p. 55)

Figura 2. Ilustração de Morel para a *Revista Primeira* (n. 7, p. 53, 25 out. 1927)



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Temos aí outro procedimento recorrente nas histórias sobrenaturais: é um homem instruído, e não “alguma pessoa ignorante ou crédula” (Albuquerque, 1927, p. 54), quem testemunha o evento insólito. Ainda que seja o pajem do dr. Sabugosa quem chama a atenção para o perigo de se aproximarem da casa, será o médico o responsável por comprovar que a ocorrência se insere no campo do fantástico, ao esticar a mão e, em vez de tocar o animal, atravessar “um lugar gelado”.

Concluído o relato do dr. Sabugosa, uma das moças de sua pequena plateia aciona o rádio, no qual se anuncia uma música vinda de Buenos Aires. Ela afirma, então, que “neste tempo em que a gente aqui, tão longe, pode ouvir pelo rádio-telefone *fox-trots* tocados em Buenos Aires, não há mais almas do outro mundo” (Albuquerque, 1927, p. 56), numa alusão ambígua à crença no progresso e na tecnologia como capazes de iluminar o mundo de trevas da superstição.

Por fim, como exemplo ilustrativo dos contos trágicos policiais, elegemos “Alma de hiena”, de Fidelis de Vasconcelos Filho, decerto a história mais macabra do conjunto, e publicado no vigésimo número da *Primeira*, em maio de 1928. Acerca do autor, não encontramos informações disponíveis — a narrativa em questão foi sua única contribuição para a revista. Trata-se de um relato de crime e brutalidade ocorrido em uma região sertaneja. Uma história que é, como o próprio texto de apresentação ao conto indica, “não [...] de todo irreal, pois casos lamentáveis como esses são muito comuns no nosso abandonado interior” (1928, p. 58). Na ausência do Estado e de mecanismos repressores, prevalece a lei do mais forte — ou do mais cruel —, e o derramamento de sangue é quase sempre inevitável. Neste sentido, o conto de Vasconcelos Filho se filia a uma extensa linhagem de narrativas que têm os ermos do interior do Brasil como espaços ideais para a ocorrência de eventos horríficos, capazes de despertar as mais intensas sensações em leitores.

Em “Alma de hiena”, o conflito se dá entre o Coronel Julio Alvares, fazendeiro e representante da lei naquelas paragens, e um temido cangaceiro conhecido como Desdentado. Ao descobrir os planos do bandido de tomar de assalto a sua propriedade e depois incendiá-la, o Coronel concebe um plano sinistro: tapar com placas de madeiras todas as rotas de fuga da casa, à exceção da porta de entrada.

Assim, quando o bando do cangaceiro fosse escapar, seria aniquilado por seus comparsas.

Narrado em terceira pessoa, o conto tem início quando os camaradas do Coronel terminaram de fechar portas e janelas. A seguir, por meio de uma digressão, Desdentado nos é apresentado: aos quinze anos, matou o próprio pai, “um indefeso octogenário” (Vasconcelos Filho, 1928, p. 58), por desconfiar que era irmão de sua mãe — que se matou na sequência desse episódio. Entregue à vida de crime, o bandido está sempre empenhado em “semear a discórdia e implantar o regime do terror e da violência” (Vasconcelos Filho, 1928, p. 58). Sua descrição nada deve à de um monstro:

[...] era de estatura excessivamente baixa e tinha o rosto horrivelmente deformado por uma estranha moléstia — talvez o cancro — que corroeu-lhe o lábio superior e uma grande parte do nariz, deixando a boca totalmente desprovida de dentes.

O fantasma que perturbava a paz e a quietude daqueles longínquos sertões mais parecia irmão gêmeo do legendário Corcunda de Notre-Dame... (Vasconcelos Filho, 1928, p. 58-9).

Ao contrário do que acontece com Quasímodo, mencionado no trecho, os atos de Desdentado refletem a sua aparência física, e ele espalha horror pela região. Ao saber da iminente chegada do cangaceiro, D. Luzia, esposa do Coronel Julio, fica profundamente perturbada; e, ao fugir da casa com o marido, esquece lá a filha Jacira, ainda bebê, que dormia em seu berço.

O casal já havia percorrido considerável distância quando se dá conta do que aconteceu, e, após deixar a esposa atormentada com uma família de pescadores, o Coronel retorna à fazenda. Encontra-a em chamas, como previsto. Desesperado, avança pela casa, em meio às labaredas, na direção do quarto da criança, e se depara com um cenário aterrador: “O assoalho estava juncado de cadáveres carbonizados e um cheiro intolerável de carne queimada, de banha derretida, de panos em combustão, empestava o tétrico ambiente, tornando-o insuportável e nauseabundo” (Vasconcelos Filho, 1928, p. 60). O narrador compara a cena ao *Inferno* de Dante e aos *Contos noturnos*, de Hoffmann, à medida que “uma diabólica chuva de enormes brasas caía incessantemente, em torrentes luminosas e fulgurantes” (Vasconcelos Filho, 1928, p. 60).

O pior, contudo, ainda viria. Quando chega ao quarto de Jacira, o Coronel presencia uma cena enlouquecedora: “curvado sobre um braseiro, ‘Desdentado’ assava o róseo corpinho de Jacira e comia aquela carne com ânsias de um tigre faminto, engolindo os grandes bocados com a ferocidade de um jaguar insaciável, traiçoeiro, famélico...!” (Vasconcelos Filho, 1928, p. 60). A cena é representada pela ilustração que acompanha o conto:

Figura 3. Ilustração de Acquarone para a *Revista Primeira* (n. 20, p. 59, 10 mai. 1928)



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Um estrondo sucede ao medonho clímax, pois a casa sucumbe ao incêndio, encerrando o relato com uma derradeira tragédia.

Tendo em vista o contexto da publicação e as análises ficcionais aqui empreendidas, pode-se depreender que a *Primeira* constituiu um depósito de narrativas *pulp*, num período no qual se considerava a inexistência dessa vertente no Brasil. Esses contos, apresentados como “trágicos”, investem amplamente nas poéticas negativas e almejam o excesso — seja nas suas inúmeras cenas de violência, seja nas fortes sensações que desejavam despertar no público leitor. O exame dessa revista oferece-nos um numeroso acervo de textos que contam uma outra história da literatura brasileira, repleta de histórias tão assustadoras quanto populares.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa Medeiros e. O espectro. *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 7, p. 53-56, 25 out. 1927.

AS EXPRESSÕES.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 10, p. 112, 10 dez. 1927.

ATÉ O DIA.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 11, p. 16, 25 dez. 1927.

BADDELEY, Gavin. *Goth Chic; a connoisseur's guide to dark culture*. 2nd ed. London: Plexus, 2006.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror; a study of the Gothic Romance*. Charleston, SC: Bibliobazaar, 2006.

BRITT, George. *Forty Years, forty millions: the career of Frank A. Munsey*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1972.

CARDOSO, Athos Eichler. As Revistas de Emoção no Brasil (1934-1949): o último lance da invasão cultural americana. In: *Anais do Congresso brasileiro de ciências da comunicação*. São Paulo: Intercom, 2009.

CASA... *América Brasileira*. Rio de Janeiro, ano I, n. 8, p. 30, jul. 1922.

CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CEREBRAÇÃO.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 82, 25 jul. 1927.

CHARLES.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 26, 10 set. 1927.

COLLIER, Beau. So What Is Pulp? A Brief Material History of American Pulp Magazines. The Pulp Magazines Project, 2011. Disponível em: <<https://www.pulpmags.org/contexts/essays/what-is-pulp-anyway.html>>. Acesso em: 12 fev. 2026.

COMBATEI.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 13, p. 48, 25 jan. 1928.

CONCURSO.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 44, 25 jul. 1927.

CONTOS.... *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 191, p. 3, 3 nov. 1929.

COSTA, Maria Ione Caser da. Primeira: a Revista por excelência. *Periódicos & Literatura*. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-impressos-periodicos-literatura/primeira-a-revista-por-excellencia/>>. Acesso em: 10 jan. 2026.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRANÇA, Júlio. Ecos da *pulp era* no Brasil: o gótico e o decadentismo em Gastão Cruls. *Terra Roxa e Outras Terras: revista de estudos literários*. Londrina, v. 26, p. 7-17, dez. 2013.

FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. As poéticas do mal na literatura brasileira: fundamentos de pesquisa. In: GARCIA, F., MATANGRANO, B. *Vertentes do Insólito ficcional; Ensaio III*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2025. p. 66-82.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício, org. *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983. (p. 165-172)

GOYET, Florence. *The Classic Short Story (1870-1925): Theory of a Genre*. Cambridge: Open Book Publishers, 2004.

GRALHA, Manuel M. A maldição do amor. *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 28, p. 48-55, 10 set. 1928.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983. (p. 105-160)

LUCKHURST, Roger. Transitions: From Victorian Gothic to Modern Horror, 1880-1932. In: ALDANA REYES, Xavier, ed. *Horror; a literary history*. London: British Library, 2016. p. 102-29.

MAHAWATTE, Royce. Horror in the Nineteenth Century Dreadful Sensations, 1820-80. In: ALDANA REYES, Xavier, ed. *Horror; a literary history*. London: British Library, 2016. p.77-101.

NÃO [...] DE TODO... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 20, p. 58, 10 mai. 1928.

NO TREM.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 102, 10 out. 1927.

PRIMEIRA.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 3, 25 jul. 1927a.

PRIMEIRA.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, p. 3, 25 jul. 1927b.

PUNTER, David. *The literature of terror; a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. V. 1. Essex: Longman, 1996.

SILVA, Rhuan F. S. da. O *pulp* em solo nacional e a relação do leitor com as revistas de emoção. *Diálogo das Letras*. Pau dos Ferros, v. 05, n. 02, p. 284-301, jul./dez. 2016.

TRECHOS.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 104, 10 set. 1927.

UMA HISTÓRIA.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 64, 10 jan. 1928.

UMA TRAGÉDIA.... *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, p. 49, 25 jul. 1927.

VASCONCELOS FILHO, Fidelis de. Alma de hiena. *Revista Primeira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 20, p. 58-60, 10 mai. 1928.

Recebido em: 23/02/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. – 2026
ISSN: 2966-1439
P. 89-112

A GERAÇÃO DE 27 ESPANHOLA NAS PÁGINAS DE *LITORAL* (MÁLAGA, 1926-1929):

SINTAXE, SINAPSES E CARTOGRAFIAS SIMBÓLICAS

THE SPANISH GENERATION OF '27 IN THE PAGES OF *LITORAL* (MÁLAGA, 1926-1929): SYNTAX, SYNAPSES AND SYMBOLIC CARTOGRAPHIES

Mayra Moreyra Carvalho¹

RESUMO: Tendo como premissa a necessidade de se considerar a chamada Geração de 27 espanhola no marco das vanguardas e na articulação promovida entre o gênero lírico e as múltiplas expressões artísticas (Macciuci, 2019), o artigo se debruça sobre as revistas criadas pelos poetas e artistas aparecidos na cena cultural espanhola na década de 1920, com especial atenção para a emblemática revista *Litoral*, fundada em Málaga em 1926. Analisa-se a publicação encampada pelos poetas Emilio Prados e Manoel Altolaguirre investigando sua sintaxe (Sarlo, 1992), perspectiva que exige considerar não só os textos publicados, mas o modo como são mostrados ao leitor e a relação estabelecida entre eles, além dos potenciais significados estéticos e políticos desse arranjo. A sintaxe de *Litoral* evidencia como a tensão e a ampliação da noção de limite foi central para os artistas de 27, como leitura do presente e projeto futuro, e espraçou-se do debate estético a uma sofisticada maneira de intervenção política. Situada entre a letra e a vida das sociedades (Weinberg, 2021), *Litoral* dá testemunho de uma concepção de arte e de mundo sustentada por uma rede de sociabilidade letrada que desenhou cartografias simbólicas sem as quais não é possível ler criticamente a história cultural e política da Espanha do século XX até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Revista *Litoral*. Geração de 27. Redes de sociabilidade letrada.

ABSTRACT: Based on the premise that the so-called Spanish Generation of '27 needs to be considered within the framework of the avant-garde and the

¹ Doutora em Letras – Literatura Espanhola. Universidade Federal de São Carlos. mayramoreyra@ufscar.br

articulation it fostered between the lyrical genre and multiple artistic expressions (Macciuci, 2019), this article focuses on the magazines created by the poets and artists who emerged on the Spanish cultural scene in the 1920s, with particular attention to the emblematic magazine *Litoral*, founded in Málaga in 1926. The publication, spearheaded by poets Emilio Prados and Manuel Altolaguirre, is analyzed by investigating its syntax (Sarlo, 1992). This perspective requires considering not only the published texts, but also how they are presented to the reader and the relationship established between them, as well as the potential aesthetic and political meanings of this arrangement. The syntax of *Litoral* reveals how the tension and expansion of the notion of limit was central to the artists of '27, as a reading of the present and a project for the future, extending from aesthetic debate to a sophisticated form of political intervention. Situated between the written word and the life of societies (Weinberg, 2021), *Litoral* bears witness to a conception of art and of the world sustained by a network of literate sociability without which it is not possible to critically read the cultural and political history of Spain from the 20th century to the present day.

Keywords: *Litoral* magazine. Spanish Generation of '27. Network of literate sociability

INTRODUÇÃO

A designação “Geração de 1927” assinala um aspecto da especificidade da literatura espanhola e da construção de sua historiografia, cuja periodização adota a perspectiva geracional a partir do século XX. Ao contrário de definições como Romantismo ou Realismo, que mirariam, pelo menos num primeiro momento, a questão estética, o termo “Geração” mostra-se, de maneira mais evidente, como uma construção discursiva que emaranha às preocupações estritamente literárias – como os gêneros, formas, linguagem ou estilo –, elementos biográficos de escritores e questões políticas e históricas, além de constituir um modo de intervenção na série literária como leitura da tradição e configuração do cânone.

Na história da literatura espanhola, a perspectiva geracional começa a se propagar a partir do começo do século XX pelas mãos de José Martínez Ruiz, conhecido como Azorín (1873-1967). Ao longo das primeiras décadas do século, e especialmente em artigos publicados em 1913, o escritor valenciano passa a designar o grupo de autores contemporâneos a ele como “Generación del 1898”. Ao lado de Azorín, estariam Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Antonio Machado, Valle-Inclán e Ramiro de Maeztu, entre outros, que, em linhas gerais e segundo o

escritor, comporiam o grupo por compartilharem uma visão crítica semelhante acerca do “problema de España”, a qual privilegiaria o olhar reflexivo sobre a paisagem, principalmente a castelhana.

A expressão cunhada por Azorín, a princípio em um sentido lato, sem uma preocupação metodológica específica, embora implicada, sim, em uma determinada leitura da tradição, torna-se um problema teórico nas décadas posteriores, no seio das reflexões de Ortega y Gasset, que, em uma série de estudos, discute a noção de geração, e à luz do conceito de geração literária do alemão Julius Petersen, sistematizado a partir de 1925 (Laín Entralgo, 1945). Segundo a metodologia do alemão, acatada, por exemplo, por Pedro Salinas a partir de 1934, um grupo de escritores se caracterizaria como geração ao perfazer os seguintes critérios: datas de nascimento próximas; formação educacional homogênea; relações pessoais; acontecimento geracional; existência de um “caudillo”, o condutor do grupo; uma linguagem geracional e o anquilosamento da geração anterior (Laín Entralgo, 1945, p. 247-249). O debate em torno da perspectiva geracional e de sua adesão pela historiografia literária é, de fato, profícuo ao longo da década de 1940 na Espanha, do que dão testemunho as descrições metodológicas e os percursos históricos traçados em obras de Pedro Laín Entralgo, em 1945, e Julián Marías, discípulo de Ortega y Gasset, em 1949.

Esta breve exposição é importante, pois demonstra como a discussão em torno do conceito de geração ocupou consideravelmente a primeira metade do século XX espanhol, uma das razões pelas quais ele prontamente serviu para designar o grupo de artistas que apareceu na cena cultural espanhola a partir dos anos 1920, e que conformaria a “Geração de 1927”. A essa operação da academia e da crítica, soma-se o autorreconhecimento dos próprios artistas, principalmente dos poetas, como sendo parte de uma rede de diálogos estéticos tecida por meio de tertúlias, da convivência pessoal e de estudos na *Residencia de Estudiantes* de Madri, das publicações de textos em jornais, e da elaboração de revistas em diferentes localidades espanholas, essas que, em especial, dão conta da efervescência cultural daquele momento.

Uma intervenção significativa no processo de delineamento dessa geração foi realizada por Gerardo Diego, que organizou antologias de poesia publicadas em

1932 e 1934. Nesses dois volumes o poeta elenca os nomes que, a partir dali, seriam comumente identificados como membros da geração, o que, nas palavras de Raquel Macciuci (2019, p. 822), “dictaminó para la posteridad la institucionalización de los poetas de la nueva literatura, en un orden de aparición y un número más o menos fijo”. Tal nômima, considerando os poetas “novos” que aparecem em ambos os volumes e não os já consagrados à altura como Rubén Darío, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, também incluídos por Diego, corresponde a: Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manoel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Gerado Diego, Fernando Villalón e Juan Larrea. Aparecem apenas na segunda antologia: Ernestina de Champourcín e Josefina de la Torre.

Como explica Macciuci (2019, p. 829), outra antologia terá papel fundamental na consolidação da nômima geracional, a do poeta e ensaísta Vicente Gaos, intitulada *Antología del grupo poético del 27*, publicada em 1965, que se exime de discutir os rumos desses poetas durante a Guerra Civil e o exílio. A crítica lembra que esse volume foi posteriormente editado pela editora Cátedra, alcançando 25 edições até 2005, além de ter sido adotado no ensino médio e universitário ao longo do franquismo, o que determinou sua influência pedagógica e no cânone.

Em outra vertente, a história da conformação da Geração de 27 deve ser tributada a textos de teor ensaístico e memorialístico escritos posteriormente, que ratificam tanto os nomes dos poetas como a centralidade da poesia. Cito dois ensaios bastante conhecidos: “Una generación poética”, de Dámaso Alonso, aparecido em 1948, de tom marcadamente afetivo e que exprime certo “remorso” com relação aos companheiros exilados (Mainer, 2020); e “Generación de 1925”, de Luis Cernuda, escrito em 1955, em que o sevilhano, ao contrário, adota uma postura mais objetiva e distante de análise, condizente com a visão do desencanto que se condensará, por exemplo, em um título como *Desolación de la quimera*, livro escrito e publicado no exílio. Lembro também o pormenorizado relato de Rafael Alberti sobre sua geração em seu livro de memórias, *La arboleda perdida*, em que o poeta dá conta dos vínculos entre os artistas, das discussões estéticas e das ações que promoveram entre 1926 e 1927; e os versos de Jorge Guillén, escritos em 1973

no poema “Unos amigos”, que sublinham o “fervor y amistad” do grupo (1977, p. 20).

Por outro lado, o mesmo Guillén se pergunta na abertura do poema de 1973: “Aquel momento ya es una leyenda?”, assinalando uma dimensão que José-Carlos Mainer (2020, p. 5) sugerirá anos depois acerca da *Generación del 27* como “un marbete que tiene más de memoria histórica que de historia”. Com efeito, todas as operações e intervenções críticas, teóricas, poéticas e simbólicas que sumariamente aponteí forjaram a ideia sólida de uma geração, o que é, em certa medida, um caso exemplar para pensar como a historiografia literária se conforma e como os diversos agentes intervêm nesse “campo”, para empregar o termo de Bourdieu (1992). E o próprio trabalho da geração em seu momento configura-se como uma intervenção desse tipo, já que o “1927” que os nomeia se refere ao tricentenário da morte de Luis de Góngora (1561-1627), cuja comemoração o grupo encampou, reivindicando uma leitura do poeta seiscentista que se coadunava às discussões estéticas que eles mesmos travavam naquele momento, as quais tinham como elemento irradiador, para dizê-lo sinteticamente, a metáfora.

Muito embora a “Generación del 27” tenha passado à história principalmente como uma geração de poetas, essa visão não só ignora que todos estavam imersos em um ambiente cultural de intensas trocas artísticas entre poesia, pintura, música, artes plásticas e cinema; como também não contempla a prosa, o teatro, a crítica, a docência e a atuação em revistas e editoras – lembremos o nome fundamental de José Bergamín, por exemplo, à frente de *Cruz y raya* –, todas essas, áreas de inserção dos autores que já mencionei, junto ainda de outros como Max Aub e Rosa Chacel, Luis Buñuel, os pintores Salvador Dalí e Maruja Mallo, o músico Ernesto Halffter, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías, o poeta e futuro presidente da República Manuel Azaña, para citar alguns. Trata-se de uma “generación de escritores, artistas, intelectuales y políticos, revistas y cafés, que formaban parte de las coordenadas fundamentales de una vida compartida” (Oleza, p. 409). Diante de um conceito controverso e “harto simplificador” (Macciuci, 2019, p. 821), alguns críticos, como Blanco Aguinaga (2000, p. 233), defendem o termo “generación poética de la República” por considerar que todos os poetas chegaram à maturidade de suas obras com a Segunda República em 1931 e apoiaram-na;

outros, como José Carlos Mainer (1968), adotam “Edad de Plata”. Em quaisquer dos casos, no entanto, a expressão não está isenta de implicações. Em definitiva, como adverte Macciuci (2019, p. 821), essa geração de artistas se situa “en el marco de las vanguardias históricas” e qualquer olhar sobre ela deve considerar “la articulación del género lírico [...] con otros géneros literarios y múltiples expresiones de diferentes campos del arte y de la cultura”.

Tomando como premissa essas palavras da estudiosa argentina, encontramos as revistas como lugares privilegiados para mapear os vínculos entre a geração de artistas espanhóis e as vanguardas históricas bem como as articulações entre literatura e outras artes promovidas por eles, razão pela qual nos dedicaremos a elas no presente artigo e, em especial, a uma publicação aparecida na cidade de Málaga em 1926.

1 “CADA POETA, SU REVISTA”: UMA GERAÇÃO, SUAS REVISTAS E O CASO DE *LITORAL*

A Geração de 27 foi pródiga em revistas literárias. “Cada poeta, su revista” (Gerardo, 1927) dizia a nota um tanto poética de *La Gaceta Literaria* ao noticiar a aparição de outra nova revista em novembro de 1927, *Carmen*, a cargo do poeta Gerardo Diego. A formulação sintetiza a profusão do número de publicações encampadas por cada artista naquele momento. Contam-se em torno de trinta projetadas e levadas a cabo pelos jovens poetas espanhóis entre 1920 e 1930².

Em seu estudo sobre esse vasto acervo, Díez de Revenga (1979, p. 42) mapeia geograficamente as publicações, indicando que não se restringiram aos grandes centros urbanos, mas proliferaram nas diversas regiões espanholas. Observa ainda a “amplitud estética” (1979, p. 38) das revistas e a presença significativa de outros tipos de manifestação artística em suas páginas, como as artes plásticas. Além de levantar os nomes dos poetas, escritores e artistas que povoaram as publicações, entre os quais se encontra a nômima canônica dos poetas de 27, Díez de Revenga (1979, p. 44-45) sublinha o gesto de recordação da tradição literária espanhola

² Atualmente, todas essas publicações podem ser vistas e consultadas na internet através do *Publicador de revistas de la Edad de Plata*, um projeto vinculado à *Residencia de Estudiantes*, de Madri: http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/

promovido pela maioria das revistas, seja com a reprodução direta de exemplares do cancioneiro medieval ou de poetas seiscentistas, seja pela novas composições que recuperavam formas poéticas da tradição, o que, em suas palavras, constituiu-se como um “inequívoco signo generacional”. Por outro lado, aponta que também estavam presentes as traduções de poetas e escritores estrangeiros, índice da interlocução com outros sistemas literários. Tanto pela profusão quanto pela importância dos debates estéticos que essas revistas concentram, reconhece-se que, sem considerá-las, não seria possível contar a história literária espanhola das primeiras décadas do século XX (Ramos Ortega, 2001, p. 9).

Nesse rico cenário de publicações, há uma que definitivamente se destaca. Trata-se de *Litoral*, iniciativa dos poetas Emilio Prados e Manoel Altolaguirre, editada em Málaga entre 1926 e 1929, “la revista más significativa, podríamos decir ‘emblemática’, de las que en la década de 1920 jalonaron la formación y desarrollo de la conocida como generación del 27 para algunos *generación de las revistas* [...]” (Neira, 2007, p. 7). Para Hernández Guerrero (1993, p. 341), “La importancia de *Litoral* estriba, precisamente, en la versión directa y original que nos ofrece de una nueva concepción poética cuando está en su proceso de gestación”. Esse lugar ocupado por *Litoral* se deve, para Julio Neira (2007, p. 8), à presença de grande parte dos poetas e escritores de 27 em suas páginas, a sua vocação universal, à conjugação de artes que promoveu, seu inovador projeto gráfico e por ter trazido à luz a obra de muitos poetas, tudo isso a partir de um “propósito fundacional consciente y premeditado” de “difusión generacional” (Neira, 2007, p. 9). Tal propósito é enunciado pelo poeta Emilio Prados na correspondência com livreiros e editores antes do lançamento da revista. Prados sublinha o intuito eminentemente estético e literário da empreitada, excluindo um interesse comercial, e afirma o desejo de que a nova publicação fosse um centro para acolher e motivar uns aos outros. Os dois poetas que encabeçaram o projeto não tinham experiência com o trabalho em imprensa, de modo que todo o processo até a aparição da revista foi marcado por tentativas e erros, dificuldades econômicas e uma série de tratativas para lavrar o espaço de difusão dos novos poetas (Neira, 2007).

O primeiro número de *Litoral* veio à luz em novembro de 1926, exibindo “la mejor presentación posible de la ‘joven’ literatura (Neira, 2007, p. 16). Com efeito, figuram no número inaugural os novos nomes da arte espanhola do momento com manifestações em prosa, poesia e artes plásticas: García Lorca, José Bergamín, Jorge Guillén, Gerado Diego, Rafael Alberti, Emilio Prados, Benjamín Jarnés, José María Hinojosa, Francisco Cossío, José María Uzelay e Manuel Ángeles Ortiz, sendo os três últimos os responsáveis pelos desenhos que se entremeiam aos textos.

Esse número de estreia de *Litoral* condensa o que será o trabalho dos próximos oito exemplares que a revista terá até junho de 1929, uma vez que, em sua heterogeneidade discursiva, se apresenta como vórtice de um momento da arte e da cultura espanholas. Com efeito, nas edições seguintes da revista continuam a conviver diferentes tipos de manifestação artística e, à narrativa, à poesia lírica e aos desenhos se somam também a pintura, de Pablo Picasso, e a música, presente em partituras, como acontece no número 2 ou no volume triplo publicado em homenagem a Góngora, em que publicam suas notações musicais Gustavo Durán e Manuel de Falla, respectivamente.

Mesmo que brevemente apresentada, é possível dar-se conta de que *Litoral* foi uma revista de textos literários e outros objetos artísticos, ou, dito de outro modo, não foram publicados entre 1926 e 1929 textos de caráter crítico como ensaios ou resenhas. Além disso, vale observar uma ausência apontada por Neira (2007, p. 23): o fato de que “Ninguno de los números de *Litoral* incluye manifiesto o texto programático ninguno”. Se, por lado, retomamos a ideia de que a publicação tinha um “propósito fundacional consciente y premeditado”, como asseverou Neira a partir da correspondência de Emilio Prados, por outro, é possível se perguntar como o projeto da revista se realizou de maneira tão veemente e clara, até chegar a ser a plataforma emblemática de uma Geração, prescindindo de recursos mais diretos como o manifesto ou o texto programático, e com uma “disciplina estrictamente lírica” (Sheridan, 1993, p. 192). Julio Neira responde em parte a pergunta ao observar que

Bastaba la inclusión de las colaboraciones para evidenciar la posición estética em que situaba la revista y su vocación de portavoz del grupo de jóvenes que estaba renovando, mediante la superación de los movimientos vanguardistas

y su equilibrio con la tradición lírica libremente asumida, la poesía española.
(Neira, 2007, p. 23)

Com efeito, é inegável que os textos e demais obras publicados em *Litoral* advogam por si no que diz respeito às discussões e preocupações estéticas dos artistas espanhóis naquele momento, e aí reside um dos interesses incontornáveis da publicação. No entanto, lembro aqui uma provocação de Beatriz Sarlo, quem adverte que

Aunque luego la historia pueda desmentirlo, las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a la forma revista como práctica de producción y circulación.
(Sarlo, 1992, p. 9)

A partir das ponderações da crítica argentina, é pertinente pensar que o olhar sobre *Litoral* e seu caráter emblemático precisa considerar a própria forma da revista como prática de produção e circulação para que então ela permita escutar aquela Geração de poetas e artistas. A este respeito, Sarlo (1992, p. 10) chama a atenção para a necessidade de considerar a sintaxe das revistas, pois nela se inscreveriam “las marcas de la coyuntura en la que su actual pasado era presente”. Essa sintaxe seria a resultante não só dos textos ou imagens que compõem uma publicação, mas também das decisões editoriais, como os tipos de letras, a disposição dos textos e imagens na página e, sobretudo, a relação estabelecida entre o que foi publicado. Para Sarlo (1992, p. 10), esses aspectos permitiriam escutar “la problemática que definió aquel presente”.

No caso da Geração de 27, a problemática que definiu aquele presente implicou, entre outros aspectos, a metáfora e o rigor frente a certo deslumbre vanguardista. Não por acaso, Dámaso Alonso (1969, p. 163) manifestou “el empeño en una rigurosa construcción técnica” do grupo; Cernuda (1972, p. 156-158) apontou como características de todos “el cultivo especial de la metáfora”, “libre de atadura realista”; e Alberti (2009, p. 231) sublinhou como iam “contra las repetidas facilidades [...], contra los falsos hermetismos prefabricados, contra la

dejadez y la desgana”, razão pela qual se apropriavam do “dibujo exigente” e da “rigurosa disciplina” de Góngora.

Todos esses termos gravitavam no momento em que estava em voga a chamada “poesia pura” ou a “arte desumanizada”, segundo a expressão de Ortega y Gasset. Em seu estudo *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925, o crítico Guillermo de Torre (1925, p. 59) explica, a partir do movimento Ultraísta do qual todos os artistas de 27 beberam, que a poesia daquele momento aspirava “a la captura de sus más puros e imperecederos elementos – la imagen, la metáfora – y a la supresión de cualidades ajenas o parasitarias – la anecdotia, el tema narrativo [...]”. A primazia concedida à metáfora na construção da imagem pretendia, segundo Torre (1925, p. 300), “perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad captando analogías remotas y paralelismos insospechados”, primando sempre pela sugestão em detrimento da demonstração de um sentido, o que exigia do leitor um “movimiento intelectual”. Tal movimento se cultivou no marco das vanguardas históricas, em cujo horizonte estava a desautomatização da percepção, o “choque”, como entende Peter Burger (1993, p. 131), visando que “o receptor, privado do sentido, se interrog[asse] sobre a sua particular práxis vital e se colo[casse] a necessidade de transformá-la”, aspecto em que residia seu sentido político.

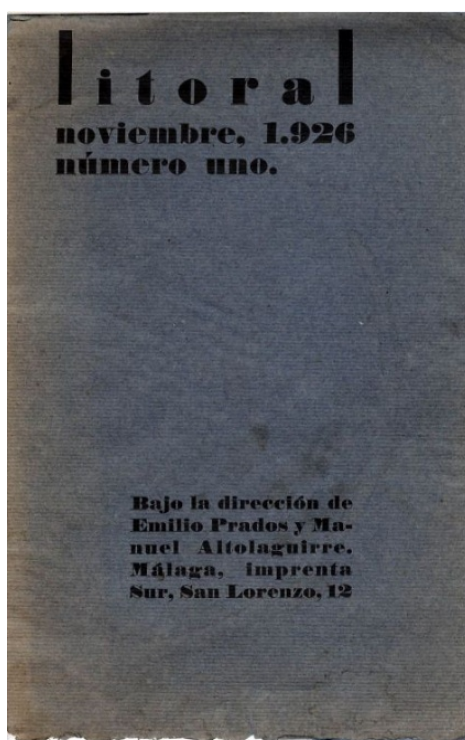
Olhando para *Litoral*, ou para dizer como Sarlo, “escutando” a revista a partir da consideração de sua sintaxe, entendo que é possível ampliar o raio da problemática que definiu aquele presente a partir dos debates estritamente estéticos. Nesse sentido, o projeto pensado por Emilio Prados e Manoel Altolaguirre e impresso nas páginas da revista conservaria “las pruebas de como se pensaba el futuro desde el presente, en la medida en que un juicio crítico coloca a la literatura en una relación de temporalidad por lo menos doble: ranking sincrónico e hipótesis de ordenamiento futuro” (Sarlo, 1992, p. 10). Assim, os textos e imagens exibidos em *Litoral*, sua autoria e ordenação e a relação estabelecida entre eles podem guardar, em última instância, a maneira como, da perspectiva da arte, se propôs e se ofereceu um modo de estar no mundo. A sintaxe da revista *Litoral* permitiria descortinar, então, “la relación entre la letra y la vida de las sociedades” (Weinberg, 2021, p. XV), ou “una red de comunicación entre la

dimensión cultural y la política (Sarlo, 1992, p. 15). Em síntese, a forma particular de intervenção da poesia.

2 ENTRE A LETRA E A VIDA: SINTAXE DE *LITORAL*

A análise de *Litoral* pode começar pela grafia do título exibido na sobrecapa que envolve os volumes:

Fig. 1. Sobrecapa do primeiro número de *Litoral*



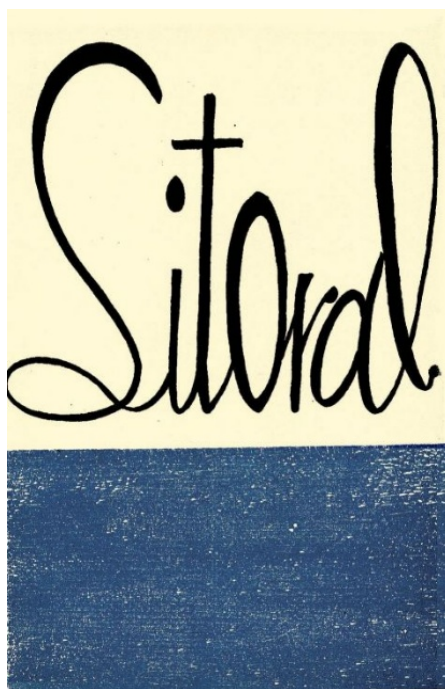
Fonte: Acervo da autora

Sobre o fundo azul, se lê no alto da página à direita o nome da revista. A palavra “litoral” não está grafada com a inicial maiúscula. Ao invés disso, opta-se pelo paralelismo entre o “l” final e o “l” inicial, reforçado pelo tipo de letra escolhido que evoca um signo caro para a história espanhola. Refiro-me às mitológicas Colunas de Hércules que equivaleriam aos limites do mundo conhecido, os promontórios que demarcam o Estreito de Gilbraltar, entre Europa e África, diante dos quais se impunha o lema latino “Non plus ultra”. Este foi ressignificado no século XVI pelo imperador Carlos V, quando a figuração das Colunas passou a ladear o brasão do monarca adornada pela inscrição “Plus ultra”,

que ainda hoje ocupa o brasão das armas de Espanha. A noção de limite se insinua, assim, logo no primeiro contato com a revista, não só pelos potenciais significados do título, mas devido à ampliação incitada pela maneira como está grafado, que pode evocar, por exemplo, os limites entre a poesia e a história, como na antiga discussão aristotélica; ou entre o verbo e a imagem, já que a tipografia também sugere sentidos.

Essas camadas de sugestões são reiteradas nas capas da revista sob a jaqueta ou a sobrecapa azul que cobrirá todos os volumes publicados entre 1926 e 1929. Isso porque as capas dos números um a seis trazem desenhos de diferentes artistas: Manuel Ángeles Ortiz (n^{os} 1 e 4), Benjamín Palencia (n^o 2), Federico García Lorca (n^o 3) e Juan Gris (n^{os} 5, 6 e 7), os quais ratificam o imaginário aquático e os potenciais sentidos de limite que perpassam a publicação. Detenho-me, como exemplo, na contribuição de Manuel Ángeles Ortiz para o quarto volume da revista:

Fig. 2. Capa do primeiro número de *Litoral*



Fonte: Acervo da autora

A economia de meios confere ao desenho uma síntese de natureza poética. O azul que ocupa a base da imagem parece ter transbordado da sobrecapa. A impressão de algo que ultrapassa os contornos da página se reitera pelo sentido

horizontal das pinceladas, as quais, por sua vez, transformam as falhas do instrumento de pintura em reflexos de luz sobre a água. O nome da revista se ergue como um sol sob a linha traçada pelo limite do mar, mas tem, ao mesmo tempo, o movimento amplo e sinuoso que uma ave desenharia no céu. A grafia da palavra *Litoral* repõe ainda outros sentidos impressos na imagem: sua natureza pueril e artesanal. A letra poderia ser a de uma criança que não dispõe mais que de um lápis preto e um azul para criar um desenho. Desse modo, o sentido da criação consciente e premeditada de um artista se confunde com a espontaneidade e o improviso, desafiando, mais uma vez, os limites.

Já com a revista aberta, o leitor de *Litoral* sempre se depararia com a alternância de desenhos e textos – poemas, excertos de narrativas ou prosas poéticas. São dignas de nota a qualidade e a gramatura do papel em que era feita a impressão, assim como o tamanho confortável da letra e a disposição no branco da página, de maneira a não comprimir os textos no espaço disponível (24,5cm x 16cm); ao contrário, a organização conferia amplitude tanto aos escritos quanto aos desenhos, o que adiciona outra camada de sentido à noção de limite sugerida desde sempre. Trata-se também de uma escolha decisiva a respeito de como os textos eram mostrados ao leitor, e não apenas publicados (Sarlo, 1992, p. 11), pois o efeito sobre a percepção estava em jogo.

A noção de limite também se manifesta na mescla de tipos e tamanhos de letras da revista, que assinala o sentido de novidade em potencial de cada texto, lembrando, com a fonte inédita, o que ainda não havia sido visto. A respeito da tipografia, Julio Neira acrescenta que:

La realización tipográfica del número se basa en la combinación de diversos tipos de fuentes, tipos y tamaños: versalitas, redondas, cursivas, negritas en títulos y firmas, que se recoge expresa en la página índice, lo que le da a este una inusual belleza gráfica (Neira, 2007, p. 17).

Essa mescla tipográfica era recompilada ao final de cada número, no índice, como se vê, por exemplo, na última página do número 3:

Fig. 3. Índice do número 3 de *Litoral*

índice	
Tormenta	
Dámaso Alonso	Pág. 5
Tres composiciones viendo el lugar	
José Bergamín	Pág. 9
RELOJ	
Vicente Aleixandre	Pág. 14
Intermedio	
Juan Chabás	Pág. 18
Crepúsculo y Encuentro	
Emilio Prados	Pág. 23
Con guitarra negra: malagueñas	
E. Giménez Caballero	Pág. 27
 Dibujos de Joaquín Peinado.	
 Portada y primer dibujo de Federico García Lorca.	

Fonte: Acervo da autora

Igualmente, vale mencionar que os nomes dos autores ao longo da revista só apareciam depois dos textos, o que sugeria certo deslocamento da noção de autoria ao mesmo tempo que colocava a experiência de leitura do texto em primeiro plano, independentemente de seu autor, e convocava o leitor como agente. A propósito dos autores que figuraram nos oito números de *Litoral*, como caracteriza Julio Neira (2007, p. 20), “La nómina de colaboradores es verdaderamente espectacular”, já que a compuseram praticamente todos os nomes da nova literatura daquele momento. Para além do adjetivo atribuído pelo crítico, vale, no entanto, notar que as opções de que seus nomes pusessem os textos e de que fossem grafados com a mesma letra e tamanho no índice ao final apontam para uma não-hierarquização, seja entre eles ou entre os modos de expressão que mobilizavam. Em outra frente, a presença de diferentes artistas na revista – poetas, prosadores, músicos, pintores, artistas plásticos – repõe mais uma vez a permeabilidade dos limites entre as distintas artes.

No que tange aos textos propriamente ditos, além da importância do modo como eram apresentados ao leitor, são patentes o cultivo da metáfora, o labor da construção da imagem poética, a quase ausência da referencialidade, a primazia da

sugestão e os vínculos com a tradição, traços que, em linhas gerais, dão testemunho do que eram as preocupações e soluções estéticas debatidas naquele momento, como brevemente comentei. Nos textos do primeiro número, por exemplo, estão delineadas tais linhas de força, pois o volume se abre com três *romances* de Federico García Lorca, que fariam parte de *Romancero gitano*, então inédito, apresentando como cartão de visita a (re)leitura da tradição literária ibérica, uma das principais operações presentes na poesia da Geração de 27. Na sequência, aparece a prosa poética de José Bergamín, a qual deterei mais adiante; poemas de Jorge Guillén, que exibem a meditação aliada à prodigiosa criação da imagem poética a partir de elementos tomados como puros: céu, nuvem, água, ar, luz; o poema em prosa de Gerardo Diego, “Cinco”, em que o poeta explora o jogo como tema e forma, brincando com as fronteiras entre real e fantasia, possível e impossível; a série de três poemas de Rafael Alberti, intitulada “Narciso”, que sugere uma relação entre a mitologia clássica e a própria, criada pelo poeta; um poema de Emilio Prados, “Víspera”, em cujo tom descritivo se inscreve o vir a ser, a potencialidade; “Salón de estío”, um texto em prosa de Benjamín Jarnés que põe lupa em pequenas situações para criar outras puramente imaginadas; e, por fim, encontra-se o poema de José María Hinojosa, exercício de imaginação criacionista tendo o frio e o inverno como motivos.

Volto à prosa de José Bergamín, pois ela condensa várias questões para pensar a sintaxe de *Litoral*. O título do texto aparece entre aspas, indicando a formulação tomada de outrem. Com efeito, “Hija de la espuma” é o epíteto que Góngora dá à Vênus nas *Soledades* (1613). Desse modo, Bergamín reitera a relação entre a nova poesia e a tradição já proposta nos poemas anteriores de García Lorca, e a amplia, já que se o granadino tomara a verve popular, e Bergamín evoca a erudição seiscentista, sem que isso implique uma distinção entre elas. Mais relevante é notar que os jovens artistas estavam voltados a um acervo poético do qual se apropriavam interessadamente a partir das discussões contemporâneas. A “Hija de la espuma” apelidada pelo autor vem a ser a cidade de Málaga, onde a revista nasce. O texto guarda um certo tom híbrido, entre a crônica de um visitante que conta a experiência de viagem, a reflexão existencial e a descrição imaginativa. A pergunta que motiva o texto é índice dessa hibridez: “¿Málaga existe?”

(Bergamín, 1926, p. 13). A resposta desafia justamente a noção de limite que vimos observando como elemento fundador de *Litoral* desde o início: “Fuera de España, y un poquito fuera del mundo, tal vez” (Bergamín, 1926, p. 13), e a genealogia proposta encontra não na história, mas na arte pictórica do mais ilustre malaguenho – Pablo Picasso – a resposta. Para Bergamín é o pintor o responsável pelo descobrimento da cidade, ou quiçá, por sua invenção, maneira pela qual se embaralham as demarcações entre real e imaginário, concreto e abstrato. Depois de subverter a expectativa ao não cravar o início da existência de Málaga, Bergamín (1926, p.13) dobra a aposta reimaginando sua localização geográfica: “Málaga limita al N. con el océano glacial ártico y al S. con el océano glacial antártico; al E. con el mar del Japón y al O. con el mar del Japón otra vez”, ou seja, mais do que uma determinação territorial, a cidade parece ser uma ideia, um signo, um estado que ocupa quem a leva dentro. Daí que o poeta sentencie: “No tiene remedio”.

Neste momento, Bergamín passa ao caráter cronístico do texto, pois se refere a lugares conhecidos da cidade e a um passeio com dois amigos, provavelmente Prados e Altolaguirre, a quem o texto é dedicado, e que podem ter sido seus anfitriões na caminhada pela pólis. O sabor mais imediato da crônica é invadido por um sentido poético do acontecimento, que preside o olhar do visitante até que ele resume: “Voy andando entre capas, entre copos, entre copas de cristal rosa; y me hundo – sin querer, claro – dentro del cielo”. A experiência de Málaga parece ser guiada pelas cores e formas mais sugestivas de Picasso e beiram o delírio. Nada é o bastante para explicar sua “maravilla”, confessa o poeta. Essa intensidade, no entanto, poderia conduzir à loucura, razão pela qual Bergamín (1926, p.15) conclui: “Hay que huir, camino de los montes, y sin volver la vista atrás”.

Com a vivacidade imagética da prosa de Bergamín, retomo as palavras de Beatriz Sarlo (1992, p. 10) quando propõe a análise da sintaxe de uma revista como sendo capaz de oferecer “las pruebas de como se pensaba el futuro desde el presente, en la medida en que un juicio crítico coloca a la literatura en una relación de temporalidad por lo menos doble: ranking sincrónico e hipótesis de ordenamiento futuro”. Ora, no caso de *Litoral* o arranjo dos elementos gráficos e

visuais, palavra e imagem, pensa, repensa e problematiza a noção de limite, com a qual se enfrenta, na direção da amplitude, do possível, do potencial. Considerada à luz de alguns eventos históricos na Espanha da década de 1920, essa proposta estética da revista não deixa de apontar para ressonâncias políticas, não enquanto manifesto, mas como inserção da letra na vida das sociedades, lembrando a formulação de Weinberg (2021, p. XV). Quando *Litoral* vem à luz como berço das discussões da Geração de 27, a Espanha está sob o regime ditatorial de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), instaurado por um golpe militar cuja justificativa e intuítos aparecem sintetizados no manifesto assinado pelo próprio general e dirigido ao exército e ao país em 13 de setembro de 1923. No discurso marcadamente autoritário, compreende-se que a ideia de limite não só existe como é bem clara e inquestionável:

Basta ya de rebeldías mansas, que, sin, poner remedio a nada, dañan tanto y más a la disciplina que está recia y viril a que nos lanzamos por España y por el Rey. Este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria preparamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el Rey! (Primo de Rivera, 1923).

A sintaxe de *Litoral* assume um “ranking sincrónico”, recusa hierarquias ou posições já dadas sobre a arte sobretudo, mas não só. Pois o desafio à percepção, sendo um convite estético, é também político. Sarlo (1992, p. 12), mais uma vez, nos ensina que é possível sustentar essa visão, já que “El discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos: la literatura frente a la política”. Desse modo, em *Litoral*, a “hipótesis de ordenamiento futuro” sinaliza um caminho que aposta no diálogo, no trânsito, na fluidez. Uma tomada de posição que observa o delicado equilíbrio entre beleza e rigor.

3 SINAPSES E CARTOGRAFIAS SIMBÓLICAS: AS REDES EM *LITORAL* E ALÉM

No estudo “Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura”, Pita González (2019) defende a necessidade de aproximar os dois campos assinalados no título e aponta para as possibilidades que se abrem ao fazê-lo:

[...] pensar las revistas como redes en sí mismas a partir de la circulación de autores, ideas (como capitales simbólicos), libros y revistas (como bienes culturales). Pensar cómo esta geografía humana que se reunía imaginariamente en cada número creaba discursos que circulaban y al hacerlo, generaban circuitos. [...] La mirada de redes implica dar valor al carácter relacional y eso cambia toda la perspectiva y hace que se piense en actores que antes incluso pasaban desapercibidos [...]. (Pita González 2019, p. 245)

Para esse mesmo sentido, chamam a atenção as ponderações de Liliana Weinberg, que adverte:

las publicaciones no sólo permiten establecer relaciones dinámicas y religar experiencias, sino que incluso pueden examinarse a partir de procesos parangonables a los fenómenos de sinapsis, para comprender las formas de vinculación e irradiación que se establecen entre estos núcleos de inteligencia y creatividad (Weinberg, 2021, p. XV)

No caso de *Litoral*, essa compreensão de redes ou sinapses é imprescindível, não só porque elas corroboram o projeto estético da revista tendo o limite como noção irradiadora, mas também porque permitem acessar um momento artístico, cultural e simbólico espanhol que não pode ser ignorado em qualquer tentativa de investigação da história política, social e cultural da Espanha do século XX até a contemporaneidade. Refiro-me à necessidade de considerar a efervescência cultural do país nos anos 1920 e 1930, impressa nas páginas de *Litoral*, quando se avalia as distintas repercussões dos eventos posteriores: a Segunda República, a Guerra Civil Espanhola, a ditadura franquista, a transição democrática e os debates e crises econômicas e políticas dos primeiros anos do século XXI.

Para tanto, volto mais uma vez ao texto de José Bergamín que figura no primeiro número de *Litoral*, dedicado à dupla fundadora da revista, Emilio Prados e Manoel Altolaguirre. Esse gesto desponta como um fio da rede que emaranha todos os artistas que contribuíram para a publicação. Ao puxá-lo, reencontramos as noções de diálogo, trânsito e fluidez que perpassam o arranjo sintático exibido pela revista, a qual não é somente um apanhado de textos de colaboradores interessados, mas concentra a trama de uma rede de intelectuais, uma rede de sociabilidade letrada (Weinberg, 2021) que a sustenta. E essa rede guarda traços

inequívocos de abertura, de autonomia do pensamento crítico, do diálogo polêmico; ainda que valha aqui mencionar que dos trinta e cinco nomes que figuram nos oitos números de *Litoral* não há mulheres. Nesse universo, no entanto, estão grande parte dos artistas espanhóis republicanos, envolvidos em iniciativas culturais e educacionais da Segunda República nos anos de 1930; mortos pelas forças nacionalistas ainda no início da Guerra Civil, como Federico García Lorca; partícipes diretos da causa republicana durante o conflito, desde os que escreveram e compilaram o romanceiro da guerra, como Emilio Prados, até os que pegaram em armas, como Gustavo Durán; os que passaram por prisões franquistas, como Antonio Espina; e os posteriormente exilados, dos que estiveram em campos de concentração na França como Manuel Ángeles Ortiz, aos que embarcaram no primeiro navio que levou desterrados espanhóis ao México, o Sinaia, como Benjamín Jarnés e Pedro Garfias; até os que empreenderam projetos editoriais de grande relevância para a literatura espanhola escrita no exílio e para o capital simbólico da tradição que estava em disputa, como Manoel Altolaguirre, Rafael Alberti e José Bergamín. É preciso mencionar também os artistas que permaneceram na Espanha, com posições mais ou menos ambíguas, mas que não passaram impunes pela censura ou pelo exílio interior (Salabert, 1988) que derivou do esfacelamento das redes que sustentavam a produção e a circulação da arte.

O que se depreende desse pequeno levantamento descritivo é que a história de *Litoral* capta primeiro um movimento centrípeto, de condensação. Poetas, pintores, prosadores, músicos e artistas plásticos que fizeram a revista dando corpo a um debate estético e, a um tempo, a uma concepção de mundo. Por outro lado, em *Litoral* também se esconde, quase como uma ironia trágica, a dispersão, o que, com a guerra e a posterior ditadura de cerca de quarenta anos seria suspenso e que, embora tenha se refeito em outros termos no exílio, conserva o índice da barbárie. Se voltamos a Beatriz Sarlo, a ideia de futuro que aquele presente nutria foi violentamente golpeada.

Em razão de todas essas “cartografias simbólicas” (Weinberg, 2021, p. XVII), *Litoral* teve que renascer no exílio mexicano, novamente pelas mãos de Prados e Altolaguirre, ao lado de José Moreno Villa, Juan Rejano e Francisco Giner de los

Ríos. Os três números desse outro ciclo datam de julho, agosto e setembro de 1944. Ainda exibem o azul na capa e a convivência entre as distintas formas de expressão artística, agora enunciadas no subtítulo “Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música, publicados en México”. O signo da dispersão também se inscreve nesse subtítulo ao indicar o local de publicação, assim como é assumido no primeiro desenho, sem indicação de autoria, que contorna os rostos de três poetas mortos durante a guerra ou em decorrência dela: Federico García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández.

Fig. 4. “Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández”. Número 1 de *Litoral* publicado no México em 1944



Fonte: Acervo da autora

A consciência da perda está presente de maneira lúcida ao longo dos três exemplares, em especial no segundo, dedicado a Enrique Diez-Canedo (1879-1944), poeta, diplomata, tradutor e crítico literário, morto naquele momento no México, onde também vivia exilado. Lê-se igualmente no teor dos poemas, que já não têm a luminosidade da primeira época de *Litoral*, tampouco os voos imagéticos

ou a sanha imaginativa. Os versos de “Confusión y bloqueo,” de José Moreno Villa, presentes no primeiro número dão conta da flagrante mudança de tom, do desencanto, da corrosão dos motivos poéticos e da urgência imposta pelas circunstâncias:

Confusión y bloqueo
1
Todo me pide claridad,
y casi todo es una inmensa niebla.
Nunca me ví tan ciego y vacilante.
Mi bastón se me hunde en barro tierno.
¿Cuándo serán de nuevo nido el nido,
rosa la rosa y cueva lo que es cueva?
La confusión de la palabra humana
enturbia el Universo
y desata las manos criminales.
Si las cosas me piden claridad
es que se sienten sucias y alteradas.
Todo está chueco y frío
como campo de anciano.
Hay que poner calor y transparencia
en lo humilde y lo alto de la vida.
(Moreno Villa, 1944, p. 11)

Ao mesmo tempo, os três números americanos assinalam a persistência dos antigos fios que urdiram a empreitada de *Litoral* nos anos 1920. Estão presentes alguns dos mesmos nomes e se reiteram, nas dedicatórias, os vínculos entre artes e artistas, como a do músico Rodolfo Halffter para o poeta Rafael Alberti nas partituras de “Sonata de El Escorial”, num esforço por retecer as redes na “España Peregrina”³. Dessa maneira, ainda que brevemente, a revista retorna e se faz entre a lucidez e o esforço de reconstrução.

Anos mais tarde, novamente em Málaga, *Litoral* reapareceu por iniciativa José María Amado em 1968, mantendo o compromisso com a memória da revista, de seus fundadores e da literatura espanhola escrita no exílio. Hoje a publicação

³ *España Peregrina* é o nome da revista criada por José Bergamín em 1940 no México. A expressão passou a ser adotada pelos exilados republicanos espanhóis para designar a comunidade desterrada da Península e, por extensão, suas redes de contato. A revista publicou nove números durante os meses em que circulou, de fevereiro a outubro de 1940. A inspiração para o nome veio da obra *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (Caudet, 1977).

segue sob a direção de Lorenzo Saval, apresentando-se como revista de “Poesía, arte y pensamiento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Beatriz Sarlo (1992, p. 12) sentencia a respeito do lugar das revistas: “Las revistas tienen sus geografías culturales, que son dobles: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente”. Nas geografias culturais de *Litoral* vive uma das gerações de poetas, artistas e escritores mais importantes do século XX, a Geração de 27, Geração da República, os artistas da Edad de Plata. Esse “espacio intelectual concreto” abriga a investigação sobre a construção da imagem poética, as experimentações em torno da metáfora e da depuração da poesia, além de um vínculo interessado com o vasto acervo de formas e expressões da literatura espanhola. Ao mesmo tempo, *Litoral* instaura um espaço amplo o suficiente para criar dentro dos limites dos recursos de cada arte – a palavra, o traço, as cores – e tensionar a existência e os contornos desses mesmos limites.

Já o “espacio-bricolage imaginario” de *Litoral* decorre primeiramente de sua concretude, a sintaxe, como vimos, as relações estabelecidas entre os artistas, a não-hierarquização entre eles tampouco entre seus modos de expressão. Corresponde, mais tarde, a tudo o que pode significar o adjetivo “emblemática”, atribuído a ela mais de uma vez por críticos e estudiosos, sobretudo porque registra a produção e a circulação de uma rede de artistas, sua leitura do presente e suas apostas para o futuro, sem as quais não é possível ler criticamente a história cultural e política da Espanha do século XX até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Rafael. *Prosa II. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

ALONSO, Damaso. Una generación poética. In: _____. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969.

BERGAMÍN, José. Hija de la espuma. *Litoral*, número uno, p. 11-15, Málaga, noviembre de 1926

BLANCO AGUINAGA, Carlos (et al.). *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). Vol. II. Madrid: Akal, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAUDET, Francisco. Cultura y exilio: (La revista “España Peregrina”). *Tiempo de historia*, Año III, n. 35, p. 58-73, 1977. Disponível em: <<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/23742/3/THIII~N35~P58-73.pdf>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2026.

CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Punto Ómega, 1972.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco. *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1979.

GERARDO Diego empresario de poesía. *La Gaceta Literaria*. Madrid, época 1, n. 21, página tercera, noviembre 1927.

GUILLÉN, Jorge. Unos amigos. *El Ciervo*. Barcelona, Año 26, No. 306, 1977.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. Revistas andaluzas del 27. *Cuadernos hispanoamericanos*. Generación del 27. Madrid, n.514-515, p. 341-342, Abril-Mayo 1993.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1945.

MACCIUCI, Raquel. Cuatro antologías de la Generación del 27. In: SANCHEZ, Mariela (Ed.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2019, p. 821-843.

MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata*. Madrid: Catedra, 1968.

MAINER, José Carlos. *17 de diciembre de 1927*. El triunfo de la literatura. Madrid: Taurus, 2020.

MORENO VILLA, José. Confusión y bloqueo. *Litoral*. Tercera época, número uno. Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música, p. 11, 1944.

NEIRA, Julio. Litoral, la revista del 27. In: *Litoral. Introducción e índices*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 7-44.

OLEZA, Joan. Cuerpos presentes. La formación y crecimiento de un proyecto de libro. Estudio introductorio. In: AUB, Max. *Obras completas*. Volumen XI. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022, p. 387-415.

PITA GONZÁLEZ, A.; BARBEITO, I.; GALFIONE, C.; GRISENDI, E.; GARCÍA, D. Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. *Revista de Historia de América*, [S. l.], n. 157, p. 243-270, 2019. Disponível em: <<https://www.revistasipgh.org/index.php/rehiam/article/view/79>>. Acesso em: 18 fev. 2026.

PRIMO DE RIVERA, Miguel. Manifiesto. *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de septiembre de 1923.

RAMOS ORTEGA, Manuel. *Las revistas literarias en España entre la edad de plata y el medio siglo: una aproximación histórica*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2001.

SALABERT, Miguel de. *El exilio interior*. Madrid: Anthropos Editorial, 1988

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º9-10. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. p. 9-16, 1992. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>. Acesso em 15 de fevereiro de 2026.

SHERIDAN, Guillermo. 'Los Contemporáneos' y la generación del 27. *Cuadernos hispanoamericanos. Generación del 27*. Madrid, n.514-515, p. 185-193, Abril-Mayo 1993.

TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.

WEINBERG, Liliana (coord.). *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2021.

Recebido em: 23/02/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. – 2026
ISSN: 2966-1439
P. 113-134

REVISTA *Dau Al Set*, EXAME DE UMA AVENTURA COM NUANCES BRASILEIRAS

DAU AL SET MAGAZINE: AN EXAMINATION OF AN ADVENTURE WITH BRAZILIAN
NUANCES

Margareth Santos.¹

RESUMO: Falar dos anos 1940 e 1950 na Espanha pressupõe, necessariamente, pensar anos de reação artística e literária sob o Franquismo. Nesse cenário de escassez se sobressai a revista *Dau Al Set*, cujo título é homônimo de seu grupo vanguardista, periódico e grupo que conseguiram sacudir o panorama desolador que se descortinava naquele então. Para que pensemos tal período, proponho uma análise da trajetória dessa revista a partir de uma articulação entre o local e o estrangeiro, ou seja, fundada nos diálogos, intersecções e expansões, estabelecidos no seio da publicação, com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, figura emblemática não apenas para o grupo que levava a *Dau Al Set* adiante, mas para as artes peninsulares de modo geral.

Palavras-chave: Vanguardas catalãs. Revista *Dau Al Set*. João Cabral de Melo Neto. Diálogos interartísticos.

ABSTRACT: Discussing the 1940s and 1950s in Spain necessarily involves considering years of artistic and literary reaction under Francoism. In this context of scarcity, the magazine *Dau Al Set* stands out, its title being the same as its avant-garde group, a periodical and group that managed to shake up the desolate panorama unfolding at that time. To understand this period, I propose an analysis of the magazine's trajectory based on an articulation between the local and the foreign, that is, founded on the dialogues, intersections, and expansions established within the publication with the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto, an emblematic figure not only for the group that carried *Dau Al Set* forward, but for the Iberian arts in general.

¹ Livre-docente em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (USP).E-mail: marsanto@usp.br.

Keywords: Catalan avant-gardes. *Dau Al Set* magazine. João Cabral de Melo Neto. Interartistic dialogues.

INTRODUÇÃO

Falar dos anos 1940 e 1950 na Espanha pressupõe, necessariamente, pensar anos de reação artística e literária sob o Franquismo. Nesse cenário de escassez se sobressai a revista *Dau Al Set*, cujo título é homônimo de seu grupo vanguardista; periódico e grupo conseguiram sacudir o panorama desolador que se descortinava naquele então. Para que pensemos tal período, proponho uma análise da trajetória dessa revista a partir de uma articulação entre o local e o estrangeiro, ou seja, fundada nos diálogos, intersecções e expansões, estabelecidos no seio da publicação com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, figura emblemática não apenas para o grupo que levava a *Dau Al Set* adiante, mas para as artes peninsulares de modo geral.

Sendo assim, começo minha proposta com o itinerário dessa revista, tendo como norte o contexto de repressão franquista.

1 REAÇÕES DIVERSAS EM TEMPO DE ESCASSEZ

Durante os anos 1940, a Espanha vivia um imediato pós-guerra marcado por um panorama devastador: fome física e moral, perseguições ideológicas e prisões arbitrárias. Lentamente, a fome moral e estética dispara seus primeiros clamores com alguns respiros: por volta de 1944 se publica a revista *Poesía* liderada pelo poeta Josep Palau i Fabre:

La revista va ser una iniciativa personal de Josep Palau i Fabre, en un intent d'aportar als membres dels cercles literaris de l'època que residien en el feixuc exili interior, una visió renovada i renovadora del panorama literari català i internacional. La revista, de la qual van sortir publicats 20 números durant els anys 1944 i 1945, té el mèrit –o, més aviat, la circumstància– de ser la primera publicació periòdica en català de la postguerra (Perera Roura, 2013, p. 32)².

² A revista foi uma iniciativa pessoal de Josep Palau i Fabre, na tentativa de contribuir para os membros dos círculos literários da época que viviam em um inquieto exílio interior, uma visão renovada e renovadora do cenário literário catalão e internacional. A revista, da qual foram publicados 20 números durante os anos de 1944 e 1945, tem o mérito - ou, antes, a circunstância - de ser a primeira publicação periódica em catalão do pós-guerra.

Dois anos mais tarde, essas reações continuariam com a edição da revista *Ariel*, dirigida por Miquel Tarradell, Frederic-Pau Verrié, Joan Triadú e, outra vez, por Josep Palau i Fabre. Ambas as publicações (*Poesía* e *Ariel*) tinham o catalão como símbolo de resistência, uma vez que essa língua, proibida pelo regime ditatorial de Francisco Franco, teve preponderância em seus números.

Nessa mesma época, em 1946, sem tomar a ferro e fogo a questão da língua catalã, se funda *Algol*³, uma publicação efêmera, de apenas um número, com a colaboração dos pintores Francesc Boadella, Jordi Mercader, Joan Ponç, do poeta Joan Brossa, do filósofo Arnau Puig e do tipógrafo Enric Tormo. Já no seu texto de abertura, a cargo do poeta Joan Brossa, o catalão caracterizava a revista como uma desobediência demoníaca frente a uma “época nebulosa” e de “tumores nocturnos” (Brossa, 1948, p. 9). Intitulado “Presença forta”, o texto funcionava como uma carta de intenções do periódico, no qual o demoníaco fixava-se como signo em distintos aspectos da publicação: em seu próprio título, que enunciava o nome dado ao diabo pelos astrólogos árabes na Idade Média, “la estrella que aparece y desaparece en contraste con el ángel blanco Ariel” (Massot, 2011, p. 57) e se erigia a partir da ideia do diabólico como possibilidade de opor-se a uma suposta harmonia, através de uma “perspectiva própria”, “ubicada en el presente y en constante acción”, como afirmará el filósofo Arnau Puig em seu ensaio “Dados de un problema” (Puig, 1948, p. 18) nesse mesmo número único.

Sem dúvida, essa exploração sensorial será uma das tônicas das discussões da revista, marcada por uma diversidade de colaborações artísticas e ensaísticas que, embora tivessem natureza distinta, conformavam um conjunto coerente⁴:

En efecte, la revista *Algol* està formada per expressions artístiques i de pensament de naturalesa diversa, però que acon-segueixen un conjunt coherent i integrador. I això sense que cap autor hagi renunciat ni a l'especificitat del mitjà expressiu escollit ni a la llibertat creativa més absoluta. Els colofons de Mercadé i Boadella en són un clar exemple, ja que, si bé es troben al final del text de Brossa i del de Puig, respectivament, no són mers

³ Há uma discussão sobre o ano correto de fundação de *Algol*: alguns críticos indicam 1946, outros 1947, por conta da falta de datação no próprio periódico. No entanto, como Enric Tormo, tipógrafo responsável pela impressão do periódico, comprou sua prensa em 1946, me inclino a indicar o ano de 1947 como o de sua fundação.

⁴ Acredito que essa pluralidade, conduzida por elementos de coesão e coerência artística e de pensamento, foi um dos elementos que chamou a atenção de João Cabral de Melo Neto para o grupo de jovens artistas, como veremos logo adiante.

dibuixos il·lustratius, sinó que mantenen la seva autonomia (González García, 2010, p. 72).⁵

Ainda que fugaz, a revista trazia em si o gérmen de uma necessidade latente naquele momento: a urgência de discutir arte e literatura livremente, sem as amarras de um certo nacionalismo catalão, vigente em outras publicações da época⁶ (como *Poesía* e *Ariel*). E uma das suas novidades consistia em propor um fio condutor para pensar um problema estético no presente e relacioná-lo não apenas com o passado espanhol e suas correntes estéticas, mas de diversas partes do mundo.

La llista, no per breu menys significativa, permet con - textualitzar la revista dins d'un corrent artístic determinat. De fet, la publicació d'Algol es pot entendre com l'anhel d'una nova generació de creadors per reprendre aquella avantguarda que la guerra civil espanyola havia interromput de manera abrupta. Així ho van percebre també alguns dels pocs que van conèixer la revista en el moment de la seva publicació. Va ser com descobrir una cosa realment nova, va arribar a asseverar Alexandre Cirici i Pellicer, col·laborador habitual de la revista *Ariel* (1946-1951), referint-se a Algol (González García, 2010, p. 69).

No entanto, esse desejo de liberdade somente se concretiza plenamente com *Dau Al Set* —a segunda publicação levada a cabo pelos pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats e o filósofo Arnau Puig— a partir de 1948, sob um regime ditatorial que seguia determinando a homogeneidade como único elemento possível tanto no plano discursivo como no social:

Los años 1947 a 1950 pertenecen al período de profunda degradación material de las condiciones de vida, precisamente cuando el resto de Europa se recuperaba de la Segunda Guerra Mundial. Algunas de las ventajas

⁵ De fato, a revista Algol é composta por expressões artísticas e pensamentos de natureza diversa, mas que alcançam um todo coerente e integrador. E isso sem que nenhum autor tenha renunciado à especificidade do meio expressivo escolhido ou à mais absoluta liberdade criativa. Os colofões de Mercadé e Boadella são um claro exemplo disso, pois, embora se encontrem ao final do texto de Brossa e do de Puig, respectivamente, não são meros desenhos ilustrativos, mas mantêm sua autonomia.

⁶ Um exemplo desse tipo de publicação foi a revista *Poesía*, cuja iniciativa de Josep Palau i Fabre, caracterizou-se pela tentativa de contribuir com os membros dos círculos literários da época que viviam em um inquieto exílio interior; sua ideia era a de proporcionar uma visão renovada e renovadora do cenário literário catalão e internacional. A revista, da qual foram publicados 20 números durante os anos de 1944 e 1945, tem o mérito - ou, antes, a circunstância - de ser a primeira publicação periódica em catalão do pós-guerra. Dois anos mais tarde, o mesmo Palau i Fabre (junto a Miquel Tarradell, Frederic-Pau Verrié e Joan Triadú) também publicaria *Ariel*, periódico que compartilhava preocupações semelhantes às de *Poesía*.

económicas que había aportado neutralidad, en forma de ventas de minerales a ambos bandos (entre otros ejemplos), o que había implicado la orientación pro alemana del Régimen entre 1939 y 1943, en forma de importación a crédito de algún equipo industrial, material de transporte, y vehículos sobre todo alemanes, no eran ventajas cumulativas ni contribuyentes a un proceso de capitalización. El país vivía al día (Pinilla de las Heras, 1989, p. 29).

Um dos reflexos dessa profunda degradação anímica e material encontrava-se na escassez de papel. Tal penúria expunha um elemento comum entre as revistas da época: a publicação em papel “guarro”⁷, único de venda livre.

No entanto, imprimir no mesmo papel não significava ter uma mesma aparência:

Poesia y Ariel mantuvieron un diseño y una cabecera estables a lo largo de los años, *Dau Al Set* estaba abierta a un nivel de experimentación formal más intenso que dio como resultado cuadernos de apariencia dispar (Enjuanes Puyol, 2018, p. 346).⁸

Apesar de ambiciosa intelectualmente, *Dau Al Set* apresentava formato e tiragens modestas, ao folhear alguns de seus números, presentes hoje em dia em arquivos de museus ou fundações, percebemos que alguns deles estão compostos por pouquíssimas páginas (sete ou oito); a numeração do periódico tampouco era correlata, quando muito, indicava sua datação; não havia menção de comitê editorial ou informações afins, exceto no primeiro número, que assinalavam Joan Ponç como diretor e Tharrats como fundador, o que tampouco correspondia à realidade, posto que se tratava de uma estratégia para burlar a censura vigente; já a tiragem chegava a 100 ou a 150 exemplares, distribuídos pessoalmente pelos fundadores a amigos, colaboradores e entre si. Mesmo com essas dificuldades de publicação e, às vezes, de repercussão, transformou-se em uma referência na produção vanguardista catalã naqueles idos.

Nesse contexto de carência, *Dau Al Set*, que era tão clandestina como *Algol*, propôs o enfrentamento ao regime ditatorial ao recorrer ao ostensivo catalão de seu título ao mesmo tempo em que buscava uma oferta de debate plural em seu

⁷ O papel “Guarro” seria o equivalente ao papel “Canson” no Brasil.

⁸ Poesia e Ariel mantiveram um design e um cabeçalho estáveis ao longo dos anos, enquanto *Dau Al Set* se mostrou aberta a um nível mais intenso de experimentação formal, resultando em cadernos de aparências diversas.

interior, posto que os editores do periódico recebiam não apenas textos em catalão, mas também em espanhol e em francês.

Dessa forma, combinavam-se nas páginas do periódico uma sutil reivindicação linguística e cultural, aliada ao desejo de diversidade discursiva, como atesta o colecionador e impulsor das vanguardas catalãs, René Metras, que, rapidamente, apoiou o grupo:

Había un deseo de hacer las cosas en serio, de no improvisar, de buscarse pergaminos, que llevaba a marcar conexiones con grandes hechos de cultura. El matemático Jesús M. Tharrats afirmaba la conexión con una Física y una Cosmología relativista; se buscaba en la poesía mejicana de Elías Nandino una conexión con la gran inquietud social de la época; se inventariaban las formas expresivas del siglo XX, el nuevo teatro, el “ballet”; se aceptaba el patronazgo poético de la pintura románica, de la alquimia y de la astrología, y se reivindicaba, de modo precoz, mucho antes del interés mundial, la personalidad creadora de Gaudí; se reivindicaba toda fuente viva, de carácter mítico o fantástico, en la manera de mirar el mundo, toda posibilidad de misterio revelador, en los juegos de los niños, los poemas populares, la música del “jazz”, los estudios de proporciones de Leonardo, los “films” de Meliès y los dibujos infantiles (Yars y Metras, 2008, p. 127).⁹

A diversidade, a partir de diferentes artes, ciências e tradições, era o que estava em jogo: ao pensar a multiplicidade como ponto determinante, o “dado de sete lados” invocava em seu nome uma aposta pelo mágico, pelo azar, o jogo e a utopia, baralhando ressonâncias da tradição poética na figura de Mallarmé, Georges Hugnet — respectivamente com seu famoso poema “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard” e a obra *La septième face du dé*¹⁰ —, e de diversos movimentos vanguardistas, como o dadaísmo e o surrealismo.

⁹ Havia um desejo de fazer as coisas com seriedade, de evitar a improvisação, de buscar credenciais, o que levou à criação de conexões com grandes eventos culturais. O matemático Jesús M. Tharrats afirmou a conexão com a física relativística e a cosmologia; buscou-se uma conexão na poesia mexicana de Elías Nandino com a grande agitação social da época; as formas expressivas do século XX foram catalogadas — o novo teatro, o balé; a influência poética da pintura românica, da alquimia e da astrologia foi aceita, e a personalidade criativa de Gaudí foi defendida, precocemente, muito antes do interesse global; toda fonte viva, de natureza mítica ou fantástica, na maneira de ver o mundo foi celebrada, toda possibilidade de mistério revelador, em jogos infantis, poemas folclóricos, música jazz, os estudos de proporções de Leonardo, os filmes de Méliès e os desenhos infantis. (Yars y Metras, 2008, p. 127).

¹⁰ O poema de Mallarmé inaugura, em 1897, seus experimentalismos em torno à ideia de poemas tipográficos, que buscavam preencher a página em branco de maneira aleatória e plástica, portanto, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, joga justamente com o imprevisto, elemento caro ao grupo de *Dau Al Set*.

Aliás, o nome do periódico nasce por acaso, em uma espécie de *brainstorm* do grupo catalão, como afirma a crítica Glòria Bordons:

Dau Al Set (fundada em 1948), es producto del azar. Según contaba el mismo Brossa, a partir de la sugerencia «Dau» (Dado) de Cuixart empezaron a decir los números del dado uno a uno y, una vez agotadas las seis caras, Brossa añadió por azar «Dau Al Set» (Dado al Siete). El factor de «imposibilidad» gustó a todos y ese fue el título escogido (Bordons, 2008, p. 218).

A impossibilidade como meta num país de ausências, a sétima face do dado que "exalta ideias não nascidas./inculca surpresas não resumidas/desarticula normas, exaure fórmulas, desdenha formas" (Rosebaum, 2017, s/p.). Portanto, uma proposta pensada para o presente espanhol/catalão daqueles áridos anos 1940 e esse uso coincide, de alguma maneira, com as reflexões de Beatriz Sarlo sobre a "forma" revista:

Entre todas las modalidades de intervención cultural, la revista pone el acento sobre lo público, imaginado como espacio de alineamiento y conflicto. Su tiempo es, por eso, el presente. Aunque luego la historia pueda desmentirlo, las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a la *forma revista* como práctica de producción y circulación (Sarlo, 2016, p. 9).¹¹

Com essa proposta, *Dau Al Set* constitui-se, de fato, como um periódico de intervenção cultural, capaz de sacudir o panorama desalentador da produção artística e literária no final dos anos quarenta e princípios dos cinquenta. E, embora alguns críticos relativizem sua importância, hoje em dia, ela permanece.

Em sua trajetória, de 1948 a 1956, o grupo publicou mais de cinquenta números. Vale dizer que o número também é um dado impreciso:

¹¹ Dentre todas as formas de intervenção cultural, a revista enfatiza a esfera pública, concebida como um espaço de alinhamento e conflito. Seu tempo é, portanto, o presente. Embora a história possa posteriormente provar o contrário, as revistas não são planejadas para alcançar reconhecimento futuro (um destino positivo que pode lhes ser reservado), mas sim para a escuta contemporânea. Essas considerações não qualificam os textos incluídos em uma revista (que podem muito bem conter e alcançar o futuro), mas sim o formato da revista como uma prática de produção e circulação (Sarlo, 2016, p. 9).

De la mateixa manera, encara no està determinat el nombre total de números que es publicaren. Segons diu Lourdes Cirlet, al seu article a la revista *A, estudios pro arte* el 1975, es van imprimir 54 números. En canvi, el catàleg de l'exposició que, amb motiu del 50è aniversari del naixement de la publicació, va editar el MACBA de Barcelona el 1999, conté el sumari de 48 números. Però el facsímil fet per Art-3 a Figueres el 1981 recull 61 números. El mateix nombre que relaciona Sol Enjuanes Puyol (...), tot i que difereixen alguns dels exemplars ressenyats. Com a conclusió, al comparar la relació dels números recollits en aquests documents consultats, fent una aproximació, podem dir que s'editaren entre 60 i 65 números (Biblioteca de Catalunya, 2023, s/p.).¹²

Como se pode observar, a irregularidade, a frequente ausência de datação dos números e uma distribuição centrada em círculos de amizade não contribuíram, até o momento, para esclarecer a totalidade de números publicados da revista.

O que sim sabemos, a partir do levantamento de Sol Enjuanes, é que, no contexto da primeira formação da revista, Cuixart participou em dez números, Ponç em treze, Tàpies em onze e Brossa em dezoito (Enjuanes Puyol, 2018, p. 355). Todas essas participações se concentraram, em sua maioria, na primeira época da revista, ou seja, entre os anos 1940 e princípios de 1950.

Sem dúvida, todas essas publicações não eram unânimes, posto que as divergências eram múltiplas, sobretudo em relação à figura de Tharrats:

Per en Joan Brossa, esperit del grup a la meua opinió, els números valids de la revista són els publicats l'any 1948 i els de 1949, i certament és apreciable un canvi en la publicació a partir de 19501 degut a que Brossa va deixar la revista per diferencies de criteri arnb en J. J. Tharrats. En opinió de l'Antoni Tapies hi havia també diferencies per la qüestió catalanista arnb en Modest Cuixart i Joan Ponc i també per qüestions de diferents punts de vista sobre números a publicar, arnb en Tharrats. Concretament sobre aquest punt em deia que «A lo mejor un día venía Brossa y me hablaba de preparar un número. Cuando ya estaba terminado decíamos: Vamos a casa de Tharrats a ver si nos lo quiere

¹² Da mesma forma, o número total de edições publicadas ainda não foi determinado. Segundo Lourdes Cirlet, em seu artigo na revista *A, estudios pro arte*, em 1975, foram impressas 54 edições. Por outro lado, o catálogo da exposição que, por ocasião do 50º aniversário da publicação, foi publicado pelo MACBA em Barcelona em 1999, contém o resumo de 48 edições. No entanto, o facsímile feito pela Art-3 em Figueres em 1981 inclui 61 edições. O mesmo número que Sol Enjuanes Puyol lista (...), embora algumas das cópias analisadas apresentem valores diferentes. Em conclusão, comparando a lista de edições reunida nesses documentos consultados, fazendo uma aproximação, podemos dizer que entre 60 e 65 edições foram publicadas (Biblioteca da Catalunha, 2023, s/p.).

publicar. Y es que parecía que tuviéramos que pedirle permiso porque como él era el que tenía la imprenta Hubo muchos números que eran muy buenos y que no los quiso publicar. Decía que iban a salir muy caros o que tocaban la política. Siempre encontraba algo, a veces, ataques a la religión. El era muy religioso. Se decía que se asesoraba con un cura que era su director espiritual". Malgrat aquesta censura religiosa de Tharrats, els escrits de Brossa publicats en aquesta revista són plens d'atacs a la religió com es pot comprovar si se'n fa una acurada lectura (Julián, 2018, p. 27).¹³

Mas, fato é que, numa sociedade pautada pela homogeneidade, imposta por uma ditadura como a franquista, propostas como a irregularidade e a provocação plural, sem o catalão como norte e a diversidade de artes e línguas, conduziram o itinerário do periódico que, se a princípio moveu-se pelo protesto, pouco a pouco, foi radicalizando sua aposta pela criação artística e literária com maior liberdade.

Dois exemplos dessa maior liberdade criativa, sem pautar-se em regras editoriais vigentes ou comuns às revistas da época, ou mesmo anteriores, concentram-se no número de janeiro-fevereiro de 1949, elaborado em conjunto por Ponç e Brossa, e no número de julho-agosto-setembro do mesmo ano, em que aparecem poemas de João Cabral de Melo Neto traduzidos ao catalão por Brossa. Vejamos, então, como essa liberdade se dá nesses exemplares.

2 LITERATURA E A ARTE EM MOVIMENTO: PONÇ E BROSSA

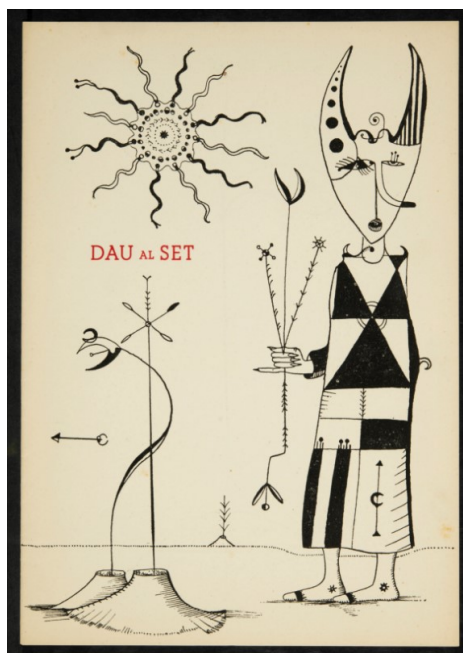
Os dois primeiros números da revista *Dau Al Set* estarão marcados por dois grandes elementos: o ecletismo temático e um formato que seguia, de maneira geral, o que se vinha fazendo até então. A grande guinada do periódico se dará, efetivamente, com o número 3.

¹³ Para Joan Brossa, o espírito do grupo na minha opinião, as edições válidas da revista são as publicadas em 1948 e 1949, e certamente há uma mudança notável na publicação a partir de 1950 devido à saída de Brossa da revista por divergências de critérios com J. J. Tharrats. Na opinião de Antoni Tàpies, também houve divergências sobre a edição catalanista entre Modest Cuixart e Joan Ponç, e também devido a questões de diferentes pontos de vista sobre os temas a serem publicados, entre Tharrats. Especificamente sobre esse ponto, ele me disse que «Talvez um dia Brossa viesse falar comigo sobre a preparação de uma edição. Quando estivesse pronta, diríamos: Vamos à casa de Tharrats para ver se ele queria publicá-la.» E parecia que tínhamos que pedir permissão a ele porque, como era ele quem tinha a impressora, havia muitas edições muito boas que ele não queria publicar. Ele dizia que seriam muito caras ou que abordavam política. Ele sempre encontrava algo, às vezes ataques à religião.» Ele era muito religioso. Dizia-se que consultava um padre que era seu diretor espiritual. Apesar dessa censura religiosa por parte de Tharrats, os escritos de Brossa publicados nesta revista estão repletos de ataques à religião, como se pode constatar numa leitura atenta (Julián, 2018, p. 27).

Después de la publicación de dos primeros números marcados por la contención formal y el eclecticismo temático, *Dau Al Set* experimentó un primer cambio que marcaba su transformación en un campo abonado para la experimentación. La cabecera elaborada con una tipografía diseñada exprofeso, que rehuía las tipos estandarizadas, desapareció definitivamente en el tercer número y el nombre de la publicación se convirtió en un elemento gráfico más de la cubierta diseñada por Ponç en blanco y negro, poblada por seres deformes y enigmáticos rodeados de símbolos y grafismos (Enjuanes Puyol, 2018, p. 349).¹⁴

Essa grande mudança estava capitaneada pela colaboração entre o pintor Joan Ponç e o poeta Joan Brossa. Unidos por um genuíno interesse pela literatura, pela cultura popular e por um gosto pelo mágico, pintor e poeta conseguiram traduzir sua crítica a um panorama imóvel ao negar uma representação naturalista em traço e verso, em suas colaborações é clara a simbiose entre desenho e palavra.

Figura 1: Capa revista *Dau Al Set* nº 5. Enero-febrero de 1949. Textos Joan Brossa. Desenhos Joan Ponç.



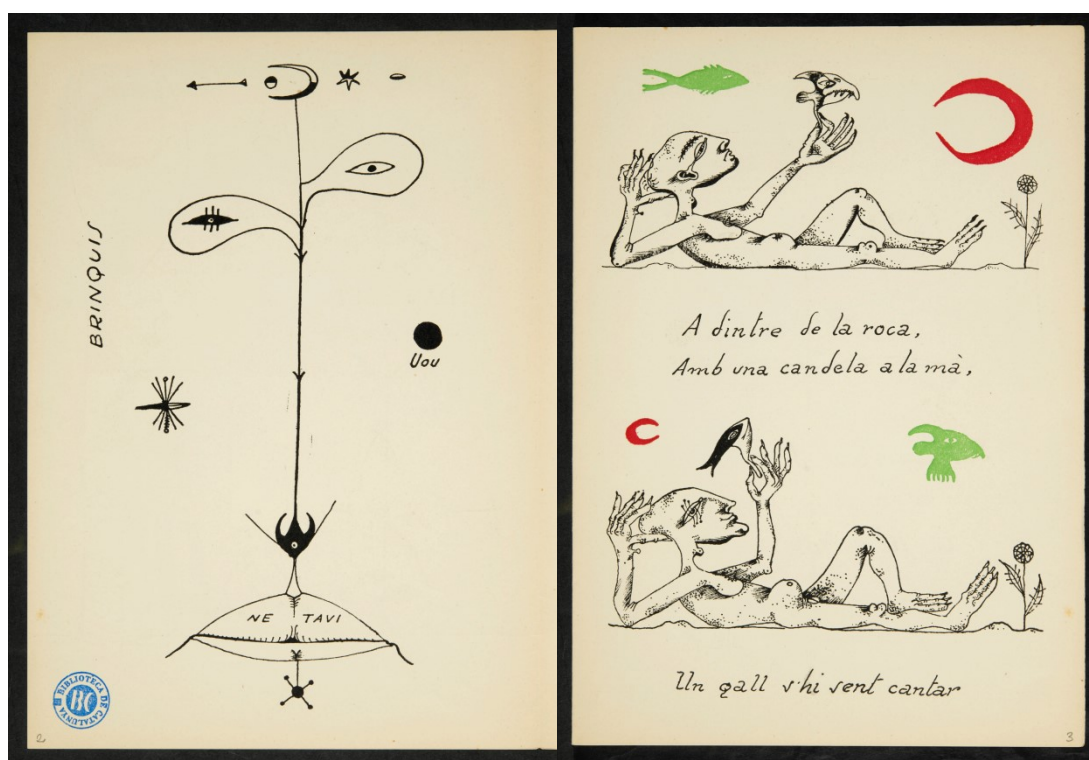
Fonte: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues). Biblioteca de Catalunya¹⁵.

¹⁴ Após a publicação de seus dois primeiros números, marcados pela sobriedade formal e pelo ecletismo temático, *Dau Al Set* passou por sua primeira mudança, sinalizando sua transformação em terreno fértil para experimentação. O cabeçalho, elaborado com uma tipografia especialmente criada que evitava fontes padronizadas, desapareceu definitivamente no terceiro número, e o nome da publicação tornou-se apenas mais um elemento gráfico na capa em preto e branco desenhada por Ponç, povoada por seres deformados e enigmáticos cercados por símbolos e elementos gráficos (Enjuanes Puyol, 2018, p. 349).

¹⁵ Todas as imagens das revistas *Dau Al Set* utilizadas neste artigo contam com autorização de uso de imagem para fins de pesquisa acadêmica, como se pode verificar na página em que estão alojadas. Para mais informações ver: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2085.

Elementos visuais e táteis, que obrigam o leitor a apreender a simbiose traço-palavra. Em seu desenho, Ponç compõe uma figura que mistura traços geométricos com símbolos enigmáticos, cuja ênfase recai sobre uma elaboração em branco e preto, e em vermelho, aparece o título da revista. Já no seu interior, o preto e branco se mesclam a outras cores, criando um movimento em que ora impera o aspecto visual, ora o verbal. Numa conjunção não hierárquica em que literatura e imagem convivem de maneira integrada, dialogando de maneira intensa, inclusive quando a palavra não entrega um sentido imediato, como na página dois.

Figuras 2 e 3: Revista *Dau Al Set* nº 5, pp. 2-3. Enero-febrero de 1949. Textos Joan Brossa. Desenhos Joan Ponç.



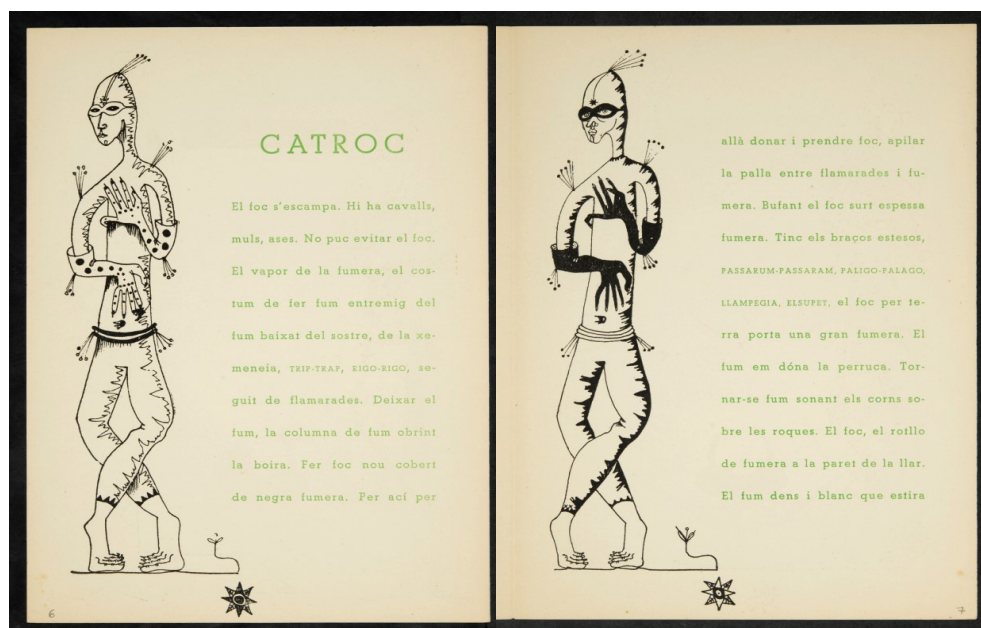
Fonte: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues). Biblioteca de Catalunya

Nessa página, entremeadas ao desenho de contornos cubistas e surrealistas, que parecem olhos e boca deslocados de seus centros pelo geometrismo imposto,

as palavras “Brinquis”, “Uou”, “Ne tavaí” carecem de sentido, mas ressoam sua sonoridade. Aqui, o dado de sete lados lança seu signo mágico, desautomatiza a necessidade de um significado codificado, e esse não sentido, de certa forma, recupera o gesto do Dadaísmo, com seu “dadá”, que residia justamente na ausência de sentido lógico ou racional. No final das contas, uma grande provocação frente ao automatismo do cotidiano da sociedade burguesa.

Essa ação instigante segue presente na página seguinte, com a inserção de frases enigmáticas acompanhadas de figuras deformes: “A dintre de la roca,/Amb una candela a la mà/Un gall s'hi sent cantar”. Na página se dispõe esse poema telegráfico, que Ponç interpreta através de figuras simbólicas que apontam para algo que se relaciona com as horas vindouras, com luas minguantes e crescentes vermelhas. É possível dizer que a leitura ponciana do poema, através da pintura, se articula em duas chaves: uma de nuance literal, em que as imagens “antropormoficam” a paisagem do poema e outra com traços metafóricos e de fundo surrealista, como o tom meditativo que envolve os personagens gráfica e visualmente.

Figuras 4 e 5: Revista *Dau Al Set* nº 5, pp. 6-7. Enero-febrero de 1949. Textos Joan Brossa.



Desenhos Joan Ponç. **Fonte:** Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). Biblioteca de Catalunya.

Essa cadência entre o enigmático, a sonoridade onomatopaica e a construção de uma paisagem de tons fulgurantes se estende às páginas seis e sete da revista. Compartilhando a página, vemos a figura de arlequins com suas luvas-garras. Nada mais "Dau Al Set", uma vez que essa figura povoará várias publicações do periódico e se transformará em uma espécie de emblema na pintura ponciana.

São abundantes as discussões sobre essa figura, como também os distintos nomes que lhe são concedidos em tempos e lugares diversos: arlequim, saltimbanco, bobo da corte, prestidigitador, bufão, *clown* etc. No entanto, dentro dos debates da crítica¹⁶, pressupõe-se que esta figura nasça da função de afugentar o medo ou o mal, de modo que seu efeito cômico provenha de suas imitações de deficiências humanas, representadas, por exemplo, pela cegueira, pela deformidade corporal ou, também, por enfermidades relacionadas à mutilação, como a lepra. Ao ridicularizá-las através de sua vigorosa linguagem gestual e verbal, essas figuras levavam o público ao riso¹⁷. Portanto, trata-se de um personagem que se move entre o riso e a seriedade, o rito e o mundano, mas quase sempre com uma expressão marcada pela crítica social e histórica. E essa liberdade de movimento em distintas esferas, por sua vez, evoca a figura do coringa, popularizada pelo jogo de baralho.

O coringa, como figura imprevisível, livre, como aquele capaz de estar em qualquer lugar e de mudar o rumo do jogo, já havia sido cultivado coletivamente pelo grupo Dau Al Set¹⁸. Em sua primeira etapa, tudo o que concernisse à

16 Para uma discussão mais aprofundada da figura do arlequim ver: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987; BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980; BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 1998; HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002; STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

17 Conforme: CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

18 Para visualizar a imagem desse trabalho de Dau Al Set e sobre as relações mencionadas aqui, ver: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/ponc-joan-cuixart-modest-tapies-antoni-brossa-joan/joc-cartes>

Também esclareço que, a fim de diferenciar o título da revista do nome do grupo vanguardista, grafo em itálico a menção ao periódico e em letra redonda a indicação ao grupo.

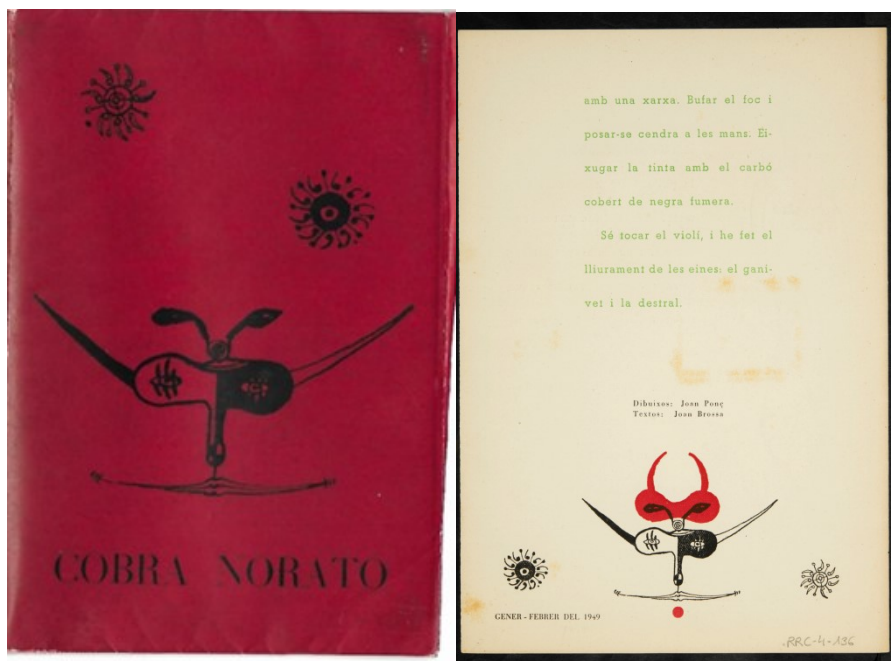
prestidigitação, à astúcia ou ao jogo interessavam a Ponç e Brossa, e, certamente, os artistas retomam em sua colaboração essa imagem e sentido.

Ainda nesse número, gostaria de chamar a atenção para uma curiosidade: a última página da publicação se fecha com uma imagem que Ponç elaboraria de maneira muito semelhante para a capa da primeira edição da obra *Cobra Norato*, de Raul Bopp, em terras peninsulares, em 1952, ou seja, tão somente três anos depois dessa colaboração entre Ponç e Brossa.

Figura 6: Raul Bopp. *Cobra Norato*. Barcelona, Dau Al Set, 1952. Seleção de Alfonso Pintó.

Ilustração Joan Ponç.

Figura 7: Revista *Dau Al Set* nº 5, p. 8. Enero-febrero de 1949. Textos Joan Brossa. Desenhos Joan Ponç.



Fonte Figura 6: Biblioteca pessoal de Augusto Massi.

Fonte Figura 7: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). Biblioteca de Catalunya.

A obra de Bopp recupera uma lenda conhecida no norte do Brasil, Amazonas e Pará, na qual se conta a história de uma indígena que se banhava no rio quando uma serpente a surpreende, a Cobra-grande, e a engravida. Ao apropriar-se dessa lenda em sua viagem pela Amazônia em 1921, movido pelo espírito do grupo antropofágico, do qual fazia parte naquele momento, brinca com a lenda popular,

misturando distintos gêneros, inserindo registros da fala e costumes locais, até criar uma obra composta por trinta e três poemas em que visões e sons peculiares do Brasil se impõem.

Sem dúvida, Ponç, um esquadrinhador do erotismo através da chave surrealista e adepto ao poliformismo onírico, exploraria em sua ilustração para essa edição de *Cobra Norato* contornos alongados sob um fundo de vermelho intenso, na qual, uma dupla de sóis estilizados acompanha o formato dos olhos da figura central da capa (similar à imagem da edição da revista em 1949). A publicação correria a cabo da *Dau Al Set* em 1952, com a seleção de Alfonso Pintó.

A elaboração dessa capa para o poema de Bopp ocorre no contexto de trânsitos e amizades frutíferas com o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Entre 1948 e 1952, destaca-se o estreitamento da amizade de Ponç com Cabral e suas colaborações: ao conhecer os jovens do grupo vanguardista, Cabral elaboraria a edição do álbum de litografias Joan Ponç, *Deu litografies* (1948-1949), faria a apresentação ao catálogo da exposição de Dau Al Set (de 13 de dezembro de 1949 a 3 de janeiro de 1950) e neste mesmo ano, Ponç conhece Raul Bopp e Murilo Mendes. Tais contatos resultam, como se pôde ver, na colaboração com Bopp, por meio da ilustração da capa dessa primeira edição de *Cobra Norato*.

3 UM BRASILEIRO NA CATALUNHA: JOÃO CABRAL DE MELO NETO E *Dau Al Set*

As colaborações entre Cabral e o grupo *Dau Al Set* se inserem na crescente circulação cultural de João Cabral na Espanha entre 1946 e 1949, pois se entre 1946 e 1948 a atuação do brasileiro se limitara às tertúlias com artistas e escritores catalães¹⁹, traduções de poetas catalães e algumas publicações do grupo vanguardista, em 1949, graças à amizade com Rafael Santos Torroella, editor das emblemáticas Revista *Cobalto* e *Cobalto 49*, o poeta escreve a já mencionada apresentação do catálogo *Ponç, Cuixart y Tàpies* para a exposição do Instituto Francês, organizada pelo próprio Santos Torroella. A mostra vai repercutir a obra

19 A revista *Ariel*, nº 16, publicou a tradução para o português de três haicais do poeta catalão Carles Riba por João Cabral de Melo Neto. A tradução tem comentários de Joan Traidú, um dos colaboradores do periódico. Nesse mesmo número há um texto sobre Ponç, de Joan Perucho, acompanhado por um desenho inédito do pintor e um poema de Joan Brossa. Ver: *Ariel. Revista de les arts*. Any III. Barcelona, abril de 1948.

dos jovens pintores na península. Aqui, não nos centraremos nessas colaborações, mas na revista *Dau Al Set* número 8, de 1949, em que aparecem os primeiros poemas João Cabral na Espanha, vertidos ao catalão e publicados por Joan Brossa. No número em questão aparecem não apenas os versos traduzidos por Brossa, mas também um poema de Rafael Santos Torroella dedicado ao brasileiro.

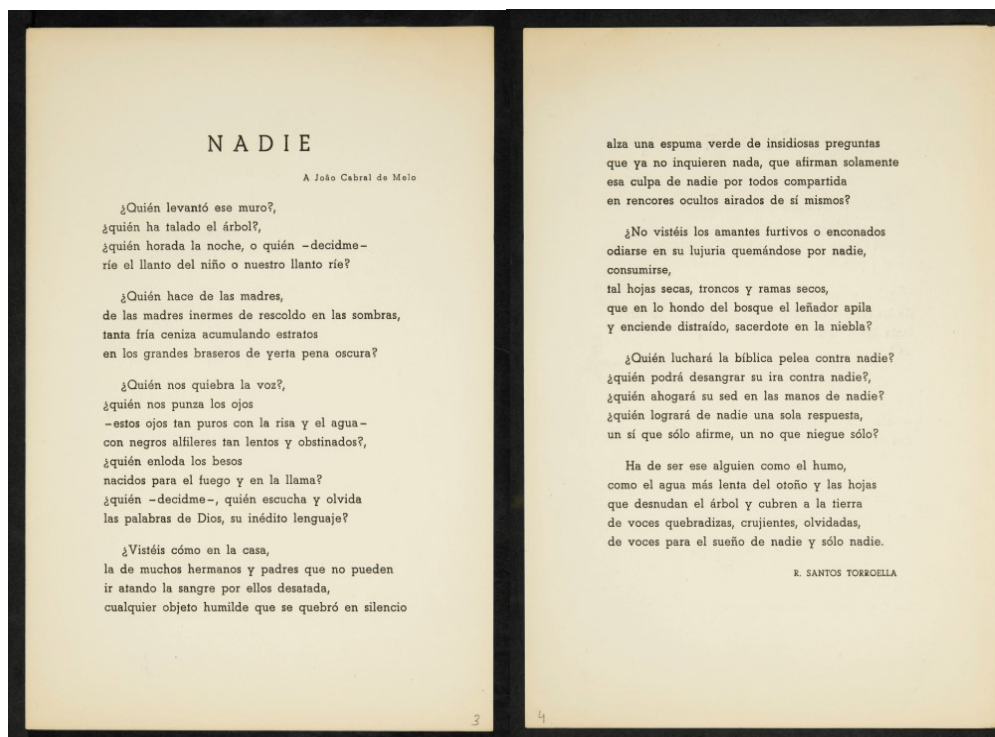
Como veremos a seguir, a partir do número elaborado por Ponç e Brossa, a revista se pautará por uma maior preocupação pela liberdade criativa, sem se preocupar demais pelo que se fazia em seu entorno, com essa liberdade em mãos, apesar de seguir com sua irregularidade de entregas, o aspecto estético se estabelece como um ponto de inflexão no panorama vigente: menos amarrado a convenções e aberto a criações inusitadas e em diálogo inovador com distintas vanguardas.

Figura 8: Capa da revista *Dau Al Set* nº 8. Julio-agosto-septiembre de 1949. Desenho Mathias Goeritz.



Fonte: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). Biblioteca de Catalunya.

Figuras 9 e 10: Revista *Dau Al Set* nº 8. Julio-agosto-septiembre de 1949. Poema "Nadie", de Rafael Santos Torroella, em homenagem a João Cabral de Melo Neto, pp.3-4. Julio-agosto-septiembre de 1949.



Fonte: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). Biblioteca de Catalunya.

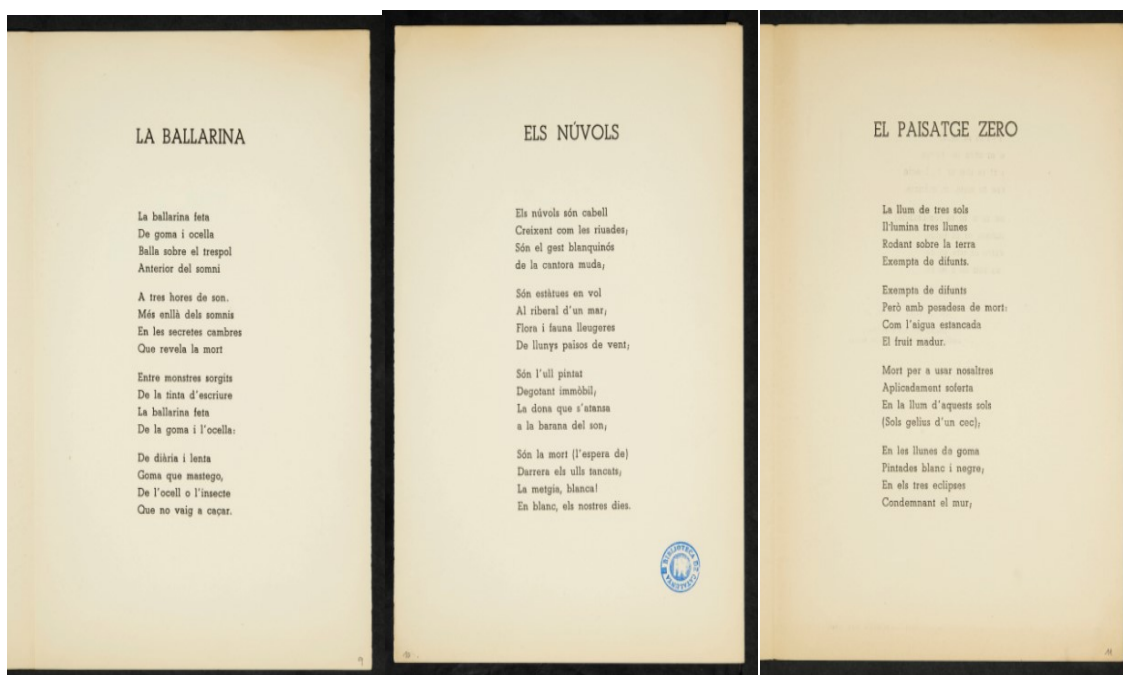
Aparentemente, o poema "Nadie", de Santos Torroella, dedicado a Cabral estabelece uma relação oblíqua com a poética cabralina, tratando, de maneira geral, de uma leitura que combina elementos que pertencem à estética do pernambucano: a ideia de construção, obstinação, de linguagem afiada e distintas vozes. De modo que, muito mais que um diálogo com o poeta brasileiro, o poema funciona como uma homenagem a partir dos próprios mecanismos da poesia de eco hermético e rebuscado de Santos Torroella, preocupada com a forma e a sonoridade. Portanto, ademais de estabelecer relações estéticas, o poema revela-se como um sintoma da circulação e preponderância do escritor brasileiro junto a alguns atores na cena cultural catalã: o próprio Santos Torroella, com sua atuação como agitador cultural, editor, pintor, poeta e tradutor²⁰; o grupo *Dau Al Set*; suas

20 Não podemos nos esquecer que, graças à intervenção de João Cabral, Santos Torroella traduziu os 28 poetas modernos que integram a *II Parte da Antología de la Poesía Brasileña*, publicada em

relações com Miró e outros artistas da época, como García Vilella (que também figura no número 8 de *Dau Al Set*).

Essa circulação cabralina expõe algumas das grandes preocupações do poeta: seu interesse pela produção artística e literária catalã e um genuíno desejo de difundir e debater essa cultura cerceada e ameaçada durante os anos franquistas, daí que, não por acaso, neste mesmo número apareçam poemas de João Cabral traduzidos por Brossa. Sem dúvida, essas distintas preocupações espraíam-se também em suas leituras em solo catalão, em suas tertúlias com diferentes artistas e escritores espanhóis e, sobretudo em suas relações de amizade, deflagradoras de reflexões, debates e publicações, configurando uma cartografia peculiar que, de certa forma, foi decisiva para os jovens do grupo *Dau Al Set*.

Figuras 11, 12 e 13: Revista *Dau Al Set*, nº 8, p.9-11. Julio-agosto-septiembre de 1949, pp. 10-11. Poemas "La ballarina", "Els núvols", "El paisatge zero", de João Cabral de Melo Neto, vertidos ao catalão por Joan Brossa.



Fonte: Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques). Biblioteca de Catalunya.

1952, em Madrid, pela Cultura Hispánica, tendo os poemas da "I Parte: Poetas Clássicos e Parnasianos" sido traduzidos por Rafael Morales.

Ainda no contexto das relações de Cabral com o grupo *Dau Al Set*, encontram-se os poemas do escritor vertidos ao catalão por Brossa. Essas traduções revelam, pelo menos, duas grandes questões: primeira, a importância de Cabral para esse grupo e, segunda, as inclinações estéticas desse mesmo grupo, que expõem o porquê dessas escolhas tradutórias.

No âmbito da relevância de Cabral para esses jovens artistas, esta se situava numa espécie de educação política e estética: o brasileiro emprestava-lhes livros sobre o marxismo, de poetas exilados de 1939, proibidos pela censura franquista; comprava obras dos componentes do grupo e os editava pelo *O livro inconsútil*.

Ademais, vale a pena dizer que João Cabral cumpriu um papel expressivo para a cultura brasileira na Espanha, ao instaurar o trânsito de textos de poetas brasileiros em Barcelona e Madri. Portanto, pode-se dizer que o escritor inverteu um caminho de ida e volta no panorama de criação e influência artística, posto que, por meio de sua intensa atuação cultural e política, cravou sua preponderância em debates artísticos, publicações e contribuições com o grupo vanguardista *Dau Al Set* e com o pintor Joan Miró, além de outros trânsitos. No final das contas, e isso não é pouco, tratava-se de um latino-americano interferindo e provocando novos rumos na arte e na literatura peninsular.

Por conta de toda essa preponderância, é curioso que Brossa se interessasse por traduzir, em 1949, poemas que pertenciam a um momento que Cabral já considerava superado, preocupado por outras questões como um debruçar-se detido pelo próprio fazer poético, ao cálculo à la Le Corbusier:

Ora, a brancura, a claridade, a luminosidade do sol (senhor da vida, diria Le Corbusier); aeração, a ventilação; a higiene e a integração com o meio natural são imagens que nos habituamos a associar à poética cabralina. O livro de 1945 é, nesse sentido, pródigo em exemplos, a começar pelo poema que lhe justifica o título (Camilo, 2006, p. 309).

Sem dúvida, a brancura pode ser vista no poema "As nuvens", no entanto, o contorno do poema ainda é devedor de determinadas características do surrealismo, em seu andamento onírico. O mesmo se pode dizer de "A bailarina", embora guarde essa imagem da borracha que vai adquirindo distintos sentidos, metalinguísticos ou não, no movimento do poema. É certo que ambos os versos se

movem na encruzilhada da construção calculada e do sonho, ou seja, devedora do "poeta dormindo", para utilizar o sintagma de Antonio Candido. Mas ainda temos "Paisagem zero", que opera num andamento de écfrasis, junto ao quadro de geometria calculada, ditada por cores diáfanas, de Vicente Rego Monteiro.

Portanto, temos diante de nós distintos elementos caros ao grupo *Dau Al Set* e, conseqüentemente, às discussões travadas no interior de seu periódico. Arrisco a dizer que a escolha de Brossa se pauta, em grande medida, pela combinação da admiração por Cabral e as preocupações da revista, ou seja, estou falando do que Sarlo denominou como uma escuta contemporânea, aqui combinada a preocupações próprias que seguiram num fluxo peculiar:

[...] las publicaciones no sólo permiten establecer relaciones dinámicas y religar experiencias, sino que incluso pueden examinarse a partir de procesos parangonables a los fenómenos de sinapsis, para comprender las formas de vinculación e irradiación que se establecen entre estos núcleos de inteligencia y creatividad (Weinberg, 2021, p. XV).²¹

Esse fluxo pressupõe, de certa maneira, relações dinâmicas: visualizar e recuperar preocupações já abandonadas por Cabral e religá-las à experiência contemporânea dos membros do periódico, o que estabelece distintas formas de compreensão de vínculos e de sua propagação naquele momento. Assim, podemos ler os poemas cabralinos a partir de outra sintaxe e ela é válida tanto no passado de sua concepção e publicação, como no presente da tradução e irradiação em catalão.

Sendo assim, podemos pensar a revista *Dau Al Set* em movimento e no contexto de suas propostas a partir de uma peculiar conjuntura: como uma reação artístico-literária em tempos de exceção, mas também como um periódico aberto a colaborações inusitadas para aquele então, revestidas de matizes e contornos brasileiros decisivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

²¹ As publicações não só permitem o estabelecimento de relações dinâmicas e a ligação de experiências, como também podem ser examinadas a partir de processos comparáveis aos fenómenos da sinapse, para compreender as formas de ligação e irradiação que se estabelecem entre estes núcleos de inteligência e criatividade (Weinberg, 2021, p. XV).

BORDONS, Glòria. "El universo heterodoxo de Joan Brossa: las seis manos del destino" In *Bverso Brossa. Joan Brossa, de la poesia al objeto*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008, pp.1-20.

BROSSA, Joan. Presença forta. In: *Algol*, n. 1, 1947, p. 5.

BROSSA, Joan. *Carrer de Joan Ponç*. Barcelona: Associació Joan Ponç, 2010.

CAMILO, Vagner. "De poetas, funcionários e engenheiros". In: *Remate de Males* – 26(2) – jul./dez. 2006, p. 307-320. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636048>>. Acesso em: 30 jul. 2026.

DAU AL SET, nº 5. Barcelona: Enero-febrero de 1949.

DAU AL SET, nº 8. Barcelona: Julio-agosto-septiembre de 1949.

ENJUANES PUYOL, Sol. En el Umbral de la Noche: Dau Al Set entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo. In: *Caracol*, São Paulo, N. 15, jan./jun. 2018, p. 343-361. Disponível em: <https://revistas.usp.br/caracol/pt_BR/article/view/137699>. Acesso em: 30 jul. 2026.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ainize "Nota sobre la revista Algol". *Els Marges* 90, Hivern 2010, Barcelona, p. 68-79. Disponível em: <<https://www.bnc.cat/esl/El-Blog-de-la-BC/DAU-AL-SET-la-revista>>. Acesso em: 30 jul. 2026.

JULIÁN, Immaculada. Ruptura i renovació en el camp artístic a Catalunya: 1940-1955. In: *D'Art*, N. 6-7, maio, 1981, p. 16-35. Disponível em: <<https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/99780>>. Acesso em: 30 jul. 2026.

MASSOT, Josep. La Plaza Mágica de Dau Al Set. In: *La Vanguardia*. Barcelona, 6 de marzo de 2011, p. 57.

PERERA ROURA, Anna. "Poesia (1944-1945), la primera revista literària clandestina en català". *Impossibilia*, N. 6, pp. 32-44, outubro, 2013. Disponível em: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23330>>. Acesso em: 30 jul. 2026.

PINILLA DE LAS HERAS, Esteban. *En menos de la libertad*. Barcelona: Anthropos, 1989.

PONÇ, Joan. *Deu litografies*. Editat per Enric Tormo i João Cabral de Melo Neto, 1949. Colección MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.

PUIG, Arnau. Dados de un problema. In: *Dau Al Set*. Barcelona: novembre de 1948, p.18.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. pp. 9-16. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>. Acesso em: 30 jul. 2026.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

WEINBERG, Liliana. *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. Universidad Autónoma de México, 2021.

YVARS, José Francisco; METRAS, Margaret. *René Metras. 1926.1984: Reconstruir los sueños*. Barcelona: Ambit Servicios Editoriales, 2008.

Recebido em: 10/04/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 135-161

AS CONTRIBUIÇÕES “D’ULTRA-ATLÂNTICO”:

A. D. TAVARES BASTOS E O PÓS-GUERRA FRANCÊS NAS PÁGINAS DE *RENAISSANCES* E DA *REVISTA ACADÊMICA*

A. D. TAVARES BASTOS AND THE FRENCH POSTWAR PERIOD IN THE PAGES OF *REVISTA ACADÊMICA* AND *RENAISSANCES*

Mônica Gomes da Silva.¹

RESUMO: A *Revista Acadêmica* (1933-1948), de linha antifascista, constituiu-se um espaço importante para a divulgação e a crítica modernistas. Entre seus inúmeros colaboradores, destaca-se a figura do poeta A. D. Tavares Bastos (1900-1960) que, ao lançar uma ponte transatlântica entre Paris e Rio de Janeiro, tornou-se um representante da publicação carioca, na França, conforme se comprova em sua correspondência a Murilo Miranda (1912-1971), editor da revista. Entre as várias atividades descritas pelo missivista, sobressaem tanto as colaborações para as revistas francesas, quanto seu papel de promotor cultural para a tradução/difusão de autores brasileiros. Desse modo, este trabalho objetiva reunir e sistematizar um *corpus* referente ao trabalho de Tavares Bastos, atendo-se aos textos relacionados ao contexto francês do pós-guerra nas páginas de *Renaissances – Revue Mensuelle* (1945) e da *Revista Acadêmica* (1946). A pesquisa se baseia nos conceitos da especificidade da América Latina como arquivo literário (Pizarro, 2009) e da revista como arquivo da cultura e da literatura na América Latina, entendida como uma “fonte ideal para estudar as diversas modalidades e debates da crítica literária” (Patiño, 2009, p. 461). Recuperar e rearticular os textos dispersos, nessas publicações, permite não só reafirmar a relevância da atuação de A. D. Tavares Bastos para a literatura brasileira, mas também contribuir para a construção de uma “memória continental” (Pizarro, 2009, p. 357) e o estudo das relações crítico-literárias “d’ultra atlântico” (Bastos, 1946, s.p).

Palavras-chave: A. D. Tavares Bastos. Arquivo. *Revista Acadêmica*. *Renaissances*. França.

¹ Doutora em Estudos de Literatura (UFF). Professora Adjunta de Literatura Brasileira (UFRB). E-mail: mgs@ufrb.edu.br

ABSTRACT: *Revista Acadêmica* (1933–1948), of antifascist orientation, was an important platform for modernist dissemination and criticism. Among its many contributors, the poet A. D. Tavares Bastos (1900–1960) stands out. As Tavares Bastos established a connection between Paris and Rio de Janeiro, he became a representative of the journal in France, as evidenced by his correspondence with Murilo Miranda (1912–1971), the journal’s editor. Among the activities mentioned by the contributor are his contributions to French journals, as well as his role as a cultural promoter of Brazilian writers through translation and dissemination. Thus, this study aims to assemble and organize a corpus related to the works of Tavares Bastos, focusing on writings concerning the French postwar period in the pages of *Renaissances – Revue Mensuelle* (1945) and *Revista Acadêmica* (1946). The research is based on the concepts of Latin America’s specificity as a literary archive (Pizarro, 2009) and of the journal as an archive of Latin American culture and literature, understood as an “ideal source for studying the different modalities and discussions of literary criticism” (Patiño, 2009, p. 461). Bringing together and reconnecting texts scattered across these journals not only allows us to reaffirm the importance of A. D. Tavares Bastos’s work to Brazilian literature, but also contributes to shaping a “continental memory” (Pizarro, 2009, p. 357) and to the study of transatlantic critical-literary relations (Bastos, 1946, s.p.).

Keywords: A. D. Tavares Bastos. Archive. *Revista Acadêmica*. *Renaissances*. France.

INTRODUÇÃO

Antônio Dias Tavares Bastos foi poeta, tradutor e membro do corpo diplomático brasileiro. Nascido na cidade de Campos, no Rio de Janeiro, muda-se, ainda na infância, para o Espírito Santo. Sua primeira obra, *Ballades Brésiliennes* (1924), foi escrita em francês e marca o interesse e admiração pela literatura finissecular da França, país onde se radicou a partir de 1937. Antes de emigrar do Brasil, A. D. Tavares Bastos residiu no Rio de Janeiro, cidade onde trabalhou como advogado e intensificou a sua vida literária: “Aí conheceu escritores, poetas, jornalistas, e começou a reunir e traduzir poemas para o francês (a língua francesa era a grande paixão dele). Como advogado, defendia de verdade ‘a viúva e o órfão’, de maneira que não enriqueceu... Era poeta mesmo!” (Bastos, 1994, s. p. *apud* Neves, 2019, p. 43).²

Entre estes contatos, inclui-se a “Turma da Taberna da Glória” (Câmara, 2004). A turma boêmia, que deambulava pelos bairros da Glória, Lapa e

² Carta de Georgette Tavares Bastos, esposa de A. D. Tavares Bastos, a Renato Pacheco, datada de 25 de maio de 1994.

adjacências, formada por jovens estudantes como Murilo Miranda e Moacir Werneck de Castro. Ambos estiveram à frente da *Revista Acadêmica* (R.A.), Murilo como editor, Moacir como secretário; uma publicação ligada, inicialmente, à Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro. Posteriormente, a revista expande seu escopo, nunca abandonando sua vocação engajada e antifascista, e se torna um “órgão de vanguarda” (Andrade, 1971, p. 8) ao divulgar a arte modernista e promover a crítica sobre as novas formas plásticas e literárias.

Na revista, foram publicados textos literários de A. D. Tavares Bastos: “Renovação” foi o primeiro poema a aparecer em agosto de 1936 (N. 21). O escritor passaria a integrar, a partir de março de 1937 (N. 26), o Conselho Diretor da R. A., constituído como tal até maio de 1944 (N. 63). Desse modo, a amizade com Murilo Miranda, editor da R.A., prosseguiu após a fixação do poeta fluminense-capixaba na França, conforme se registra na correspondência passiva guardada no Acervo Murilo Miranda pertencente à Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Ao longo das vinte e seis cartas, compreendendo o período de 14 de dezembro de 1945 até 25 de setembro de 1955, é possível conhecer a atuação vigorosa de A. D. Tavares Bastos em prol da literatura brasileira, traduzindo obras e intermediando a publicação junto a editores franceses, bem como seu papel decisivo para a elaboração do número de homenagem à França pela R.A. (N. 67, Novembro/1946). As cartas demonstram um momento prolífico da própria produção de A. D. Tavares Bastos e compõem uma crônica do período do período de libertação de Paris e o pós-guerra, com a retomada da vida cultural na capital francesa.

Entre as inúmeras frentes de atuação assumidas pelo escritor naquele período, nos concentramos, neste artigo, em um recorte dos textos de A. D. Tavares Bastos publicados em revistas francesas e brasileiras, conforme aparece na correspondência a Murilo Miranda. Assim, o artigo se divide em mais duas seções: 1. *Renaissances* e o dever de justiça, trata da participação de A. D. Tavares Bastos na *Renaissances – Revue Mensuelle* (N. 13-14, agosto – setembro/1945); 2 — *Revista Acadêmica* e o dever de memória.

Para esta pesquisa, foi realizado o levantamento nos arquivos das seguintes instituições: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), onde se localiza o Acervo

Murilo Miranda e de outros intelectuais atuantes na *Revista Acadêmica*; Fundação Biblioteca Nacional (FBN), lugar da Coleção Murilo Miranda na seção de manuscritos; o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), local do Acervo Mário de Andrade, com a guarda de exemplares da R.A. Para o estudo da presença francesa na R.A. e as obras do escritor fluminense-capixaba A. D. Tavares Bastos, foi realizado o levantamento na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF). Foram consultados, também, os acervos digitais da Hemeroteca da FBN e o Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*.

Revisitamos os arquivos das revistas mencionadas nas cartas de A. D. Tavares, em consonância com os marcos conceituais propostos por Ana Pizarro (2009) e Roxana Patiño (2009). Para a professora chilena, a concepção de América Latina como arquivo literário deve considerar a “diferença colonial”, constituindo-se a partir da necessidade

da urgência do registro, do testemunho de memória do documento, devido à precariedade de sua condição histórica. Necessita também de reler os monumentos, abordando-os de forma crítica, desconstrutiva, para re-situar permanentemente o documento e o monumento (Pizarro, 2009, p. 357).

A pluralidade de nossas sociedades e a instabilidade dos nossos processos tornam o arquivo “no sentido clássico da palavra, no sentido de constituição de um conjunto orgânico de documentos e suas relações, [...] um ato de resistência” (Pizarro, 2009, p. 354). Para Ana Pizarro, deve-se empreender, a partir do arquivo, um trabalho de memória que vá de encontro à tendência de apagamento e manipulação dos relatos, uma vez que o arquivo é, simultaneamente, espaço de controle e de luta no campo simbólico. Por outro lado, o “olhar estrábico” do pesquisador surge em contraponto à seleção arbitrária dos materiais, a fragilidade das redes de arquivos, a fragmentação e a errância da memória:

O trabalho e a crítica ao documento, como ao monumento, é uma necessidade básica do historiador da literatura como do historiador em geral. O perigo é o culto ao documento e com ele o culto ao passado do qual ele provém. O risco é o conservadorismo, o fetiche que conduz a uma atitude finalmente fundamentalista. A abordagem deve ser móvel, *o olhar que o examina deve ser estrábico, pendular entre o passado, a atualidade e o porvir, entre objeto e subjetividade do pesquisador*.

Trata-se da recuperação e do tratamento do documento de arquivo em seu estado mais primitivo para elaborar sobre ele, com adequação a análise que o

converterá em um elemento de apoio para pensar o futuro (Pizarro, 2009, p. 357, *grifos nossos*).

Em perspectiva semelhante, Roxana Patiño destaca a importância, quantitativa e qualitativa, das revistas como arquivos da crítica e da literatura na América Latina. Seja como “um espaço dinâmico de circulação e interseção de discursos altamente significativos para o estudo não só da literatura, mas também da história e da sociologia cultural, da história das idéias e da história intelectual” (Patiño, 2009, p. 457), seja como “construtoras informais de genealogias e projetos culturais” (Patiño, 2009, p. 458), as revistas são marcadas por uma “heterogeneidade estético-ideológica [que] desafiava, página a página, a pureza de seus limites” (Patiño, 2009, p. 458). Em seu diálogo intempestivo, a revista capta tendências e valores do campo cultural, dá a conhecer as redes intelectuais e o processo de interlocução e intervenção na esfera pública:

O que podemos saber indagando a diacronia da revistas literárias e culturais? [...] As revistas podem, nesta perspectiva, ser estudadas como uma das fontes mais importantes para estudar as formas de intervenção político-cultural na América Latina. A revista — o jornalismo de ideias, em geral — é o lugar onde se desloca esta modalidade, onde o intelectual e o artista mudam sua função e sua relação com a política, a partir da modernização do último terço do século 19. Uma revista, mesmo a mais elitista, se define pelo seu caráter e vontade intervenção pública, qualidade que remete ao nascimento do jornalismo e da própria opinião pública. [...] A revista intervém para deixar sua marca no presente, não está interessada no futuro como o livro. Mas é essa vontade de presente o que a converte em um objeto histórico e passível de ser historiado (Patiño, 2009, p. 461).

Portanto, recuperar e rearticular os rastros das participações de A. D. Tavares Bastos, nas revistas selecionadas, daqui e da França, pode ser visto como um pequeno passo para “a constituição do arquivo da memória continental” (Pizarro, 2009, p. 357), permitindo uma reflexão atualizada sobre as relações crítico-literárias “ultra-atlânticas”³.

1 *RENAISSANCES* E O DEVER DE JUSTIÇA

³ BASTOS, A. D. [Correspondência Fundo Murilo Miranda, FCRB]. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 3 novembro 1946. Carta datilografada. 1 folha, frente e verso. Assinatura a tinta.

Destacam-se, nas cartas a Murilo Miranda, as colaborações de Tavares Bastos em torno do fim da 2ª Grande Guerra Mundial e a libertação de Paris, tanto nas revistas francesas, quanto no jornal *O Estado de São Paulo* e no número comemorativo da França publicado pela R.A. O discurso se divide entre o júbilo do fim dos “tempos sombrios” (Arendt, 2008), reiterando a importância de valores que não sucumbiram diante da violência totalitária e se constituíram como a força subterrânea para derrotá-la, mas também a hora de fazer o balanço entre resistentes e colaboracionistas, na França.

Ao início de 1946, Tavares Bastos dá notícias, a Murilo, de dois textos: o ensaio “*Le triste cas de Charle Maurras*” (1945), publicado na *Renaissances – Revue Mensuelle*, e a preparação de uma “brochura” intitulada “Noite de ontem. (Reflexões de um intelectual alemão anti-nazista)”. Ambos foram traduzidos para o português, formando um díptico sobre o fim da guerra e as questões concernentes à atitude dos intelectuais durante o conflito.

Em nosso levantamento, não conseguimos localizar os manuscritos referentes ao ensaio “Noite de ontem”, que o remetente informa ter enviado, ao Brasil, para o irmão. Na correspondência, são registrados os contratempos enfrentados para publicar o texto aqui⁴. Tampouco, se o texto chegou a vir a lume em francês, sendo destinado, a princípio, para a *Éditions de Minuit*, “la maison d’édition littéraire de la Résistance”⁵ (Simonin, 2002, s.p.). Em relação ao “*Le triste cas de Charle Maurras*”, assim como o ensaio “Noite de ontem”, os esforços para publicação no Brasil são baldados, de acordo com as fontes consultadas na Hemeroteca da FBN e o Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, onde Tavares Bastos enviou artigos e reportagens saídos entre 30 de abril de 1947 e 13 de fevereiro de 1948.

A versão em francês do “*Le triste cas de Charle Maurras*” encontra-se disponível na seção de microfilmes da *Bibliothèque François-Mitterrand* (BNF). A *Renaissances – Revue Mensuelle* surge durante o período da guerra, em 1943,

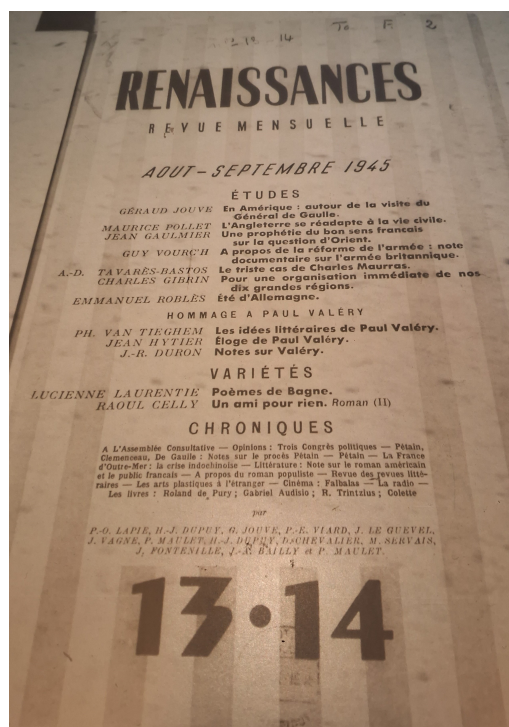
⁴ Entre 16 de janeiro de 1946 e 03 de novembro de 1946, Tavares Bastos informa sobre o envio dos originais, as dificuldades para conseguir uma editora e pede que Murilo seja seu intermediário no Rio de Janeiro. Primeiro, é feita uma proposta na Livraria Editora Zelio Valverde e se chega a cogitar a publicação do texto em jornal, mas a iniciativa não vai à frente, de acordo com as nossas pesquisas.

⁵ “a casa da edição literária da Resistência” (Trad. nossa).

quando Alger torna-se capital provisória da França Livre, durante os anos de 1942 a 1944, e o periódico encerra suas atividades em 1946. Com forte viés político, a publicação integra as lutas em prol da resistência francesa, com o subtítulo inicial de “*Revue de la pensée politique française*”⁶.

A introdução do ensaio de Tavares Bastos é escrita por Lucien Béniste que aparece como co-tradutor do texto. O texto possui uma breve biografia de Tavares Bastos, anunciando, já nas primeiras linhas, o porquê de um escritor brasileiro tratar “*d’un événement aussi ‘intime’ à la France*” (Béniste, 1945, p. 40)⁷. Após apresentar a paixão de Tavares pelo país e pela língua francesa e as circunstâncias da sua deportação, o prefaciador, numa linha muito próxima a de Hannah Arendt (2008), aponta para a questão humanitária do caso e o dever de todo intelectual se “*d’exprimer des vérités nécessaires quand les factions ou l’ignorance les ont tenues cachées*”⁸ (Béniste, 1945, p. 40).

Figura 1 – Capa *Renaissances – Revue Mensuelle* (N. 13-14, Agosto-Setembro/1945)



Fonte: *Bibliothèque François Mitterrand* (BNF).

⁶ “Revista do pensamento político francês” (Trad. nossa).

⁷ “um acontecimento tão ‘íntimo’ à França” (Trad. nossa).

⁸ “de exprimir as verdades necessárias quando as facções ou a ignorância obrigaram a escondê-las” (Trad. nossa).

No ensaio, Tavares Bastos parte da relação entre as culturas brasileira e francesa, agindo como uma espécie de observador “ultra-atlântico” (Bastos, 1946, s.p). O escritor menciona uma viagem do jornalista francês M. Pierre Scyzr [sic], ao Brasil, a fim de investigar as causas de um suposto declínio da influência da cultura francesa no país. Dizendo ignorar os resultados da enquête, Tavares comenta certa “apatia” do intelectual brasileiro diante das crises políticas internas da “grande nação latina” e expõe, entre as causas, as “*répercussions si désastreuses pour la France, par le fougueux folliculaire Charles Maurras*”⁹ (Bastos, 1945, p. 41).

Tavares revisa a recepção da obra literária de Maurras no Brasil, cuja pluma havia ganhado notoriedade considerável por “*son esprit académique avaient pu séduire un pays jeune où les lettres naissantes inclinent vers l’académisme et le Parnasse*”¹⁰ (Bastos, 1945, p. 41). O ensaísta reconhece um prestígio artístico inabalável, após tantos anos da introdução da obra maurrassiana, dando a dimensão conservadora e persistente da literatura oficial no próprio Brasil. Também, expõe a ação do jornalista francês como líder da *Action Française*, cuja fundação está ligada às ações de “*La Ligue des Patriotes*” por ocasião de “*l’affaire Dreyfus*”.

No começo do ensaio, portanto, Tavares começa a estabelecer a dimensão que o “triste caso de Maurras” atinge em terras brasileiras e questiona a divisão estanque entre o escritor beletrista, de notoriedade inalterada, e as atitudes políticas reprováveis. É em termos de mistificação que o ensaísta comenta a militância intelectual de Maurras e a sua defesa da Monarquia que, se não encontra acolhida entre os escritores brasileiros, por outro lado, não impede que os acontecimentos referentes ao processo não ganhem a devida atenção, no seu entendimento (Bastos, 1945, p. 42).

O texto se dirige aos leitores brasileiros e se propõe expor “*les grandes lignes d’un procès historiques les plus typiques: celui du sectarisme maurrassien, qui se déroula dans l’ambiance de cette tolérance traditionnelle de la grande nation*”

⁹ “repercussões desastrosas para a França pelo gazeteiro incendiário Charles Maurras” (Trad. nossa).

¹⁰ “seu espírito acadêmico tinha conseguido seduzir um país jovem onde as letras nascentes inclinam em direção ao academicismo e ao Parnaso”. (Trad. nossa).

française”¹¹ (Bastos, 1946, p. 43). O ensaísta passa a se dedicar à doutrina maurrassiana, seu monarquismo, o que identifica como esnobismo aristocrático em conflito aberto com a vocação democrática da França. O *slogan* de Maurras, “*La France, la France seule*” é questionado por Tavares: “(1) *Pourquoi pas: L’Andorre, l’Andorre seule, etc ?...*”¹² (Bastos, 1945, p. 43). Andorra, país neutro durante a Segunda Guerra Mundial, foi uma zona de confluência de refugiados e exilados entre França e Espanha. A provocação de Tavares Bastos põe, em relevo, a estreiteza nacionalista e xenofóbica de Maurras. Arrolando os vários regimes totalitários na Europa e a morte de artistas como García Lorca, são criticados a indiferença de Maurras e o apoio ao poder invasor (Bastos, 1945, p. 44).

O texto contrapõe tanto uma provável inconsciência de Maurras, quanto à gravidade de integrar-se ao novo regime, sublinhando as atitudes antidemocráticas do jornalista, com diligente e expressivo alcance em órgãos oficiais da França (Bastos, 1945, p. 45-46).

Importantes eventos da guerra são revistos à luz da campanha ideológica da *Action Française*. As ambiguidades de Maurras são denunciadas, demonstrando a incoerência na campanha a favor de “*l’affaire Dreyfus*”, a quem se equipara, considerando-se vítima de injusta perseguição. É recapitulada a difamação promovida, por Maurras, do jornalista do político Jean Jaurès, insuflando a revolta conservadora e que culminaria na morte deste político socialista (Bastos, 1945, p. 47).

Assim, na condição de “eminência parda”, adere, imediatamente, ao novo regime e atua em prol da escalada às propostas de eliminação dos dissidentes franceses, nos bastidores do Governo de Vichy (Bastos, 1945, p. 48-49). Após situar a conduta de Maurras durante o Governo de Vichy, Tavares Bastos se detém no processo, propriamente, dito. O início, quando o réu “joga” com a sua influência para ser inocentado e as salas de audiência lotadas de parentes dos resistentes fuzilados pelo regime, com as respectivas reações diante do acusado, criam uma verdadeira *mise-en-scène* no ensaio, dando a nota de tristeza do caso. Sua “doutrina

¹¹ “as grandes linhas históricas do processo mais típico: aquele do sectarismo maurrassiano que se desenrola na atmosfera de certa tolerância tradicional da grande nação francesa”. (Trad. nossa).

¹² “A França, a França somente”, “Por que não: Andorra, Andorra somente, etc.?”. (Trad. nossa).

moral confusa” colide, frontalmente, com as acusações legais de denúncia e colaboração com a milícia “vichyssois”. A resposta de Maurras foi a de ser responsável por um “esforço draconiano” para evitar novas mortes de franceses. Tavares Bastos compara a resposta com a declaração maurrassiana sobre a falha em não ter cortado as cabeças dos resistentes a fim de evitar a fuga e o desembarque na Argélia (Bastos, 1945, p. 50-51).

Testemunhas do processo, réplicas e tréplicas são reproduzidas, dinamizando o ensaio e mostrando as intensas emoções que acompanhavam o julgamento. Com o curso da audiência, as declarações deploráveis sobre os campos de concentração são transcritas. Tavares Bastos ressalta a leviandade do réu: “*Tout cela n’est pas sérieux, il n’y a pas de quoi fouetter un chat!*”¹³ (Maurras *apud* Bastos, 1945, p. 53). Ademais, é recordada a participação de Maurras, cujo artigo de jornal foi significativo para a perseguição e a morte do combatente judeu M. Worms.

Ao fim, é reproduzida a sentença infligida a Maurras que além da reclusão perpétua, determinava a “*peine d’indignité nationale comme auteur intellectuel de crimes déterminés exécutés par les policiers de Pétain et d’Hitler*”¹⁴ (Bastos, 1945, p. 53). Seguem as reflexões publicadas nos jornais sobre a figura de “*père spirituel*” (pai espiritual) do fascismo, o receio que, embora recluso, siga sua campanha de ódio, a perplexidade de que o amor dedicado à nação tenha degenerado em “*amour pourri*” (“amor podre”), bem como a perspectiva de que o escritor, da prisão, escreverá suas memórias, mantendo, de algum modo, sua influência.

Por fim, a condenação é vista como “revestida de grande sabedoria”, impedindo que o escritor se converta num mártir da nação (Bastos, 1945, p. 53). Logo, o ensaio de A. D. Tavares Bastos revela-se uma representação de fôlego do caso Maurras, cujos juízos e consequências se fazem sentir no século XXI, como analisamos a seguir.

1.1 Revisões: A. D. Tavares Bastos e o “triste caso” de Charles Maurras

¹³ “Tudo isto não é sério, não é nada demais!” (Trad. nossa).

¹⁴ “pena de indignidade nacional como autor intelectual de crimes determinados executados pelos policiais de Pétain e de Hitler” (Trad. nossa).

O estudo de François Bogliolo, “*Comme un reflet... Renaissances* (Alger 1943 – Paris 1946)”, realiza o histórico de fundação da revista, apresenta seus principais colaboradores — “*la revue accueillit principalement des enseignants ou écrivains d’Algérie et de l’exil puisqu’au début, il n’existait plus de liens avec la métropole*”¹⁵ (Bogliolo, 2015, p. 35) — e analisa a linha editorial ligada à resistência francesa e ao anti-colonialismo, presentes nos temas e nos posicionamentos ideológicos dos autores publicados.

Entre os estudos publicados, constam textos sobre Alemanha, América do Sul, China, Turquia, URSS e a relação com a guerra em curso, a situação colonial da Indochina, a criação de um estado judeu na Palestina, a “civilização atlântica” e o novo protagonismo dos Estados Unidos da América, além de reportagem sobre o campo de concentração *Neue Bremm*; há textos literários que dialogam com as questões políticas levantadas pela revista de autores como F. Scott Fitzgerald. Na revista, há uma pujante linha anti-colonial decorrente da situação de deslocamento e, muitas vezes, de exílio de seus participantes:

*Dans un climat de négation et de reconstruction une nouvelle génération peu à peu arrive au pouvoir, en plein jour. [...] En “terre française d’Afrique” se posait “le problème de la résurrection française”. [...] Sur les cendres de la défaite mais dans cet espace peu ou prou colonial, la nation renaît tout comme un an auparavant l’armée française avait connu sa renaissance sous le soleil d’El-Alamein*¹⁶ (Bogliolo, 2015, p. 36).

Ao responder a questão “*Peut-on dire alors que la participation à la lutte pour la Victoire conditionne la participation à Renaissances?*” (Bogliolo, 2015, p. 57)¹⁷, o crítico coloca o artigo de A. D. Tavares Bastos como uma das exceções à regra:

La revue – exemple a contrario – présente un écrivain conservateur violemment antisémite, “Le triste cas de Charles Maurras” par António-Dias Tavarès Bastos [sic], diplomate brésilien certes mais déporté en 1943 et placé en résidence surveillée à Godesberg. Long article de juillet-août 1945, n.o 13-14, qui fait

¹⁵ “a revista acolhe, principalmente, os professores ou escritores da Argélia e do exílio desde o início, já que não existia mais ligações com a metrópole” (Trad. nossa).

¹⁶ “Em um clima de negação e reconstrução uma nova geração pouco a pouco chega ao poder, em pleno dia. [...] Na “terra francesa d’África” se coloca “o problema da ressurreição francesa” [...] Sob as cinzas da derrota, mas neste espaço pouco ou pró-colonial, a nação renasce toda como um ano antes o exército francês havia experimentado seu renascimento sob o sol de *El-Alamein*” (Trad. nossa).

¹⁷ “Pode-se dizer, então, que a participação na luta pela Vitória condiciona a participação na *Renaissances?*” (Trad. nossa).

*remonter l’engagement à l’affaire Dreyfus. Pourtant Tavares Bastos évoque Maurras inspirateur de Mussolini en oubliant de parler de Maurras hostile à l’expansion coloniale et inspirateur de Ferhat Abbas. Le savait-il? On peut considérer que la revue couvre son ignorance puisqu’aucune NDLR n’apporte l’information*¹⁸ (Bogliolo, 2015, p. 36).

O crítico, nesta passagem, ao abordar a biografia de A. D. Tavares Bastos, atribui-lhe, em 1943, um posto superior na carreira diplomática. Tavares era secretário do embaixador brasileiro Luis Martins de Souza Dantas que desobedeceu às ordens do Estado Novo (1937-1945), entre as quais, a negativa de emitir vistos para judeus refugiados. Souza Dantas “auxiliado por alguns assessores de confiança – cujos nomes dificilmente conseguiremos apurar – [...] facilitou a liberação de centenas de vistos emitidos em caráter permanente, temporário, em trânsito ou diplomático” (Carneiro, 2020, p. 2). Embora não possamos afirmar, categoricamente, que Tavares seja um dos “assessores” desobedientes¹⁹, ele foi um dos funcionários deportados por resistir à invasão alemã na embaixada brasileira e à exigência da entrega dos arquivos com os dados dos judeus refugiados e dos vistos emitidos:

Entre os 25 brasileiros permutados com prisioneiros e feridos do Eixo estavam: Antonio Dias Tavares Bastos, secretário particular do embaixador; Sra. Bastos; Roberto de Castro Brandão, vice-cônsul; Carlos Cardoso; Paulo de B. Carneiro, secretário particular; João Pinto da Silva, ministro; Artur Teixeira de Mesquita, vice-cônsul, e Sra. Mesquita; Luis Martins de Souza Dantas, embaixador; Trajano Medeiros Paço, conselheiro, e Sra. Paço; Osório Dutra, cônsul, e Sra. Dutra; Orlando Leal, vice-cônsul, e Sra. Leal; Leão, arquivista, e Sra. Leal; Lavi José Teixeira Lima, adido; Pantaleão Machado, adido, e Sra.;

¹⁸ “A revista – exemplo inverso – apresenta um escritor conservador violentamente antissemita, “*Le triste cas de Charles Maurras*” por António-Dias Tavarès Bastos [sic], diplomata brasileiro certamente deportado em 1943 e colocado em prisão domiciliar em Godesberg. Longo artigo de julho-agosto de 1945, n. 13-14, que faz remontar ao engajamento ao caso Dreyfus. No entanto, Tavares Bastos evoca Maurras inspirador de Mussolini esquecendo de falar de Maurras hostil à expansão colonial e inspirador de Ferhat Abbas. Pode-se considerar que a revista acoberta sua ignorância já que nenhuma nota editorial fornece as informações” (Trad. nossa).

¹⁹ Em carta a Murilo, Tavares critica o longo tempo que precisa dedicar às atividades burocráticas para a emissão de vistos: “No Consulado, continuo encontrando uma pasmaceira louca, assoberbado com o serviço de vistos, pois os cônsules e vice-cônsules só parece terem em mira impedir-me de tratar com afinco certos assuntos de ordem espiritual que mais me solicitam em Paris, por obra e graça de sua situação hierárquica de verdadeiros chateadores. E numa época em que tanto posso fazer pelas nossas coisas... Tenho por perdido todo o tempo que fazem reter no Consulado a fazer trabalho que qualquer “*minus habens*” seria capaz de levar a cabo” In: BASTOS, A. D. [Correspondência Fundo Murilo Miranda, FCRB]. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 3 novembro 1946. Carta datilografada. 1 folha, frente e verso. Assinatura a tinta.

Vitor Augusto Shaw, adido; Luciano Turque, adido, Sra. Turque e senhorinha Turque (Carneiro, 2020, p. 6).

Em contrapartida, a avaliação de conservadorismo de Tavares Bastos não se sustenta, considerando os posicionamentos antifascistas e a favor da arte moderna, tanto nas obras publicadas pelo autor, quanto nas cartas a Murilo. No que concerne à acusação de antissemitismo e a associação feita pelo escritor brasileiro do caso Maurras com “*l’affaire Dreyfus*”, a comparação se remonta à grande repercussão na opinião pública mundial do processo que, se têm elementos extremados e, até mesmo passionais, lembrando o célebre caso Dreyfus, mas que também possui diferenças significativas, como se percebe nas linhas do ensaio.

A denúncia da manipulação discursiva é uma das ideias basilares do ensaio de Tavares Bastos. Entretanto, ainda diante das ações de denúncia e de julgamento no período imediato do pós-guerra, o missivista constata o arrivismo e a persistência de discursos cruéis, novamente, camuflados e que seguiam rondando para uma nova insurgência, um dos temores expressos no caso Maurras. As recapitulações não foram incomuns e a labilidade, até mesmo cínica, em passar para o lado “vencedor”, são criticadas, severamente, por Tavares Bastos (1947, s. p.), como relata em carta a Murilo Miranda:

Aqui em Paris, tive ocasião de conhecer, em casa de uns amigos, o famigerado [Curzio] Malaparte, autor de *Kaputt* e de outras saliências deste após-guerra. Francamente não gostei do homem. Parece-me simplesmente um arrivista “*qui s’en est tiré d’affaire*”... Depois de ter sido absolvido por um tribunal de depuração, onde teria sido julgado à revelia, não guarda nenhuma compostura, e se deleita pelos salões reacionários de Paris em contar anedotas equívocas e rememorar cenas não controladas de crueldades lá por onde andou como correspondente de guerra dos jornais fascistas, na frente finlandesa ou russa, quase como para querer justificar as atrocidades nazistas. Surpreendi-o quando acabava de justificar certas aventuras fascistas, como a guerra da Etiópia e coisas semelhantes... ²⁰

No contexto de pós-guerra, passou-se à ação de nomear e punir, exemplarmente, aqueles que estiveram nas hordas fascistas em nome de um dever de justiça para que não se venha a repetir a catástrofe das invasões, deportações e

²⁰ BASTOS, A. D. [Correspondência Fundo Murilo Miranda, FCRB]. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 18 de agosto de 1947. Carta datilografada. 2 folhas, frente. Assinatura e correções com tinta gálica.

violações de direitos humanos, resultando em extermínios em massa. Retomamos as palavras de Hannah Arendt (2008, p. 8) sobre a ação intelectual nos “tempos sombrios” e a necessidade de iluminar as mistificações discursivas que ajudaram a normalizar ações violentas e desumanas:

Quando pensamos nos tempos sombrios e nas pessoas que neles viveram e se moveram, temos de levar em consideração essa camuflagem que emanava e se difundia a par do *establishment* — ou do “sistema”, como então se chamava. Se a função do âmbito público é iluminar os assuntos dos homens proporcionando um espaço de aparições onde podem mostrar por atos e palavras, pelo melhor e pelo pior, quem são e o que podem fazer, as sombras chegam quando essa luz se extingue por “fossos de credibilidade” e “governos invisíveis”, pelo discurso que não revela o que é, mas o varre para sob o tapete, com exortações, morais ou não, que, sob o pretexto de sustentar antigas verdades, degradam toda a verdade a uma trivialidade sem sentido.

Entretanto, “*le cas Maurras*” possui singularidades que atraíram a opinião pública num debate acirrado, em parte, pela não capitulação do intelectual, ao sustentar a participação nas ações colaboracionistas, conforme é reportado no extenso ensaio. Em outros artigos do período, Maurras é retratado, igualmente, como um traidor da nação, sendo, noticiada na imprensa brasileira²¹, sua adesão ao Governo de Vichy (1940-1944), ressaltando-se as suas declarações, abertamente, antissemitas. A condenação depois do processo de 1945, implicou em prisão perpétua e a perda de direitos civis, além da exclusão dos monumentos nacionais.

Não obstante, a memória de Charles Maurras segue problemática até o presente século. A sua inclusão, em 2018, no *Livre de commémorations nationales* da França, gerou uma série de críticas e repúdios, conforme estuda Gisèle Sapiro (2022, p. 142), no subcapítulo “Comemorar Maurras?”:

Em 1943, Maurras sugeriu que se recorresse com mais frequência à pena de morte contra os gaulistas e, se ela não fosse suficiente, à tomada e execução de reféns em suas famílias. Na sequência do desembarque dos aliados na Argélia, ele lamentou que os oficiais que o haviam facilitado não tivessem sido

²¹ A título de exemplo da repercussão do caso, no periodismo brasileiro, citamos o artigo de Hermes Lima, “O drama de Maurras”, no *Correio da Manhã*, Sexta-feira, 16 de fevereiro de 1945, p. 4. O articulista aborda as ações controversas da *Action Française*, liderada por Maurras. O vocabulário aproxima-se do tom empregado por Tavares Bastos, ressaltando a idade avançada do intelectual que contava 75 anos de idade ao ser condenado.

executados e reclamou o direito de o exército fuzilar os gaulistas “em todas as capturas”. Ele clamou o endurecimento à repressão contra o maqui e pediu que fosse aplicada aos membros da resistência a lei marcial que permitiria interrogá-los e executá-los e 48 horas. Além do mais, que o antissemitismo maurassiano [sic] não tenha nenhuma relação com o antissemitismo de Goebbels, como afirmava o réu, não mudava nada nos resultados, de acordo com o comissário do governo, isto é, do destino reservado aos judeus: prisões, deportações, tortura, morte. Maurras respondeu em suas memórias em sua defesa que não apenas ignorava “essas belas coisas” sabia, pelo contrário, “que havia um tanto de países onde as colônias judias eram florescentes, onde conseguiam de tudo no mercado negro, que elas corrompiam profundamente as populações camponesas”. No início de 1944, com a aproximação das forças aliadas, os judeus de vários países pareceram para ele se tornarem “muito arrogantes”, até mesmo ameaçadores. [...] Não havia necessidade de esperar o retorno dos refugiados da Shoah quatro meses mais tarde e a abertura do processo de Nuremberg, no qual os altos responsáveis nazistas seriam julgados por crime contra a humanidade para compreender a abissal ignomínia dessa afirmação.

A longa passagem se justifica ao ampliar a contextualização do artigo de Tavares Bastos, integrante do debate público de responsabilização dos intelectuais a serem punidos e proscritos por colaborarem com a invasão nazista. Há declarações de Maurras, citadas por Sapiro, que aparecem, integralmente, no ensaio de Tavares Bastos, demonstrando que a gravidade delas não diminuiu com a passagem das décadas.

Ajuda-nos, também, a situar o local de Tavares no debate público em torno do “triste caso”, o fato de que o escritor brasileiro era participante de uma rede intelectual da Resistência, conforme se registra nas missivas a Murilo, mencionando nomes como Vercors (pseudônimo de Jean Bruller), Louis Aragon e Albert Camus, colaboradores da *Renaissances* e que, posteriormente, enviarão colaborações para o número comemorativo da R.A.

A passagem de Sapiro pode, igualmente, auxiliar a responder à questão de Bogliolo sobre a ausência da nota editorial da *Renaissances* quanto à ação de Maurras contra o expansionismo colonial. Se considerarmos que “De Gaulle à l’origine de *Renaissances*”²² (Bogliolo, 2015, p. 38), o periódico *per si* da Resistência não poderia, evidentemente, contemporizar com um autor que defendeu a repressão às células de refúgio dos resistentes — o “maqui” — e o extermínio sumário de gaulistas.

²² “De Gaulle foi a origem de *Renaissances*” (Trad. nossa).

Por conseguinte, a polêmica em torno do nome de Charles Maurras segue até os dias atuais. O caso Maurras ganha contornos trágicos pelas afirmações antissemitas, mas, principalmente, pela ausência de arrependimento que “apenas revela a prioridade absoluta que [Maurras] conferia ao autoritarismo e às hierarquias sociais e raciais sobre a integridade nacional” (Sapiro, 2022, p. 142).

Diante da celeuma gerada pela proposta de inclusão do nome de Charles Maurras no *Livre de commémorations nationales*, o *Haut Comité* responsável pelas homenagens, representado pela Ministra Françoise Nisse, em 21 de janeiro de 2018, procura explicar uma distinção, que não teria sido bem compreendida, entre celebração e comemoração: a primeira laudatória dos grandes nomes, a segunda comportaria, também, “as horas sombrias”. A ministra comunica à imprensa que “a comemoração pode ser vivida como um chamado a celebrar junto em nome da nação. Isso leva a mal-entendidos que são de natureza a dividir a sociedade francesa”, concluiu ela, para motivar a decisão de eliminar o nome controverso” (Sapiro, 2022, p. 134).

O caudaloso ensaio de Tavares Bastos, quinze páginas ao todo, faz ressoar os enfrentamentos e as acusações do caso, em março de 1945, ainda na esteira do processo de condenação do poeta francês, na perspectiva de um intelectual brasileiro radicado na França. Não obstante, é notável a precisão do recorte do ensaio no que diz respeito à questão dos motivos que levaram à “*peine d’indignité*”. A infâmia que se abateu sob o legado de Maurras não foi revogada, sequer à força da onda revisionista e comemoracionista da sua memória.

2 REVISTA ACADEMICA E O DEVER DE MEMÓRIA

Por outro lado, nas cartas a Murilo Miranda, nota-se o entusiasmo de A. D. Tavares Bastos na missão de divulgar a literatura brasileira em terras francesas num momento que é percebido como um renascimento da vida cultural francesa no “após-guerra”, tendo como corolário a criação da UNESCO, na qual o escritor participou como representante da delegação brasileira. A boa receptividade da literatura brasileira é associada à disposição favorável para com a literatura latino-americana pelos efeitos do Prêmio Nobel (1946) de Gabriela Mistral. A vitória da

artista é interpretada como um sinal positivo para as literaturas do lado de cá do Atlântico. O escritor brasileiro chega a esboçar uma candidatura a favor de Jorge Amado à láurea do Nobel, receando que o grande empecilho fosse a continuidade de intelectuais de extrema-direita em instituições como o P.E.N. Club do Brasil.

Assim, em carta de 16 de janeiro de 1946, é perceptível a via de mão dupla aberta por Tavares Bastos, tanto ao solicitar textos da literatura brasileira hodierna²³ para fins de tradução, que têm Murilo Miranda como um intermediário em razão de suas atividades na R.A., quanto a busca de colaborações para a revista carioca, cujos exemplares são distribuídos pelo escritor para editores e artistas franceses:

E os agradecimentos pela primeira remessa festejadíssima dos números faraminosos [*sic*] da R.A. (Estou agora aguardando, com ansiedade de que você pode avaliar a temperatura, a delícia dos últimos anunciados.) E os insistentes pedidos que renovo, da remessa de livros da nossa gente, com as respectivas autorizações para tradução e edição por aqui: Ando sendo assediado pelos melhores editores do *patelin*: Seghers, Gallimard, Charlot, que querem arrancar vastas tiragens com a *gens braseila* [*sic*]... (Bastos, 1946, s.p.).

Desse modo, o ano de 1946, quando o escritor envia esforços para a publicação dos textos franceses sobre os intelectuais no contexto de guerra, no Brasil, distingue-se, de sobremodo, a interlocução em torno do número comemorativo sobre a França. A. D. Tavares Bastos é um agente prestimoso, cujos inúmeros projetos descritos e executados — *leitmotiv* da correspondência — se situam em um cenário francês de grande interesse pelo Brasil: “Prometo a você o seguinte: uma crônica de sustância sobre o que vai por aqui: Teatros, poesia, política, artes; filosofia, etc. Dado o interesse [de] que o Brasil tem despertado por cá, vou tratar de obter os autógrafos e possíveis ‘photos’ da gente mais marcante” (Bastos, 1946, s. p.).²⁴

²³ Entre os autores mencionados aparecem colaboradores frequentes da R.A.: Aníbal Machado, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Marques Rabello. O recém-falecido Mário de Andrade aparece entre os escritores para tradução, tendo em vista sua importância no Modernismo e a grande amizade com Murilo Miranda.

²⁴ BASTOS, A. D. [Correspondência Fundo Murilo Miranda, FCRB]. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 16 de janeiro de 1946. Carta datilografada. 2 folhas, frente. Papel timbrado VIA AIR FRANCE. Assinatura a tinta.

Figura 2 – Capa da *Revista Acadêmica* (N. 67)



Fonte: *Coleção Plynio Doyle* (FCRB).

O número é considerado, pelos principais estudiosos da revista, como o mais sofisticado quanto ao projeto gráfico e ao volume de participações. Ilustrações, fotos, cores e tipo de papel apresentam uma alta qualidade material e estética. Tavares Bastos não só arregimenta “a gente mais marcante”, mas viabiliza, financeiramente, o número captando contratos publicitários através da agência francesa *Néo-Publicité*.

Do total das trinta e oito colaborações de autores e artistas franceses para a R.A., metade dos autores, ao menos, é mencionada nas cartas a Murilo. Alguns dos autógrafos enviados por Tavares Bastos das colaborações francesas encontram-se arquivados entre os trinta e três documentos da Coleção Murilo Miranda da FBN. Destes, sete documentos foram reproduzidos na seção *Manuscritos* da revista *Poesia Sempre* (N. 5, Fevereiro/1995), por ocasião do número sobre as relações entre as poesias brasileira e francesa, indicando, assim, o marco poético/artístico do número comemorativo da R.A.

Declarações e depoimentos, de ambos os lados, enaltecem o retorno à vida democrática. Passado mais de um ano após o Dia da Vitória na Europa (VE Day), em 08 de maio de 1945; todavia, o símile dos “tempos sombrios” não desaparece

por completo devido à preocupação com os regimes totalitários que não ruíram com a guerra, como era a situação de Espanha e de Portugal. Destina-se, na revista, um espaço importante para as denúncias contra os colaboracionistas e o contexto asfixiante da ocupação, a exemplo dos poemas “*Un petit nombre d’ intellectuels français s’est mis au service de l’ennemi*”²⁵ de Paul Éluard, com ilustração de Luci Citti Ferreira, e “*La clôture*” de Pierre Seghers, com ilustração de Marcier, o capítulo de romance de Louis Aragon, versando sobre “*l’affaire Dreyfus*”, colaboradores da *Renaissances* e confirma a integração de Tavares Bastos a uma rede intelectual da vanguarda artística.

Desse modo, enaltece-se a importância da Resistência francesa, como nos artigos “Poesia da Resistência” de Renato Almeida, “A Resistência” de Roberto Alves Côrrea, a conferência de Aníbal Machado sobre “A Poesia na Resistência Francesa”, ou nos poemas “*L’appel*” de Jacques Supervielle, “*Le France de Toujours*” de Beatrix Reynal, com ilustração de Oswaldo Goeldi, e o “Poema para os Maquis” de Ana Osório. Reitera-se o momento de reconstrução da França, cujo símbolo é a representação de Paris como cidade-luz, o que já se anuncia no texto de abertura do número. Em “Saudação à França”, ressalta-se

a ideia bela e generosa [de] reunir em Paris os representantes das Nações Unidas para realizar a primeira tarefa de paz [...] na cidade, que encarnou o espírito de resistência à opressão dos ocupantes militares, na cidade que soube guardar na odiosa vigilância nazista o penacho das suas tradições liberais, na cidade que não perdeu a fé no ressurgimento da liberdade nem a certeza de que as luzes da inteligência brilhariam de novo para ordenar o mundo [...] (Fontoura, 1946, p. 5).

A luminosidade metafórica de Paris, na sua condição de lugar de resistência e luta pela liberdade, é afirmada tanto em textos e ilustrações de autores brasileiros, quanto de autores franceses, como se pode observar nas seguintes obras:

- “Instantâneo amor à França” de Sérgio Milliet;
- “Miragem de Paris” de Luís Martins;
- “França” de Jorge de Lima e ilustração de Luci Citti Ferreira;
- “Paris, 1943” de Charles Vidrac e ilustração de Tarsila do Amaral;
- “Imagens de Paris” de Hermes Lima e ilustrações de Arpad Szenes;

²⁵ “Um pequeno número de intelectuais franceses se pôs a serviço do inimigo” (Trad. nossa).

- “A libertação de Paris” de Capitane Louise de Mont Reynaud;
- “O Enamorado de Paris” de Dinah Silveira de Queiroz;
- “Paris, 1946” de Michel Simon;
- “*Île de France*” de André Frénaud e ilustração de Noemia;
- “Yvette”, conto de Elsa Triolet e ilustração de Quirino Campofiorito.

O engajamento da R.A. em relação aos temas políticos se conjuga a uma elaborada forma artística, como é perceptível na apresentação dos textos publicados. As ilustrações são feitas por muitos artistas modernistas de grande expressão — a exemplo de Lasar Segall, desenhista da capa estilizada com as cores da bandeira francesa — e integram as mensagens de modo consistente e articulado.

Embora não seja o propósito deste artigo fazer uma análise completa do número, é importante para notarmos a diferença que o intervalo de quase dois anos, entre o julgamento de Charles Maurras, nos estertores da guerra, e a escrita do primeiro ensaio em março de 1945. Há uma mudança significativa na representação em torno da ocupação, da resistência e da liberação no pós-guerra no segundo ensaio de Tavares Basto, “Roteiro Sinótico de Certo Hemisfério”, publicado na R.A.

Nele, Tavares Bastos faz um balanço, mais distanciado, da ação dos intelectuais durante a guerra, dessa feita, propondo um “gráfico desses bastiões” da resistência. As três páginas reafirmam a questão do espírito francês vocacionado para a democracia, como no primeiro ensaio. Porém, o relevo é dado aos intelectuais que, nas trincheiras, foram cruciais para a sobrevivência desse espírito e não se deixaram mistificar pelos discursos manipuladores:

Com a diferença no entanto que muitos poucos foram os que desertaram o lado de cá da barricada para juntarem-se por injunções raramente fora do terreno temporal, à mística dos fariseus pregadores de verdades gobbelianas pseudo-sociais ou nacionais-socialistas. A grande e confortadora maioria não abandonou a posição de fidelidade ao espírito, e os próprios defensores da gratuidade dos seus atos não deixaram de cooperar de modo intransigente na sua defesa. Pouquíssimos foram assim os que traíram a causa (Bastos, 1946, p. 54).

Reproduz-se o depoimento de Gabriela Mistral, durante sua passagem por Paris, por ocasião do Prêmio Nobel. A poeta chilena exalta a produção intelectual

que não cessou ainda que as condições materiais fossem precárias: “apesar da falta absoluta de papel, essa gente admirável publica livros, e inúmeros romances e poesias. Não existe na profissão literária nada que se assemelhe a uma parada nem mesmo a uma pausa” (Mistral *apud* Bastos, 1946, p. 54).

Assim, Tavares passa à tarefa de sistematizar esta produção, a partir de suas competências como crítico literário e antologista/tradutor de poesia²⁶, contextualizando e analisando, de forma sintética, as obras mais representativas de “certo hemisfério”, isto é, o grande grupo de artistas que não foi cooptado durante a ocupação, em consonância com o momento de celebração da vitória da guerra:

Não há dúvida que é extremamente regosijante [*sic*] registrar semelhante circunstância. Mas o que melhor assegura a superioridade da produção francesa está em que aqueles mesmos grandes nomes que já a ilustravam figuram desde logo no primeiro plano da resistência espiritual que, antes de nenhuma outra, timbrou em formar-se no país ocupado e dividido (Bastos, 1946, p. 54).

Os nomes de artistas e intelectuais reunidos aparecem, em quantidade expressiva, no número comemorativo da R.A., convertendo-a, praticamente, numa antologia da literatura francesa do período da ocupação e do fim do conflito. Desse modo, o ensaio de Tavares Bastos é um dispositivo crítico-teórico que articula os textos publicados na R.A., além de se firmar como um segundo momento de reflexão sobre o papel do intelectual durante o período da guerra. Apresentamos os nomes e títulos comentados pelo ensaísta, todos representativos da Resistência.

Destacam-se, abaixo, as obras individuais, conforme a ordem de aparecimento no ensaio (Tabela 1):

Tabela 1

Obras	Autores
<i>“Les lilas et les roses”, Le Crève-cœur, Brocéliande</i>	Louis Aragon.
<i>Exil</i>	Saint-John Perse.
<i>Le Silence de la Mer</i>	Vercors.

²⁶ Tavares Bastos publica duas edições importantes de antologias poéticas, o que lhe valeu o título de “embaixador da poesia brasileira”. Em 3 de novembro de 1946, dá notícia da preparação da *Introduction a la poésie ibéro-américaine*, feita em parceria com Pierre Darmangeat. Em 1954, o antologista recebe prêmio da Academia Francesa de Letras pela coletânea *La Poésie Brésillienne Contemporaine*.

<i>Poésie et Vérité</i>	Paul Éluard.
<i>L’Étoile e la Clef, Requis Civil, Pour une Église</i>	Loys Masson.
<i>Jour de colère</i>	Pierre Emmanuel.
<i>Les yeux d’Elsa, Cantique pour Elsa, Mille regrets, Le cheval blanc, Le premier accroc coûte deux cents francs</i> (Prix Goncourt en 1945)	Elsa Triolet.
<i>Quarante-huit</i>	Jean Cassou.
<i>Le point du jour, Les devoirs de l’esprit, Le Temps mort</i>	Claude Aveline.
<i>Les fleurs de Tarbes</i>	Jean Paullhan.
<i>La France byzantine</i>	Julien Benda.
<i>Calígula</i>	Albert Camus.

São mencionados, ademais, os nomes de Henri Michaux, Patrice de La Tour du Pin e Luc Decaunes. O ensaísta notabiliza, no ensaio, as produções coletivas para comprovar a ideia de insurgência no campo cultural (Tabela 2): “É inegável o assinalado movimento poético que se levantou em França durante e depois da guerra” (Bastos, 1946, p. 55).

Tabela 2

Revistas/Editoras/Jornais	Editores/Colaboradores
<i>Les Lettres Françaises</i> (rev.)	Jacques Decour (editor). Claude Morgan (Diretor). Colaboradores: Paul Éluard, Georges Politzer.
<i>Les Poètes casqués</i> (rev.)	Pierre Seghers (editor). Colaboradores: André Gide, Paul Éluard, Louis Aragon, Claudel, Loys Masson, Pierre Emmanuel, André Frénaud, Gabriel Audisio, Jean Tortel, Eugène Guillevic.
<i>Le Cahiers du Sud</i> (rev.)	Jean Ballard (editor). Colaboradores: Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp.
<i>Éditions de Minuit</i> (ed.)	Vercors (editor).
<i>Pyrénées - Cahiers de la pensée française</i> (rev.)	P. Darmangeat, R. Biemel (et A. Golea), R. Nelli.
<i>Poésie 43</i> (rev.)	Pierre Seghers (editor)
<i>Les étoiles</i> (jorn.)	Loys Masson, Louis Aragon e Paul Éluard.
<i>Europe</i> (rev.)	Romain Rolland (fundador), Jean Cassou (editor).
<i>Combat</i> (jorn.)	Albert Camus.
<i>Terre des Hommes</i> (jorn.)	Claude Bourdet, Jacques Baumel et Pierre Herbart, fundadores.
<i>Les Temps Modernes</i> (rev.)	Jean-Paul Sartre.

São incluídos no texto, igualmente, a título comprovação do coletivo formado, os artistas plásticos que participaram da Resistência: Pablo Picasso – colaborador do número comemorativo da R.A. –, Georges Braque, Henri Matisse, Raoul Duffy, André Mason, Jean Dubuffet. Bastos ainda se detém na crítica literária: André Billy, André Rousseaux, Louis Parrot, Max-Pol Fouchet, Henriot. O olhar se volta para o

descompasso entre a vanguarda literária e o conservadorismo da crítica, ao comentar a fundação, em 1945, do *Le Monde*:

Le Temps, hoje transformado em *Le Monde* (para não desmentir o consagrado truísmo: tempo – espaço! [sic] Onde a sua impenetrabilidade à poesia e a outras sutilezas (uma espécie do nosso velho Medeiros e Albuquerque) não deixa de estar em relação com a ideia de uma crítica dirigida ou totalitária, de sua autoria, quando por inspiração das fontes nazificadas de Vichy... (Bastos, 1946, p. 55)

Ao fim do artigo, é feita uma apreciação dos filósofos franceses envolvidos na Resistência: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gastón Bachelard, Léon Brunschvicg, Étienne Émile Marie Boutroux, Julien Benda e Alain (Émile-Auguste Chartier), assinalando a importância do Existencialismo. Desse modo, detém-se na voga existencialista que, segundo o escritor, foi, a princípio, uma corrente filosófica entendida de modo afetado, com fins proveito social no espaço público: “O existencialismo se originou de um equívoco, como certas coisas que caem em geral no domínio dos *snoobs* e outros propedeutas de novidades de salão” (Bastos, 1946, p. 55). Contudo, Tavares ressalta a importância do Existencialismo, seu realismo, uma “filosofia da ação”, suas contribuições e comenta o que considera ser as principais linhas, sobretudo, a questão da abstenção intelectual, reproduzindo depoimentos de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. O trecho da apresentação da revista *Les Temps Modernes*, “órgão da tribu [sic]” (Bastos, 1946, p. 55), é uma chave de leitura para o artigo:

É de lastimar a indiferença de Balzac diante das jornadas de 48, a incompreensão amedrontada de Flaubert em face da comuna: nós os lastimamos por eles: há aí alguma coisa em que eles falharam para sempre. Nós não queremos em nada faltar para com o nosso tempo: talvez haja outros mais belos, mas esse é o nosso: não temos sinão [sic] *esta* vida para viver, no meio *desta* guerra, *desta* revolução talvez... (Sartre *apud* Bastos, 1946, p. 56, grifos do autor).

Desse modo, o Existencialismo sartriano é o que conduz o fim artigo, reafirmando a questão da responsabilidade intelectual, o reconhecimento da atuação urgente no tempo histórico correspondente a cada um, sejam tempos

amenos, sejam “tempos sombrios”. Em suma, o segundo ensaio realiza o registro dos nomes que não devem ser esquecidos e que foram responsáveis pelo enfrentamento das forças totalitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O escritor se acha *situado* na sua época: cada palavra tem suas repercussões. Cada silêncio também” (Bastos, 1946, p. 56, *grifo do autor*).

Reaver e recompor os arquivos, a partir da noção “diferença colonial” (Pizarro, 2009), foi fundamental para a leitura da produção de A. D. Tavares Bastos no pós-guerra, comprovando os desafios de uma memória fragmentada. Não obstante a atuação relevante do escritor, o acesso às obras ainda é parcial e limitado, disponível apenas em centros de memória. Por outro lado, acessar o conjunto de textos – íntimos e públicos – dos arquivos revela facetas do escritor e dimensiona o alcance do seu trabalho como crítico e jornalista.

Comprovou-se que a tradução era uma atividade que não se restringia às obras literárias que ajudou a verter do português para o francês. Como intelectual atuante e engajado, em uma vasta rede franco-brasileira, Tavares Bastos teve a preocupação em transpor, de acordo com sua perspectiva “ultra-atlântica”, questões e debates candentes da sociedade francesa do pós-guerra.

Nesse sentido, o recorte realizado comprova a especificidade da revista no que tange à dinamicidade e grau de intervenção no debate público, em uma relação política compósita e heterogênea, conforme assinala Roxana Patino (2009). Portanto, foi possível deslindar as redes intelectuais que atuou e os projetos culturais comuns, sendo um ponto de partida para o estudo da história intelectual na América Latina.

Por fim, em um momento em que se assiste uma nova onda reacionária, reeditando discursos de ódio, municiando invasões e extermínios, olhar para a atividade dos intelectuais no contexto da Segunda Guerra Mundial é urgente. A questão da responsabilidade intelectual, as ações de resistência e, principalmente,

o que não pode ser aceito, demonstram que o debate feito por Tavares Bastos, na *Renaissances* e na R.A., segue, incomodamente, atual.

AGRADECIMENTOS

Aos funcionários do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) pelo auxílio a esta pesquisa resultante do estágio de Pós-Doutorado realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (2022-2023).

À Prof.^a Dr.^a Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle - CREPAL) pela supervisão durante a pesquisa nos acervos franceses.

REFERÊNCIAS

ACERVO MURILO MIRANDA. Sigla: MMi. Procedência: doado por Yedda Braga Miranda. Instrumento de pesquisa: não possui. Estágio de tratamento: não organizado. Dimensão: 2,18 m. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

AMORIM, Anaximandro. *Tavares Bastos: o embaixador da poesia brasileira na França*. Disponível em: <https://www.tertuliacapixaba.com.br/paraler/tavares_bastos_o_em_baixador_da_poesia_brasileira_na_franca.html>. Acesso em: 05 abr. 2026.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Murilo e sua “revista”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 06 de maio de 1971, p. 8. Edição 00024 (1). Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22Murilo%20e%20sua%20revista%22&pagfis=209516>. Acesso em: 08 ago. 2025.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. 1. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BASTOS, A. D. Tavares. *Carta*. Correspondência: Fundo Murilo Miranda, FCRB. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 16 de janeiro de 1946.

BASTOS, A. D. Tavares. *Carta*. Correspondência: Fundo Murilo Miranda, FCRB. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 3 novembro de 1946.

BASTOS, A. D. Tavares. *Carta*. Correspondência: Fundo Murilo Miranda, FCRB. Destinatário: Murilo Miranda. Paris, 18 de agosto de 1947.

BASTOS, A. D. Tavares; DARMANGEAT, Pierre; *et al.* *Introduction a la poésie ibéro-américaine*. Paris: Le Livre du Jour, 1947.

BASTOS, A. D. Tavares. Le triste cas de Charle Maurras. In: *Renaissances – Revue Mensuelle*, n. 13-14, Paris, août – septembre/1945, p. 41-55.

BASTOS, A. D. Tavares; *et al.* *La Poésie Brésillienne contemporaine*. Paris: Seghers, 1966.

BÉNISTE, Lucien. Avant-Propos. In: *Renaissances – Revue Mensuelle*, n. 13-14, Paris, août – septembre/1945, p. 40-41.

BOGLIOLO, François. Comme un reflet... *Renaissances* (Alger 1943 – Paris 1946). *La Revue des revues*, N. 54, 2015/2, p. 34 à 62. DOI 10.3917/rdr.054.0034. Disponível em: <<https://shs.cairn.info/revue-la-revue-des-revues-2015-2-page-34?lang=fr>>.

CÂMARA, André Luís Pires Leal. Em torno da Taberna da Glória. In: _____. *Na encruzilhada da Lopes Chaves: encontros e descaminhos em Mário de Andrade*. Dissertação (Mestre em Estudos de Literatura) — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/5196/5196_7.PDF>. Acesso em: 21 jun. 2022.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Contrariando as circulares secretas do Governo Vargas. *Morashá*, Edição 108, Setembro de 2020, p. 1-10. Disponível em: <www.morasha.com.br/personalidades/contrariando-as-circulares-secretas-do-governo-vargas.html>. Acesso em: 03 jun. 2022.

COLEÇÃO MURILO MIRANDA. [S.l.: s.n.], 1918-1959. 33 registros. Fundação Biblioteca Nacional.

LIMA, Hermes. “O drama de Maurras”. *Correio da Manhã*, Sexta-feira, 16 de fevereiro de 1945, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_05&pagfis=24702&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LUCIFER, Charles (Pseud. A. D. Tavares Bastos). *Ballades Brésiliennes*. Paris: La Pensée Latine, 1924.

MIRANDA, Murilo (org.). *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 21, agosto/1936.

MIRANDA, Murilo (org.). *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 26, março/1937.

MIRANDA, Murilo (org.). *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 63, maio/1944.

MIRANDA, Murilo (org.). *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 67, novembro/1946.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da literatura feita no Espírito Santo*. 2. ed. Vila Velha, Vitória, Cariacica: Estação Capixaba, Neples, Cândida, 2019. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2026.

PATÍÑO, Roxana. América Latina. Literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 456-470.

PIZARRO, Ana. A América Latina como arquivo literário. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 352-369.

POESIA SEMPRE. Ano 3, Número 5. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

SAPIRO, Gisèle. Comemorar Maurras? In: SAPIRO, Gisèle. *É possível dissociar a obra do autor?* Trad. Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos, 2022, p. 132-142.

SIMONIN, Anne, *Les Editions de Minuit : le devoir d'insoumission 1942-1955*, Paris, IMEC Éditions, 2002. Disponível em: <<https://museedelaresistanceenligne.org/media7064-Les-ditions-de-Minuit>>. Acesso em: 09 abr. 2026.

Recebido em: 11/04/2026

Aprovado em: 21/07/2026



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 162-181

ȘTEFAN BACIU AND THE *MELE* MAGAZINE AN ALTERNATIVE MODEL OF GLOBAL LITERATURE

ȘTEFAN BACIU E A REVISTA *MELE*
UM MODELO ALTERATIVO DE LITERATURA GLOBAL

Carlos Cortez Minchillo¹

ABSTRACT: This article analyses *Mele*, the magazine edited by the exiled Romanian writer Ștefan Baciu, which was published in Honolulu from 1965 to 1993 and distributed free of charge. Described as an “international poetry newsletter,” the journal was produced in an artisanal manner, with a limited print run, yet it featured contributions from well-known contemporary writers and visual artists drawn from a wide range of cultural and geographic contexts. Baciu’s chief aim was to create a network of writers and artists that would cross linguistic, political, and cultural borders. *Mele* printed poems in roughly thirty languages—including translations—and its pages brought together both established figures such as Octavio Paz and Carlos Drummond de Andrade and emerging, exiled, or otherwise marginalized poets. By operating outside the logic of the publishing market and the dominant cultural centers, *Mele* built a deterritorialized literary space and fostered a kind of transnational “imagined community” (Anderson, 1983) grounded in intellectual affinities and friendships. In this sense, the magazine can be regarded as an alternative model of global literature, promoting a form of resistance to literature as a “big business” and positioning itself as a polyphonic, multilingual, and transcultural poetic universe.

Keywords: *Mele* magazine. Intellectual Exchange Networks. Ștefan Baciu.

RESUMO: Este artigo analisa a revista *Mele*, publicação editada pelo escritor romeno no exílio, Ștefan Baciu, de 1965 a 1993, em Honolulu e gratuitamente distribuída. Caracterizada como uma “carta de poesia internacional”, a revista era produzida de forma artesanal, com tiragem limitada, mas contava com colaborações de conhecidos escritores e artistas visuais contemporâneos oriundos

¹ Doutor em Literatura Brasileira. Dartmouth College. carlos.cortez.minchillo@dartmouth.edu.

de diversos contextos culturais e geográficos. O principal objetivo de Baciú era criar uma rede de escritores e artistas, rompendo fronteiras linguísticas, políticas e culturais. *Mele* publicou poemas em cerca de 30 idiomas, incluindo traduções, e abarcou tanto nomes consagrados como Octavio Paz e Carlos Drummond de Andrade, quanto poetas iniciantes, exilados ou marginalizados. Ao operar fora da lógica do mercado editorial e dos centros culturais hegemônicos, *Mele* construiu um espaço literário desterritorializado e fomentou um certo tipo de “comunidade imaginada” (Anderson, 1983) transnacional, fundamentada em afinidades intelectuais e laços de amizade. Nesse sentido, pode ser considerada um modelo alternativo de “literatura global”, promovendo uma forma de resistência à literatura como “grande negócio” (*big business*) e afirmando-se como um universo poético polifônico, multilíngue e transcultural.

Palavras-chave: Revista *Mele*. Redes de intercâmbios intelectuais. Ștefan Baciú.

INTRODUÇÃO

Sua revista *Mele*, de impressão manual, tem precisamente este sentido: é poesia do mundo inteiro, brinquedo de louco manso entre loucos furiosos: nosso homem em Honolulu.

Carlos Drummond de Andrade, “Um brasileiro em Honolulu”.

The Romanian writer Ștefan Baciú (1918-1993), upon settling in Hawaii in 1965, had already traveled great distances and, eagerly, thrown himself into a range of new cultures. By going into self-exile in 1948, refusing to live under the communist regime established in Bucharest, the already award-winning poet and journalist Baciú definitively left Europe and took refuge in Rio de Janeiro, where he lived for 12 years and from where he departed, on various occasions, to countries in Latin America. He learned Portuguese and Spanish, read extensively in both languages, familiarizing himself with the continent's literature and translating the Brazilian Jorge de Lima and the Nicaraguan Ernesto Cardenal into German, and the Bolivian Raúl Otero Reiche into Romanian. He formed a friendship with Manuel Bandeira, who introduced him to Hispanic-American literature and to whom he dedicated his aesthetic-biographical study *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. As he became part of Rio's literary scene, Baciú mingled with, among others, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Cecília Meireles, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Ledo Ivo, Ribeiro

Couto, Augusto Frederico Schmidt, and Pedro Dantas. A prolific polymath, Baciú continued to produce poems in his native language and in the ones he had just learned. He was the editor-in-chief of the magazine *Cadernos brasileiros* and published, in Brazil and in Hispanic American countries, an impressive quantity of books and journalistic articles on politics, culture, literature, and the visual arts. He wrote about, among countless others, the Peruvian Cesar Vallejo, the Nicaraguans Azarías Pallais and Salomón de la Selva, the Mexican Carlos Mérida, the Honduran Rafael Heliodoro Valle, the Guatemalan Carlos Samayoa Chinchilla, the Salvadoran Claudia Lars, the Panamanian Rogelio Sinán, the Dominicans Juan Bosch and Manuel del Cabral, and the Costa Ricans Eunice Odio and Francisco Amighetti. He also published articles that opposed Pablo Neruda, Gabriel García Márquez and other writers aligned with left-wing ideologies.

Baciú maintained correspondence with various writers and artists from all over the Americas and also with Romanians, both those who remained in the country under the socialist regime and the exiles scattered across the planet, like the playwright Eugène Ionesco. Thus, when he arrived in Honolulu to work as a professor of Brazilian and Hispanic American literature at the University of Hawaii, Baciú had already consolidated a significant network of relationships with Brazilian, Hispanic American, and Romanian intellectuals. As the poet and his friend Pablo Antonio Cuadra wrote, Baciú was "el solitario con más amigos que hoy existe sobre la faz de la historia literaria" (Cuadra, [1990?]).

This network of contacts and friendship, a strong, gregarious drive despite the geographical distance, and a tenacious commitment to spreading literature gave rise to an editorial venture that Ștefan Baciú sustained for almost three decades. In December 1965, newly arrived in the "Sandwich Archipelago," as he used to call the islands that form Hawaii, Baciú launched the first issue of *Mele* — *Carta Internacional de Poesía/International Poetry Letter*. The magazine, which Cuadra would consider "the most universal poetry magazine", describing it as an "aeropuerto internacional poético" [international poetic airport] (Cuadra, [1990?]), resulted, according to Baciú, from the "push" of his wife Mira Simian and the artists Ben Norris and Jean Charlot (Baciú, 1980, p. 4). The inaugural issue

detailed the intentions that guided the magazine's creation, named in the Hawaiian language:

MELE, Hawaiian for poetry, poesia, poesie, gedicht, shi, hopes to serve as an international tie between poets, artists, and readers of poetry throughout the world. MELE is a step toward that universal understanding about which so much is said and so little done. MELE: from an island in the Pacific to the world, a letter which may be signed by all who believe poetry is freedom, truth, action, revolution. From these shores we sing with Lautréamont: "Faisons un grand effort, et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. Je te salue! Vieil ocean!" (*Mele*, n. 1, 1965)

1 *MELE*: A DIY ONE-MAN SHOW

Driven by a "sense of duty," *Mele* endowed literature—and especially poetry—with an artistic, humanistic, and political mission: a "bond between poets, artists, and readers," "universal understanding," and action in the name of freedom, truth, and revolution. A revolution, it should be said, attuned to the libertarian spirit of the artistic avant-gardes and averse to parties and guerrillas. The resilient longevity of *Mele* was also fully articulated with the individual need of an exile: "Life," confessed Baciu, "has treated me like a heavyweight... rather rough, when one feels like a butterfly. My only ammunition was the written word" (*The Arcadian*, p. 23). Not surprisingly, *Mele* featured countless pieces by Baciu, his wife Mira, and many other poets who, forming a kind of community, make exile their central theme. In 1988, Pablo Antonio Cuadra writes to Baciu, telling him that he will send him poems by Ligia Guillén and other Nicaraguan exiles for publication in *Mele* (Cuadra, 1988). In his own poem "Exile," Baciu depicts, through a succession of metaphors that evoke absence, solitude, disconnection, death and utter incommunicability, the emotional price the exile must bear: "Exile is when you say exile and it is exile / When, above all, nothing belongs to you" (Baciu, 1963, p. 33). Part of Baciu's heavy burden was the fact that, between 1948 and 1990, his name and works had been banned in the public sphere and literary life of Romania (Șontică, 2022, p. 226-227).

Mele can be understood as an effort to offset Baciu's geographical isolation and the emotionally charged experience of exile. The Romanian writer Horia

Stanca declared that *Mele* "carried beyond the Pacific something of the fresh air of the Carpathians and brought us back from there, in compensation, the exotic and strange air of the Iberians transplanted to the new world" (Stanca, 1993). Baciú, with only one or two assistants and the cooperation of students and university colleagues, kept this mission alive until his death in 1993. With his own funds, occasional donations, and a modest financial contribution from the Department of Modern Languages at the University of Hawaii (Chang Ka, 1982), Baciú managed to finance 89 issues of *Mele* released over 28 years. According to his testimony, the magazine "is very badly organized commercially because it's a one-man show" (Carter, 1984, p. 7). Good-humoredly, Baciú comments that besides being editor-publisher, he played the roles of "mecena y bedel, general y ordenanza, archivista y revisor de pruebas, tenedor de libros y administrador, redactor-jefe y corresponsal, secretario y compaginador, mozo de recados y cargador, secretario de redacción y reportero-itinerante" (Baciú, 1980, p. 4). Although the magazine depended especially on an individual effort, Baciú does not fail to mention with gratitude, on the occasion of *Mele*'s 15th anniversary, a significant group of collaborators who offered a "helping hand".

From a material standpoint, the magazine is quite modest, having been made as a xeroxed montage of handwritten or typewritten clippings. Not infrequently, the clippings reproduced texts published in other media, such as magazines, newspapers, and books. The result is an unpretentious, almost rustic appearance, which reveals both the evident limitation of financial and human resources and the determination to establish, without pomp and at any cost, communication between writers and artists through literature and the visual arts, as suggested by the subtitle printed in two languages on the cover of each issue: *Mele* consists of a "carta de poesía" or "poetry letter".

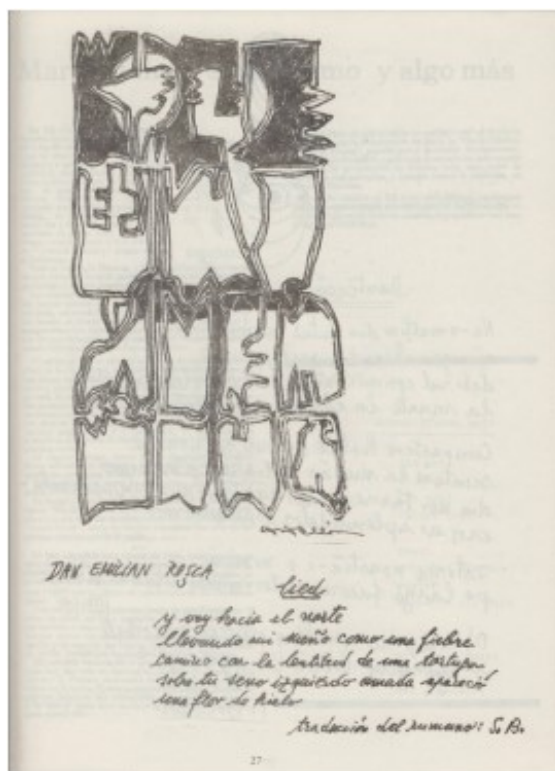
Despite the predominant graphic simplicity, *Mele* provides a refined visual experience. The magazine's covers feature drawings, graphics, woodcuts, and photographs that were often specially produced for *Mele* by contemporary artists. Furthermore, the internal pages almost always included abundant and sophisticated illustrations. Analyzing the correspondence between Baciú and the married artists Ludwig Zeller and Susana Wald, the researcher and professor Iván

Pérez Daniel reports that Baciu frequently requested engravings and illustrations from Susana and Ludwig for *Mele* (2023). Baciu himself highlights the visual dimension on the magazine's fifteenth anniversary:

Nuestras portadas fueron ilustradas por Alfredo Zalce, Maurice Henry, Mattis Teutsch, Carlos Mérida, Juan Ortega Leytón, Ludwig Zeller, Oswaldo Guayasamin, Sorel Etrog, A. Demian, Grete Csaki-Copony, Marina Nuñez del Pardo, Alfonso Ximénez, Stefan Munteano, Vasile Dobrian, Ben Norris, Harold Meschendorfer, Jacques Hérold, pero al mismo tiempo, tuvimos la ayuda de colaboradores «locales», como el maestro Jean Charlot, su esposa Zohma, y su hijo Martin, el excelente fotógrafo Francis Haar y sus jóvenes colegas Tia Johnson y Arnold Kishi, sin hablar de la dibujante Rowena Adachi, lista siempre a ilustrar una página en blanco o una poesía, sea ésta en chino, rumano, alemán o hindú, hawaiano o francés, thai o japonés [...]. (Baciu, 1980, p. 5)

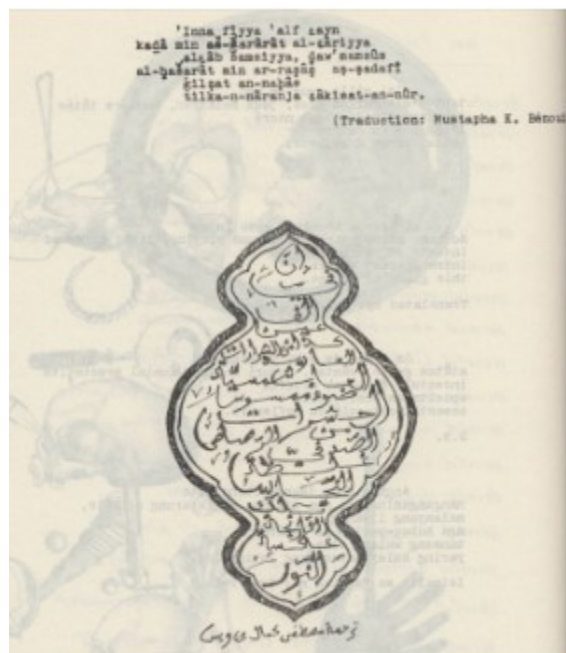
In some issues, visual poems (Figures 1 and 2) and clippings from handwritten texts (Figure 3) were reproduced, promoting variety in the magazine's graphic appearance and creating an atmosphere of informality, authenticity, and intimacy, as the following examples show.

Figure 1: Poem by Emilian Roșca, translated by Ștefan Baciu



Source: *Mele* (1984)

Figure 2: Arabic translation of the poem “J’ai mille yeux en moi,” by Jacques Hérold, rendered by Mustapha Bénouis



Source: *Mele* (1974)

Figure 3: Poem by Carlos Drummond de Andrade.



Source: *Mele* (1971)

The periodicity and the number of pages of the magazine varied: in many years, there were three or four issues containing approximately between 15 and

35 pages, but there were cases where *Mele* reached much larger dimensions: for example, number 56, from February 1982, contained more than 70 pages, while issue 44, from March 1979, in memory of Baciú's wife, Mira Simian, reached 97 pages. In certain years, only one issue was published, and some issues contain only a few pages, such as the November 1992 issue, which came out with only nine pages due to Baciú's then precarious health (Cremer, 1992). There were several special issues, such as the one dedicated to the poetry of Haiti (January 1967), to Romanian poetry (October 1974), to surrealist poetry in Portuguese (organized by Mário Cesariny in March 1981), and to contemporary poetry of Bolivia (October 1984). Certain issues paid tribute to a single poet or artist, such as the Brazilians Manuel Bandeira and Raul Bopp, the Spaniard Eugenio Fernández Granell, the French-American Jean Charlot, the Mexican Octavio Paz, the Bolivian Jaime Sáenz, the Guatemalans Carlos Mérida and Rafael Arévalo Martínez, the Costa Rican Francisco Amighetti, the Nicaraguans Manolo Cuadra and Pablo Antonio Cuadra, and the Romanians Urmuz, Mihail Arșavir, Jacques Hérold, Eugen Titeanu, Ștefan Munteanu, Corneliu Temesky, and Emil Gulian.

2 CREATING MULTILINGUAL INTERNATIONAL COMMUNITY

Original texts in Portuguese, Spanish, and Romanian were published in *Mele*, and less frequently, in other languages such as French, German, English, and Hawaiian. Over the years, texts in approximately 30 different languages appeared in *Mele* (Sakamoto, 2022, p. 168), including originals in or translations into Arabic, Japanese, Hungarian, Hindi, Polish, Latvian, and Samoan. To enable understanding among the magazine's recipients, who came from such varied geographical, cultural, and linguistic realities, translations played an important role, and often the same text received translation into several languages. The poem "Encontro em Temishoara," by Ribeiro Couto, was translated into Arabic, Hungarian, English (two different translations), Spanish, French, Romanian, and Samoan (*Mele*, n. 76, November 1987). The poem "El orden de los días," by Ricardo J. Bermúdez, was translated into Arabic, French, Italian, Catalan, Indonesian, Romanian, and Portuguese (*Mele*, n. 78, January 1989). "No meio do caminho," by

Carlos Drummond de Andrade, was translated into Japanese, English, Italian, Tagalog, and Polish (*Mele*, n. 61, January 1983). From Manuel Bandeira, "Consoada" was translated into Romanian and "Andorinha" into Samoan (*Mele*, n. 69, February 1985). The *crônicas* "O pessoal" and "A outra noite," by Rubem Braga, were translated into English, French, Turkish, and Samoan (*Mele*, n. 64, August 1983). "Poema para a Poesia," by Newton Braga, received translations into French, Romanian, Spanish, English, Catalan, Turkish, Japanese, Italian, German, Latvian, and Hawaiian (*Mele*, n. 54, August 1981). Pablo Antonio Cuadra highlights the important function of translated texts in the pages of *Mele*:

Gracias a esa volátil revista hemos elaborado sus lectores una red de amistades poéticas única en el disperso mundo actual. Un poema escogido puede aparecer en un número de *Mele* traducido a seis lenguas y así un poema nicaraguense ser leído en Polonia o en Lisboa, como quien siembra poesía al boleo sobre la tierra toda. (Cuadra, [1990?])

The reach of *Mele* was certainly limited, although copies of the magazine crossed many borders. According to Pablo Antonio Cuadra, *Mele*

[...] milagrosamente se difunde por el mundo, encontrándose lo mismo en la mesa de trabajo de Jorge Luis Borges que en la de Drummond de Andrade en Río o en la de un político notable de América o también en los Balkanes [sic] o en Portugal, que en Francia o Senegal. (Cuadra, [1990?])

Information about its print runs is discrepant and must have varied over time. According to some sources, between 200 and 300 copies were produced (Spiridon and Toader, 2010, p. 165). In a 1974 testimony, Ștefan Baciu states that 500 copies of *Mele* were produced, with 100 staying in Hawaii and the rest being sent to subscribers and distributed to literary magazines, newspaper supplements, and libraries around the world: "from Manila to Warsaw, and from Buenos Aires to Anchorage" (Lueras, 1974). Surely, a significant portion of what are called "subscribers" were members of Baciu's personal network of relationships, created and maintained based on intellectual affinities and a sense of solidarity and friendship (Carter, 1984, p. 7 and 10). In the second issue of the magazine, Baciu publishes a poem of his own that, in a way, attests to the "ecumenical" nature of his work:

Estandarte

Para aqueles que colhem uvas na Lituânia
 para aqueles que tomam banho no Mar Vermelho
 para aqueles que choram no México
 para aqueles que colhem flores no Chile
 para aqueles que escrevem nas paredes em Cuba
 para aqueles que fazem poemas na Baviera
 para aqueles que fazem saltos-mortais em Samoa
 para aqueles que morrem de tédio na Hungria
 vai o silêncio da minha poesia
 no qual haverão que encontrar-se
 como num trem que não vem de nenhum lugar
 e vai para todas as partes. (Baciu, 1966)

Mele did not intend to be a vehicle especially aimed at the formation and information of a wide readership. Hence, the great majority of the poems were published devoid of contextual information, and interpretive essays were rare. Often, texts in Spanish, Romanian, French, or Portuguese were not accompanied by translations. At the end of each issue, there is only a brief section, in Spanish and English, in which the contributors of that respective issue are succinctly described. Baciu's intention was clearly to connect writers and artists scattered around the world by sharing their recent production (and Baciu's own), which would hardly have circulated with such reach were it not for the work of collection and distribution carried out by the Romanian polymath and editor. As the professor of comparative literature Pierre Rivas wrote in the posthumous issue of *Mele*, “[d]ans la lointaine île d'Hawaï, *Mele* était le centre incandescent et irradiant d'une poésie des ‘cinq continents’” (Rivas, 1994, p. 16).

It is difficult to precisely trace the scope of this international community of writer-readers. Only vestiges of these friendships and intellectual connections remain. Baciu himself, in a 1984 text, writes that “muchas cartas se me han trasapelado, llevadas por la tormenta, al mudarme de un continente al otro” (Baciu, 1984, p. 61). Indeed, although voluminous and comprehensive, the archives of the Ștefan Baciu House-Museum in Brașov and of the Romanian Academy in Bucharest, to which Baciu made a series of donations of books, manuscripts, correspondence, photographs, and art objects while still alive, have gaps in this respect (Bogodan, 2021, p. 4). It is evident that only part of his passive

correspondence reached those archives, and even less of his active correspondence. For example, the years of friendship in Brazil between Baciú and Carlos Drummond de Andrade and the numerous contributions of the poet from Minas Gerais to *Mele* suggest that there was a significant exchange of letters, at least after Baciú left Brazil. However, there is only one letter from the Brazilian poet in the library of the Romanian Academy. The same can be said about Pablo Antonio Cuadra: although Baciú and Cuadra enjoyed a close friendship and Cuadra's contributions to *Mele* were among the most significant, the archive holds only two letters from the Nicaraguan poet.

In any case, the list of correspondence held in the 'Donăție Ștefan Baciú' collection at the Library of the Romanian Academy is an indication of the extent, if not the frequency, of his network of correspondents. Among the 262 senders, there are many Romanians and Hispanic Americans and a few Brazilians, such as Ledo Ivo, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende, Sérgio Lacerda, Murilo Mendes, José Nabuco, and Armando Correia Pacheco. The list of Hispanic Americans is much more extensive, including names like César Brañas, Octavio Paz, Jorge Carrera Andrade, Enrique Gómez-Correa, Raúl Henao, José Miguel Oviedo, and Ángel José Fernandez. As for the Romanian intellectuals, the archive of the Romanian Academy holds a significant number of letters from exiled Romanians addressed to Baciú, while the archives of the Romanian Department of State Security (*Securitate*) reveal that Baciú corresponded with several residents of the country. As an example, the journalist and poet Arșavir Acterian recalls how the letters and *Mele* strengthened the relationship between him, who lived in Romania, and the exiled Baciú:

At one point, I received a missive from Ștefan Baciú. It was around 1970. He asked me to write about my memories of the poets persecuted under Ceaușescu so he could publish them in the journal *Mele*. I had nothing to lose. I complied, signing my articles under a pseudonym: Ar. Manu. The poet bombarded me with letters, regularly sent me the journal *Mele*, and whereas before his departure abroad we only had superficial connections, we became close friends, engaging in a vast correspondence. After a short interruption—since the so-called revolution—I recently received a stack of *Mele* and little journals. (Acterian, 1993, p. 13).

The connections established by Baciú can, however, be better apprehended through the more than one thousand pages of the 89 issues of *Mele*. According to the researcher Yoshiro Sakamoto, author of a substantial critical-biographical study on Ștefan Baciú, more than 400 poets and writers from over 60 countries were published in the magazine (Sakamoto, 2022, p. 168). Testimonies from writers about *Mele* are abundant: they can be found in the correspondence preserved in archives, in newspaper articles from various countries—including the re-democratized Romania after 1989—and in statements reproduced in the magazine itself.

To cite a few examples, the Panamanian writer Ricardo J. Bermúdez recalls that “a través de los generosos envíos de *Mele*, se inició una correspondencia bastante regular” (Bermúdez, [1991?]). The Ecuadorian poet Jorge Carrera Andrade thanks Baciú for the materials sent and highlights *Mele*, “que ya se está convirtiendo en un documento de difusión de la poesía latino-americana” (1974). The Guatemalan journalist and poet Cesar Brañas registered his wishes in a 1975 text: “[que] *Mele* siga por mucho tiempo difundiendo cultura y haciendo efectiva fraternidad” (1975). In the Costa Rican newspaper *La nación*, Rocío Fernández de Ulibarri writes that Baciú “ha dedicado su vida a convertir en realidad la exclamación: ¡Abajo las fronteras literarias!” (1983). In a 1981 letter, Carlos Drummond de Andrade acknowledges receipt of issue number 54 of *Mele*, calling it “as always, interesting,” and adds:

Sinto que minha coleção de *Mele* esteja incompleta. Faltam-me os números 1, 48 e 49. Os dois últimos, creio que você ainda terá alguns exemplares de reserva. O no. 1, este é **introuvable**. Mas você poderia fazer uma edição em xerox, de um só exemplar, para este seu amigo? Eu ficaria feliz da vida. [grifo no original] (Drummond de Andrade, 1981)

Mele also served as a meeting point for poets who paid mutual tribute, which indicates that the magazine provided a deterritorialized space for coexistence and fostered an effective network of intellectual connections. To cite just a few examples, the Nicaraguan poet and essayist Jorge Eduardo Arellano pays a double tribute by dedicating to his compatriot Ricardo Llopesa the poem titled “Francisco Amighetti entre nosotros” (*Mele* n. 69, February 1985). The Costa Rican

Amighetti, in turn, joins many others—Carlos Martínez Rivas, Raúl Henao, David Escobar Galindo, Alberto Baeza Flores, Rodolfo Arévalo Salazar, Ruben Astudillo y Astudillo—to honor Pablo Antonio Cuadra in an issue of *Mele* dedicated to the Nicaraguan poet (*Mele* n. 53, June 1981). On another occasion, “Recado ao poeta” is published, in which Carlos Drummond de Andrade also pays tribute to Cuadra (*Mele* n. 66, February 1984). Drummond, in turn, is honored by the poet from Minas Gerais, Wilson Alvarenga Borges (*Mele* n. 33, March 1976, p. 3-4) and by the Colombian Raúl Henao (*Mele* n. 61, January 1983, p. 8).

There are, evidently, many tributes to Ștefan Baciú throughout the issues of *Mele*, such as the poem “Cântarea mierlei din Raubach” (The Song of the Blackbird from Raubach), in which the Romanian poet Alexandru Lungu, also an exile living in West Germany, imagines a “bridge of soul over two oceans, / beyond the straits of time, / on this side of distant grief” (*Mele* n. 69, February 1985, p. 20-21). In the poem, Lungu refers to *Mele*, as did Raúl Henao in the magazine's fifteenth-anniversary celebration:

[...] Ștefan Baciú se ocupa de destacar a los mejores representantes de esa poesía “ignorada y olvidada” como la llamara el maestro Jorge Zalamea que, por sobre todos los booms publicitarios, está conformada de los poetas locales y de provincia... en ocasiones las voces más puras y representativas de América Latina. (Henao, 1980)

3 THE POLITICS OF POETRY

Henao points out an important facet of *Mele*: the attention given to writers not consecrated in the hegemonic literary field. It is notable that Ștefan Baciú's intellectual circle did not include many renowned Hispanic American writers nor Romanian writers who surrendered to the demands of the communist regime in Bucharest. Jean-François Sirinelli (1986, p. 104) proposes that social networks among intellectuals are conditioned by both affinities and dislikes: “a simpatia e a amizade, por exemplo, e, ao contrário, a rivalidade e a hostilidade, o rancor e a inveja, a ruptura e a desavença desempenham, como em toda microssociedade, um papel decisivo.” This seems to apply precisely in the case of Ștefan Baciú, who openly opposed the writers of the so-called Latin American boom and for decades

engaged in a crusade against all who, before, during, or after that period, openly identified with communism, such as Pablo Neruda and Gabriel García Márquez. In 1970, Baciú even published a booklet with his poem “La Cia. Ltda.,” in which he ironically reduces the boom to a network of mutual praise and, implicitly, contests the literary value of the writers involved:

Vargas Llosa escribe sobre García Márquez
 García Márquez escribe sobre Vargas Llosa
 Vargas Llosa escribe sobre Carlos Fuentes
 Vargas, Márquez, Fuentes & Cia. Ltda.
 García Márquez escribe sobre Carlos Fuentes
 Carlos Fuentes escribe sobre García Márquez
 Carlos Fuentes escribe sobre Vargas Llosa
 Vargas, García, Fuentes & Cia. Ltda. (Baciú, 1970)

For Baciú and several other writers of the Cold War period, literary and political loyalties were inseparable. The point of intersection between these two dimensions—the aesthetic and the political—consisted for Baciú above all in the non-negotiable defense of the freedom of artistic creation, and therefore, a systematic attack on censorship, ideological subservience, and totalitarian regimes. It is true that Baciú spoke out against oppressive political regimes of all persuasions such as those of Franco, Salazar, Batista, Somoza, Trujillo, and Stroessner. But for the Romanian writer, the defense of freedom and democracy implied above all a phobic and intransigent anti-communism. Not by chance, Ștefan Baciú, while living in Brazil, found a home in two institutions whose mission was a well-defined anti-communist campaign: the newspaper *Tribuna da Imprensa*, of his great friend and political idol Carlos Lacerda, and the Congress for Cultural Freedom (CCF), an international anti-Stalinist organization. *Mele*, however, rarely served as a vehicle for political debates. Even the Romanian Intelligence Service, upon inspecting the correspondence sent by Baciú to friends residing in the country in the 1980s and his work as editor of *Mele*, concluded that Baciú “hardly referred to the socio-political system of our country, although he did not accept it” (Spiridon; Toader, 2010, p. 165).

Therefore, it is even more remarkable that Baciú's animosity towards the exponents of the Latin American boom came to light in *Mele*, through the

reproduction of a column from the newspaper *L'Express* signed by Fernando Arrabal, in which the Spanish writer accused Gabriel García Márquez of being a "soldier of communism" (*Mele*, n. 62, March 1983, p. 38). Another example of political debate in the pages of *Mele* is the inclusion of the article "Calumnias a un muerto: Manuel Bandeira," in which Baciú defends Manuel Bandeira from the accusation by Lucas Fabio [sic] that the author of *Estrela da manhã* was a "UDN bourgeois." At the end of the article, Baciú refutes the author of the "slander" against Bandeira by suggesting an affinity between "comrade" Fábio Lucas and communism, since the Brazilian literary critic had been "invitado para integrar el jurado de Casa de las Américas de Cuba" (Baciú, 1988).

For the most part, Baciú seems to have reserved his political verve for the column "Palabras en libertad," which, in parallel with the publication of *Mele*, was published between 1965 and 1991 in several Hispanic American newspapers, such as "Estrella de Panamá," "La prensa" from Nicaragua, "El imparcial" from Guatemala, "La vanguardia" from Argentina, and "La prensa libre" from El Salvador. According to the Panamanian writer Ricardo J. Bermúdez, the texts of the column signed by Baciú were "fervientes empeños emanados de su oposición a cualquier forma de dictadura" (Bermúdez, [1991?]). Baciú himself explains the premises of "Palabras en libertad":

Comencé a escribir las primeras cuartillas en una época muy diferente de los días en que vivimos: los stalino-nerudianos estaban en el poder en el mundo entero y quienes nos oponíamos a este tipo de dictadura, éramos, yo lo sabía demasiado, un puñado disperso (¿por qué no decirlo?) de valientes. (Baciú, 1992)

4 A DIVERGENT WORLD LITERATURE

Although *Mele* remained almost always aloof from political indoctrination, configuring itself as an essentially literary vehicle, it is evident from his texts in "Palabras en libertad"—sporadically reproduced in *Mele*—that Baciú never abandoned the political mission he took upon himself. As the selection of writers and texts published in *Mele* depended exclusively on Baciú's network of relationships, it necessarily reflected his aesthetic and ideological preferences.

Thus, one can propose that Ștefan Baciu, by distancing himself from necessarily consecrated names, preferring to promote "marginal" poets (because they were unknown, novice, avant-garde, "non-communist," censored, or exiled), articulated an "alternative," "parallel," or "opposite" literary universe to the mainstream world republic of letters, as proposed by Pascale Casanova (2002, p. 28; 2005, p. 80 *et seq.*). This is because *Mele*, in the first place, ignored national limits, bringing together writers from multiple linguistic and geographical origins, and, at the same time, disassociated itself from the logic of the market of symbolic goods and the channels and criteria of literary consecration of the hegemonic cultural centers by putting into circulation, in its precarious graphic printing, authors and texts that were not necessarily renowned or prestigious. In this sense, Yoshio Sakamoto is right to highlight the intimate and personal character of *Mele* as a resistance to literature as big business. In the context of the Cold War and decolonization, *Mele* represented a rare experiment: a form of world literature from the margins, created not by institutions or markets but by individuals in conversation (Sakamoto, 2022, p. 166-167 and 177-178).

Consistent with its purpose as a magazine essentially by and for writers "in dialogue", the focus of *Mele* was on the literary production of living authors. In this way, the magazine served primarily as a showcase for contemporary poetry (and to a lesser extent, prose), including that of novice writers, such as the "poetas nuevos de Colombia" published in issue 69 of *Mele*. In the 1974 special issue, Ștefan Baciu explains that, since his time as a writer and journalist in Romania and later in Brazil as a columnist for *Tribuna da Imprensa*, he had always been interested in publishing debut poets, some of whom became well-known. He continues: "Since 1965, in Honolulu, I have been trying to do the same thing in the pages of *Mele* [...] and this effort has meant the affirmation of the first generation of young poets in a state of the Americas [Hawaii] known more for its pineapples, tennis, and the hula of Waikiki" (*Mele*, Special Issue, October 1974. Translated from the Romanian). Larry Kauanoe Kimura, a professor of Hawaiian language and studies at the University of Hawaii and one of the Hawaiian poets who collaborated on the magazine, attests to the importance of *Mele* as a vehicle for disseminating non-canonical literatures. In an interview, Kimura emphasizes the importance of

publishing texts in the Hawaiian language in *Mele*. This was crucial not only for disseminating Hawaiian heritage and cultural production in its own language to readers of other cultures but also for circulating this production and this language—threatened with erasure—among Hawaiians themselves (Kimura, 2025, 00:15:45).

CONCLUSION

The Romanian writer and philosopher Emil Cioran, who was Baciú's teacher at the Andrei Șaguna high school in Brașov, described him with a potent paradox: “You have gone to Honolulu/ Where you were gloriously shipwrecked” (cited in *The Arcadian*, p. 22). The difficult life of an exile, the certainly painful feelings of loss and distance—Baciú would never revisit Romania, which nonetheless endured in so many of his poems—seem to have found a palliative in intellectual activity, in writing, and in the dissemination of literature.

Isolated on a remote Pacific outpost, Ștefan Baciú turned *Mele* into a polyphonic, multilingual collage that follows the avant-garde tradition to which he belonged as poet and literary critic. The magazine functions as a deterritorialised cartography, a poetic space where borders dissolve and cultural geographies intertwine. In the thousands of rustics and laboriously xeroxed pages of the magazine, voices converged from a world divided and strained by the Cold War and by all the dictatorships that, at the mercy of different ideologies, oppressed, censored, imprisoned, killed, and exiled. The longevity and broad scope of *Mele* depended on Baciú's impetus and tenacity. Despite his animosities and political biases, he seemed to believe in literature's capacity to promote human connection and understanding, and thereby to provide an alternative homeland—a habitable territory. It was as if the “old ocean” of Lautréamont, mentioned in the first issue of the magazine, were to hypothetically meet the sea of Camões and, therefore, “unite, no longer separate.”

REFERENCES

ACTERIAN, Arșavir. Ștefan Baciú și Revista *Mele*. In: *România Literară*, n. 3, 26 Jan. – 3 de feb. 1993. Casa Ștefan Baciú, Brașov, DOS 12, INV 807.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. ISBN: 978-85-3591-188-6

ANDRADE, Carlos Drummond de. Nácar. In: *Mele*, n. 17, p. 2, feb. 1971.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. Rio de Janeiro, 29 jun. 1981. Biblioteca da Academia Romena, Bucureste, Doação Ștefan Baciú, 264010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um brasileiro em Honolulu. In: *Jornal do Brasil*, 15 mar. 1975. Reproduzida em *Mele*, n. 61, p. 6, jan. 1983.

THE ARCADIAN - *Official newsletter of the Arcadia Residents' Association*, v. XXII, n. 3, May-Jun. 1992. Casa Ștefan Baciú, Brașov, DOS 3, INV 247.

ARRABAL, Fernando. Garcia Márquez: cent ans de servitude. In: *L'Éxpress*, Paris. Reproduzida em *Mele*, n. 62, p. 38, Mar. 1983.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061>>. Acesso em: 31 jul. 2026.

BACIU, Ștefan. *Poemele Poetelui Pribeag*. Mexico City: Drum, 1963.

BACIU, Ștefan. Estandarte. In: *Mele*, n. 2, Mar. 1966.

BACIU, Ștefan. *La Cia. Ltda*. Holywood: Cuervo Press, 1970.

BACIU, Ștefan. Palabras en libertad: 10 mil veces *Mele*. In: *10 Mil veces Mele 1965-1980*, p. 4-5, 1980.

BACIU, Ștefan. Mis experiencias con escritores nicaraguenses. In: *Revista del Pensamiento Centroamericano*, v. XXXIX, n. 182, p. 54-86, jan.-mar. 1984. ISSN 0318 – 3340.

BACIU, Ștefan. Calumnias a un muerto: Manuel Bandeira. In: *Mele*, n. 77, p. 10, May 1988.

BACIU, Ștefan. ¡Abur, lector! In: *Cénit*, 3 Mar. de 1992. Casa Ștefan Baciú, Brașov, DOS 3, INV 211.

BACIU, Ștefan. *Un brasovean in arhipelagul Sandwich Hawaii*. Bucarest: Eminescu, 1994. ISBN 973-22-0336-6.

BERMÚDEZ, Ricardo J. Los atenuantes de la soledad. In: *La prensa*, Panamá, [1991?]. Casa Ștefan Baciú, Brașov, DOS 3, INV 212.

BOGODAN, Laurențiu. Universul exilului românesc – Ștefan Baci. *Tezaur - Foaie a Bibliotecii Academiei Române*, ano II, n. 7, p. 4-5, Jul. 2021.

BRAÑAS, Cesar. *Carta*. Guatemala, abr. 1975. Biblioteca da Academia Romena, Bucureste, Doação Ștefan Baci, 263906.

CARRERA ANDRADE, Jorge. *Carta*. La Garenne, 2 May 1974. Biblioteca da Academia Romena, Bucureste, Doação Ștefan Baci, 463949.

CARTER, Frances. An exile in Paradise. In: *Kaleo O Hawaii*, 17 Sept. 1984, p. 7 e 10. Casa Ștefan Baci, Brașov, DOS 8, INV 713.

CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. Tradução: Maria Appenzeller. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

CASANOVA, Pascale. Literature as a World. In: *New Left Review*, n. 31: 71-90, Jan-Feb. 2005.

CHANG KA, Thelma. Rollercoaster' life inspires prof's poems. In: *Leo O Hawai'i*, 13 Oct. 1982. Casa Ștefan Baci, Brașov, DOS 3.

CREMER, I. Ștefan Baci și *Mele*. In: *Libertatea – Suplement di cultură și divertisment*, ano 5, n. 909, p. 3, 8 Jan. 1993. Casa Ștefan Baci, Brașov, DOS 10, INV 861.

CUADRA, Pablo Antonio. XXV Aniversario de *Mele*. In: *La prensa literaria*, [1990?]. Casa Ștefan Baci, Brașov, DOS 7, INV 626.

CUADRA, Pablo Antonio. *Carta*. [S.l.] Aug. 1988. Biblioteca da Academia Romena, Bucureste, Doação Ștefan Baci, 263992.

HENAO, Raúl. Homenaje a *Mele* - Revista de Poesía. *10 Mil veces Mele*, p. 1-2, 1980.

HÉROLD, Jacques. J'ai mille yeux en moi. Translated and illustrated by Mustapha Bénouis. *Mele*, n. 29, p. 16, Dec. 1974.

KALAMA, Linda and STEPP, Ted. Foreword. In: *Mele*, n. 90, Jan. 1994.

KIMURA, Larry Kauano. *Interview with Larry Kauano Kimura about his Hawaiian poems and Ștefan Baci*. YouTube, uploaded by Literomania, 3 Dec. 2025, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ecDLVHJef8>.

LUERAS, Leornard. Baci makes *Mele* sings. In: *Honolulu advertiser*, p. 113-114, 16 Nov. 1974. Casa Ștefan Baci, Brașov, DOS 8 II, INV 762.

PÉREZ DANIEL, Iván. Editar el surrealismo - A propósito de la Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana (1974) de Ștefan Baci en sus cartas a Ludwig Zeller y Susana Wald. *Sur y Tiempo - Revista de Historia de América*, n.7, p. 132-146,

Jan.-Jun. 2023. Disponível:

<<https://revistas.uv.cl/index.php/syt/article/view/3644>>. Acesso em: 31 jul. 2026.

RIVAS, Pierre. Une vigie au coeur du Pacifique. In: *Mele*, n. 90, p. 16, Jan. 1994.

ROȘCA, Emilian. Lied. Translated by Ștefan Baciu. In: *Mele*, n. 68, p. 2, Oct. 1984.

SAKAMOTO, Youshiro. A Literature that Exchanges 'Lived Languages'. (生きられた言語を交わす文学). *Ritsumeikan Studies in Language and Culture* (立命館言語文化研究), v. 34, n. 2, p. 165-179, 2022. ISSN: 0915-7816.

SIRINELLI, Jean-François. Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: L'histoire des intellectuels. In: *Revue d'histoire*, n. 9, p. 97-108, Jan.-Mar. 1986. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1986_num_9_1_1452>. Acesso em: 31 jul. 2026.

ȘONTICĂ, Daniela. Ștefan Baciu este un exceptional poet universal - Interviu cu Adrian Lesenciuc. *30 de Scriitori Români Din Exil: 1945-1989*. Basilica, 2022, p. 217-243.

SPIRIDON, Raluca Nicoleta e Toader, Mihaela. Ștefan Baciu un destin al exilului românesc – 1918-1993. *Caietele CNSAS*, ano III, n. 2 (6), p. 161-173, 2010. ISSN:1844-6590.

STANCA, Horia. Ștefan Baciu prietenul din' copilarie. In: *Jurnalul Literar*, n. 11, 12 Apr. 1993, p. 2. Casa Ștefan Baciu, Brașov, DOS 9, INV 809.

ULIBARRI, Rocio Fernández. Don Baciu. In: *La nación*, p. 14A, 25 Jul. 1983. Casa Ștefan Baciu, Brașov, DOS 8 II, INV 762, p. 112.

Recebido em: 10/04/2026

Aprovado em: 07/07/2026



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 182-193

SACO DE SURPRESAS:

REVISTA LITERÁRIA CEARENSE NOS ANOS 1970

'O SACO' OF SURPRISES: A BRAZILIAN LITERARY MAGAZINE FROM CEARÁ STATE
IN THE 1970s

Wagner Coriolano de Abreu.¹

RESUMO: O artigo apresenta uma releitura crítica da revista *O Saco*, publicada na década de 1970, sob a perspectiva do conceito de mal de arquivo, de Jacques Derrida. Retoma o estudo do periódico pela ideia de revista literária como arquivo de literatura e crítica, apontando as relações da revista com a história, a cultura e as artes visuais e gráficas. *O Saco*, como pequena revista no contexto do jornalismo literário dos anos 1970, desenvolve a ideia de um veículo para a chegada de novas propostas e escritores, explorando depoimentos e registros em catálogos e enciclopédia. Do estudo da edição impressa, resulta o destaque dos novos escritores e dos artistas visuais com reprodução de gravuras. A releitura abre outra vereda para o estudo em livro da revista *O Saco*.

Palavras-chaves: Revista *O Saco*. Arquivo Literário. Artes Visuais.

ABSTRACT: This article presents a critical reinterpretation of the magazine *O Saco*, published in the 1970s, from the perspective of Jacques Derrida's concept of archive fever. It revisits the study of the periodical through the idea of a literary magazine as an archive of literature and criticism, highlighting the magazine's relationships with history, culture, and the visual and graphic arts. *O Saco* is examined as a small magazine within the context of 1970s literary journalism. The article develops the idea of it as a vehicle for the arrival of new proposals and writers, exploring testimonies and records in catalogs and encyclopedias. The

¹ Doutor em Letras (PUCRS). Realiza o estágio pós-doutoral no Programa Pós-Crítica (UNEB). Email: coriolano3@gmail.com

study of the printed edition highlights new writers and visual artists through the reproduction of engravings.

Keywords: *O Saco* Magazine. Literary Archive. Visual Arts.

A revista impressa *O Saco* (1976-1977) foi denominada neste artigo como revista literária cearense, embora o periódico tenha publicado escritores de outros estados brasileiros e de outros países, e circulado em âmbito nacional. A partir do quinto volume, na capa aparece o nome *O Saco* – em letras de traço alto com serifas – seguido da expressão “uma revista nordestina de cultura”. A *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, editada no final dos anos 1980, registra um verbete com a descrição básica deste impresso, que circulou nos anos 1970, com sede no Ceará:

O SACO – Revista cearense de cultura, Fortaleza - CE, mar. 1976 – abr. 1977. Envelope-saco contendo módulos avulsos: poesia, prosa, imagem e ensaio. Bimestral, 7 números. Dir.: Manuel Coelho Raposo, Carlos Emílio Barreto Correia Lima, José Coelho Sampaio e Nilto Fernandes Maciel (Coutinho; Sousa, 1989, p. 1194).

A enciclopédia inscreve a revista no campo literário, dando uma informação lexicográfica que envolve os termos poesia e prosa. Para o publicitário e escritor Nilto Maciel, um dos fundadores da publicação, a revista “[...] *O Saco* não surgiu por acaso. A ideia de uma revista literária apareceu muito antes de 1976. Queríamos publicar nossas obras. Onde iríamos editá-las? Para as editoras do Rio de Janeiro e de São Paulo não existíamos” (Maciel, 2013, p. 130).

A ideia da revista *O Saco* como arquivo me aproxima de uma pergunta de Jacques Derrida, no livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, enunciada nos seguintes termos:

não devemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? (Derrida, 2001, p. 7-8).

A citação do texto do filósofo franco-argelino Jacques Derrida se refere a uma distinção entre o sentido tradicional de arquivo como reserva “[...] de natureza física, relativo a começo e que remete ao lugar, ao suporte de arquivo [...]” (Marques, 2015, p. 197) e o sentido da lei (*nomos*), relativo ao comando, quando uma ordem é estabelecida. Desse modo, se refere à forma como o arquivo se

ordena, o que revela uma intencionalidade. Derrida lembra que “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (Derrida, 2001, p. 22). Seguindo os passos do filósofo, na ideia de “mal de arquivo”, Reinaldo Marques observa que “[...] é pela ação de leitores usuários do arquivo literário que se torna evidente o caráter instável dos textos nele recolhidos, mesmo quando se mostram estabilizados, naturais em seu meio [...]” (Marques, 2015, p. 39).

A perspectiva apontada pelo texto de Derrida mostra que o arquivo guarda a memória, mas também a esquece. E com isso, torna impossível o trabalho de exumação, pois só é possível exumar o que está morto. Da dialética entre memória e esquecimento no âmago do arquivo, decorre um sofrimento que está no cerne do mal de arquivo.

Esta pesquisa tem por base a consulta a uma coleção da revista impressa *O Saco*, que se constitui como arquivo à medida que guarda documentos – escritos discursivos e imagens das artes visuais, através da reprodução gráfica de gravuras. Tomada por esta perspectiva, a revista foi uma intervenção político-cultural e estabeleceu relações do grupo fundador com escritores do grupo Clã e outros escritores e escritoras fora deste grupo, ou em outro grupo literário.

Antecedido pelos estudos de Barbalho, publicados no formato livro, nos quais o autor realiza uma contextualização da revista bimestral e trata primeiro da poesia que nela se publicou (Barbalho, 1994) e, em seguida, a coloca sob o guarda-chuva da imprensa alternativa (Barbalho, 2000), procuro nas páginas da edição impressa de *O Saco* aquilo que fica fora do arquivo, deixando certamente um sem número de possibilidades escapar. Derrida, ao retomar a genealogia do arquivo, aponta o seu poder ou princípio arcôntico, que é um princípio de consignação, isto é, de reunião.

O que temos na edição em papel do envelope-saco, quando se encontra a edição, é um conjunto de demarcações que a entrada no arquivo modifica, para recolocar outros limites. No périplo por encontrar *O Saco*, passei pelo contato com a direção da Biblioteca Estadual do Ceará – BECE e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul - IHGRS. Pude folhear a coleção de *O Saco* no IHGRS, envelopes que foram recentemente ali depositados por uma doação do

escritor, crítico e professor Antônio Hohlfeldt, junto a outros documentos de jornalismo impresso.

A materialidade da revista *O Saco* não se completa partindo do abrigo de um arquivo público, talvez seja possível completá-la a partir de um arquivo ainda não encontrado. Nos dois arquivos consultados, a coleção está incompleta. Pela retrospectiva do escritor e editor Nilto Maciel, ficamos sabendo que “o primeiro número de *O Saco* é de abril de 1976, com quatro cadernos e 32 páginas” (Maciel, 2013, p. 133). Maciel, a páginas tantas, retoma o momento do lançamento da revista, para informar que “o primeiro número teve distribuição precária, houve encalhe” (Maciel, 2013, p. 135). Após o último número publicado, em fevereiro de 1977, a revista deixou de circular. Maciel ainda acrescenta: “[...] Anos depois, Raposo mandou imprimir o número oito, por sua conta e risco, sem a participação dos outros fundadores da revista” (Maciel, 2013, p. 133).

Na pesquisa de Barbalho (2000), encontro a nota sobre a redação dos editoriais da revista. A maioria é de autoria de José Coelho Sampaio, nome conforme o verbete “O Saco”, que adiante aparece com o nome acrescido de Jackson, no verbete “Jackson Sampaio” (Coutinho; Sousa, 1989, p. 1199). Na entrada deste verbete, o nome e sobrenome aparecem com a forma como o escritor ficará conhecido. Entretanto, no corpo do verbete, estes nomes somem por trás da abreviação: “SAMPAIO, Jackson (José J. Coelho S., Sobral, CE, 12 out. 1950), contista, poeta, crítico, ensaísta, dipl. Medicina, psiquiatra, professor, membro do Movimento Siriará de Literatura” (Coutinho; Sousa, 1989, p. 1199). Barbalho informa que “os editoriais dos números 01, 03, 04 e 05 foram escritos por Jackson Sampaio, depois de discutidos entre os quatro organizadores, de modo que refletissem o pensamento do grupo” (Barbalho, 2000, p. 42).

Tomo o caminho do editorial de *O Saco* N. 3, para tirar dele uma invenção, que é a maneira de alterar a descrição, de modificar o moto-contínuo dado pelo mal do arquivo, ou seja, pela pulsão de morte. Busco desvelar o que ainda se encontra encoberto dentro do arquivo, à espera de abrir a página do que pode ser lido e que talvez altere o conhecimento até então dado. Neste editorial de N. 3, Jackson Sampaio enumera os seguintes objetivos:

Aumentar os mercados de trabalho e de consumo para o artista, principalmente o escritor, pois uma revista é, primordialmente, um veículo literário; estimular o surgimento de novos escritores (...); desequilibrar o colonialismo intelectual interno: estes foram os desejos que geraram a Editora Opção e a *Revista O Saco* (*O Saco*, n. 3, jul. 1976, 4^o Caderno, p. 1).

Se tomo a vereda de pensar a revista literária numa linha de tempo, a encontro preocupada em ser um veículo para a chegada de novas propostas e autores. De acordo com Patiño, em estudo da revista literária e cultural argentina nos anos 1980, “[...] não há como explorar um imaginário moderno sem recorrer às ‘antenas’ do novo [...]” (Patiño, 2006, p. 715). Todavia, desde o mapeamento das pequenas revistas literárias, com o ensaio de Trilling (1965) e o pequeno livro de Whittemore (1965), sabemos que elas “enfrentam dificuldades para manter os caminhos abertos e para manter vivos os novos talentos até que editores comerciais os publiquem” (Camargo, 2013, p. 7). Não foi diferente com *O Saco*, que teve à frente um grupo de editores poetas, numa prática coletiva exitosa, em seu papel de resistência ao conformismo, mas malsucedida na sua longevidade.

É interessante examinar a diferença entre as expressões “revista literária” e “revista de jornalismo literário”, que tem a ver com a divulgação da literatura por meio dos cadernos culturais nos jornais. Ao escrever sobre revistas de poesia, Fábio Cavalcante Andrade suplementa o estudo com o ensaio intitulado “Revistas literárias” (Andrade, 2008, p. 289). Esta observação sobre revista literária o coloca na mesma direção do que se enunciou anteriormente, de que este veículo literário visa o surgimento de novos escritores.

As revistas literárias sempre foram um fenômeno fundamental de proliferação das novas propostas, de renovação da imaginação literária. Veja-se a importância que tiveram entre nós desde a revista *Niterói*, tendo à sua frente a figura agregadora de Gonçalves de Magalhães, agitador do romantismo brasileiro, até a *Revista de Antropofagia*, do modernismo experimentalista de Oswald de Andrade (Andrade, 2008, p. 289).

Todavia, ao percorrer com os olhos o periódico, examinando os números encontrados de *O Saco*, não se apresenta de modo tão evidente que se trata de uma revista literária, pelo fato de reunir trabalhos visuais e de crítica cultural, em meio a obras literárias e ensaios literários. Penso que Andrade procura equacionar este

dilema, ao propor a distinção entre revista literária e revista de jornalismo literário.

As revistas literárias são editadas geralmente por poetas e se enquadram dentro do perfil descrito por Paz, nascem da insatisfação e da necessidade de troca e aprimoramento, de renovação e maturidade. As de jornalismo literário são revistas oficiais, endereçadas por alguma editora a um público mais amplo e com tiragens bem maiores, sua razão de existir é uma parcela, mesmo que mínima (em relação ao público leitor em geral), do mercado (Andrade, 2008, p. 290).

A descrição dada por este autor, marcada por um trânsito em arquivo de revistas de poesia, se alinha com a noção de arquivo de Derrida, deixando a entrever que “os limites, as fronteiras e as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização de arquivo” (Derrida, 2001, p. 15). A distinção entre “revista literária” e “revista de jornalismo literário” salienta uma característica de *O Saco*, cuja proposta se formulou como veículo literário, mas no projeto editorial incluiu a arte visual e a crítica cultural.

Sobre a criação de uma editora para publicar o envelope-saco, Maciel informa que foi uma exigência legal a constituição da empresa “[...] Opção Editora Promoções e Publicidade Ltda., da qual faziam parte as quatro pessoas há pouco mencionadas [...]”, ou seja, os editores (Maciel, 2013, p. 133). E acrescenta uma pequena página da história do evento: “Para criarmos a revista, precisamos fundar uma editora comercial. Entretanto, sua única função foi esta. Nunca editou livros. A sede funcionava numa sala alugada no centro de Fortaleza” (Maciel, 2013, p. 133).

Muitos jornais do país noticiaram o surgimento de *O Saco*, jornais da imprensa alternativa, jornais estaduais e jornais da grande imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Parte deles anunciaram na revista. A edição de *O Saco* n. 2 reproduz a nota de Alberto Dines para a *Folha de São Paulo*, em 25 de abril de 1976, por ocasião da estreia da revista:

O Saco é uma publicação mensal cujo primeiro número acaba de sair. Editada e impressa em Fortaleza - CE. Vem dentro de um envelope grande que funciona como capa, contendo 4 cadernos - Prosa, Verso, Imagem e Anexo. É fruto do trabalho de quatro escritores dispostos a abrir mercado para intelectuais que vivem longe dos grandes centros. O resultado é esplêndido: os textos são de

altíssimo nível, sem o simplismo da “nova” literatura e a confusão dos “estetas”. A poesia é plena de emoção. Os desenhos e os cartoons, de categoria. Este país é um saco de surpresas: o que está acontecendo por aí afora está muito além do que se reflete nos jornais (Dines, *O Saco*, n. 2, caderno 4, p. 11).

Com a expressão “mal de arquivo”, Derrida propõe escapar das descrições e inventar outros modos de entender a “subjativação do objeto” (Bordini, 2020, p. 104). E a tentativa de escapar das descrições inicialmente levou a uma revisão da postura de arquivista, que organiza, classifica e controla o arquivo. O arquivo da revista *O Saco* guarda escritores do grupo e revista *Clã*, como os veteranos Moreira Campos (n. 3), Fran Martins (n. 4 e n. 5), Antônio Girão Barroso e Antônio Papi Júnior (n. 7), nomes apontados em levantamento inicial, longe de ser exaustivo. Também se encontram guardados nos envelopes-saco os escritores Francisco Carvalho (n. 2), Barros Pinho, Horácio Dídimo (n. 3), Heloneida Studart e Roberto Pontes (n. 5), que aparecem fora do grupo *Clã*. Entre estes, os escritores Barros Pinho, Horácio Dídimo e Roberto Pontes integraram o grupo Sin (de Sincretismo), nos anos 1960.

Antônio Girão Barroso, no volume n. 6 de *O Saco*, apresenta uma retrospectiva da revista *Clã*, ou como se dizia, *Clan*, por força da ortografia do momento, em texto intitulado “Esse tal de grupo *Clã*” (*O Saco*, n. 6, 4º Caderno, p. 2). Recua no tempo, me levando a pensar o problema da edição, a inteira complexidade da publicação, a fronteira entre o escritor novo e o escritor veterano, experiente com obra em livro. Nesse recuo, Barroso anota que “[...] o primeiro lançamento das Edições *Clã* foi, na verdade, uma plaqueta – ‘Três discursos’, de Eduardo Campos, Mário Sobreira de Andrade e AGB, publicada em 1943” (*O Saco*, n. 6, 4º Caderno, p. 2), na qual ele aparece como participante, na sigla com as iniciais de seu nome. O nome *Clã* está consignado em verbete da *Enciclopédia de Literatura Brasileira*:

CLÃ (Grupo e rev.). Nome que resume um grupo de intelectuais de Fortaleza (CE), a princípio designando uma pequena editora, criada depois do I Congresso de Poesia do Ceará, em 1942, e, mais tarde, em 1946, após o I Congresso Cearense de Escritores, foi lançado o n. 0 (zero) da revista *Clã*, tendo à frente Antônio Girão Barroso, Aluísio Medeiros e João Clímaco Bezerra. O n. 1 saiu sob a direção de Fran Martins, em fev. de 1948, depois do II Congresso de Poesia do Ceará (Coutinho; Sousa, 1989, p. 436).

A revista Clã teve longa duração, antecedendo e ultrapassando a existência da revista *O Saco*, cujo formato era um envelope tamanho ofício. Nilto Maciel afirma que o nome *O Saco* tinha um sentido amplo ou senso de amplitude, mas não uma orientação de grupo: “Nossa pretensão era uma só: editar uma revista” (Maciel, 2013, p. 134). E estimular o surgimento de novos escritores. Em seu módulo “Da vanguarda a ditadura: literatura em encruzilhadas”, do Curso de Literatura Cearense, as professoras Fernanda Diniz e Kedma Damasceno abonam o objetivo da revista, no seguinte enunciado: “[...] Alguns dos nossos escritores estreariam n’*O Saco*, como o cronista Airton Monte, por exemplo, que apenas em 1979 lançaria seu primeiro livro de contos: *O grande pânico*” (Diniz; Damasceno, 2019, p. 142). Em setembro de 1976, Airton Monte publicou as duas páginas de “Um velho ao telescópio”, no Caderno Prosa de *O Saco* n. 4.

O trabalho de apontar os novos levou a uma revisão do arquivo como guarda e controle da literatura. De certo modo, o novo estava numa fronteira, fora do arquivo, numa posição pendular, prestes a se inscrever na revista literária e ocupar um lugar de objeto consignado no papel ou no arquivo digital, ainda assim, numa continuidade e perpetuidade. Os quatro fundadores, entre eles um livreiro, viram na revista *O Saco* uma possibilidade de tornar o escrito regular, ou seja, “o que tem as qualidades de estabilidade, unicidade do nome, integridade do conteúdo e adequação entre conteúdo e nome” (Del Pino, 2010, p. 374). No editorial de *O Saco* n. 1, conforme transcreve Barbalho (2000), Jackson Sampaio relata os objetivos da equipe, destacando que

Do ciclo criação, publicação e distribuição somente a primeira etapa é de controle do artista, a partir dela o material criado se aliena do criador (...). Assim, a atividade de pesquisa e o silêncio criador são paulatinamente substituídos pelo stress nos corredores das editoras, obrigatoriamente firmas cuja sobrevivência é o lucro, cuja lei reguladora é a da oferta e procura (...). E os artistas tornam-se, pouco a pouco, a coisa menos importante no lucrativo mecanismo do comércio cultural (Barbalho, 2000, p. 41).

Penso que o artista, a que se refere o editorial, compreende o conjunto dos artistas da palavra e das artes visuais, que naquele momento davam os primeiros passos e estavam prestes a serem lidos ou vistos fora das fronteiras da cultura

nordestina. Os primeiros números circularam fora do Ceará por meio da remessa do envelope-saco a jornais e revistas de algumas regiões do país, conforme indicam as cartas de leitor vindas de Salvador, São Luiz do Maranhão e São Paulo, publicadas em *O Saco* n. 2. Já neste editorial do segundo número se lê que a revista pretendia “[...] difundir a cultura não apenas no Ceará, mas igualmente em todo o país [...]”, numa circulação nacional (*O Saco* n. 2, 4º Caderno, p. 11-14). Entretanto, a circulação nacional acontece apenas a partir do n. 3, quando a revista passa a ser distribuída pela Superbancas, que a faz circular nas grandes cidades do Brasil (Maciel, 2013, p. 136).

Dos artistas da palavra e das artes visuais que deram os primeiros passos na revista *O Saco*, destaco o nome do escritor Floriano Martins (1957), com poemas publicados em *O Saco* n. 2, em página diagramada e ilustrada com gravura de Siegbert Franklin e chamo atenção para os artistas visuais que ilustraram as capas da revista. Sobre os poemas de Martins, eles fazem parte da plaqueta *Composição* (1976). Em correspondência recente com o escritor, ele informa que “na mesma época em que publiquei aqueles poemas em *O Saco* eu publiquei um livro chamado *Composição*, de onde são os poemas”.

As capas ilustradas estampam, em letras de traço alto com serifas, o nome *O Saco* e a reprodução de gravuras de artistas do Ceará e um artista da Bahia. Desde o nome, com “[...] traços que finalizam as hastes de algumas letras, atravessando-as nas extremidades em que não fazem ligação [...]” (Erbolato, 1981, p. 163), até o desenho e técnica de cada artista, o envelope-saco encanta a quem o encontra. As gravuras da capa foram assinadas por Ricardo Augusto Rocha Pinto, com “O delinquente” (*O Saco*, n. 2), Calasans Neto (*O Saco*, n. 3), Raimundo Garcia de Araújo – Garcia, com “Festa de São Lázaro” (*O Saco*, n. 4), Hermínio Macedo Castelo Branco - Mino (*O Saco*, n. 5), Aldemir Martins (*O Saco*, n. 6) e Laura Heloisa Moraes da Silva, com “Homem da década de 70” (*O Saco*, n. 7). Destes artistas, Ricardo Augusto, Garcia e Aldemir Martins fizeram uma trajetória pelo Salão de Abril, nos anos 1970, tradicional e importante mostra de arte contemporânea em Fortaleza.

O que se vê na revista *O Saco*, no arranjo da palavra com a arte visual, aponta para uma reflexão acerca de como as experimentações e montagens entre imagem e escritura podem produzir gestos que entrelaçam a estética e a política.

Diante da revista, impressa e roída parcialmente pelas traças, sobressai a riqueza das gravuras nas capas e, dentro da revista, a riqueza das ilustrações. Outras gravuras no Caderno Imagem e inúmeros procedimentos gráficos, que despertam a sensibilidade de um leitor, atestam o caráter artístico da revista, “[...] uma certa estetização da visualidade das páginas, tirando partido das novas técnicas de edição [...]” (Camargo, 2013, p.13). A revista não vinha encadernada, colada ou grampeada, pois suas folhas eram arrumadas em quatro encartes, conforme observam Fernanda Diniz e Kedma Damasceno. Os encartes Prosa, Verso, Imagens e o Anexo – com entrevistas, críticas literárias, reflexões e matérias jornalísticas – “[...] vinham quase soltos num envelope de papel que era pendurado nas bancas de revista [...]” (Diniz; Damasceno, 2019, p.142).

Após a plaqueta de 1976, Martins se muda do Ceará para São Paulo por um tempo, onde atua como tradutor e entrevistador. Em relação ao período, ele refere a uma multiplicidade do ser que começava a aflorar. Na entrevista concedida a Maria Estela Guedes, demarca esta condição ao afirmar que “[...] fui aprendiz de percussionista, entrevistador, editor, agitador e poeta, tudo antes dos 18 anos [...]” (Guedes, 22 mar. 2021). Depois dos 20 anos, surgem os primeiros livros e, por duas décadas, mantém uma produção contínua. Em 1999, Martins cria a *Agulha Revista de Cultura*, revista digital, de circulação pela internet. Como editor da revista, cuja proposta de unir a literatura com as artes visuais lembra a revista *O Saco*, se apresenta com a multiplicidade ampliada, registrando que trabalha com fotografia, colagem e design, tendo realizado exposições e capas de livros (Martins, 10 jun. 2026).

Considerando os achados desta pesquisa, em suma, a ideia de ultrapassar as demarcações do arconte, de mexer na consignação do arquivo *O Saco*, tendo em vista a invenção de outro modo de entender a subjetivação do objeto, o estudo consegue mostrar a revista *O Saco* como um arquivo de crítica e da literatura. Acerca do arquivo literário, Reinaldo Marques lembra que o estudioso de arquivo, seja qual for sua formação, faz perguntas ou interrogações incontornáveis. Para Bordini e Moraes, “[...] essas perguntas, que recusam respostas imediatas, categóricas ou superficiais, fazem eclodir postulados teóricos e hermenêuticos, percepções ideológicas e encaminhamentos tecnológicos, que tramam

controvérsias [...]” (Bordini; Moraes, 2022, p. 6). A abertura do envelope-saco expôs inúmeras possibilidades de reinventar a revista, entre outras, a de explorar sua relação com a arte contemporânea, o que em parte aconteceu com o mapeamento dos artistas que assinam as capas da revista. Entretanto, nos números da coleção do IHGRS, se encontram diversos trabalhos assinados, no Caderno Imagem, dando amplitude ao espaço concedido para a arte visual, em meio aos textos poéticos e críticos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio Cavalcante. Revistas literárias. In: _____. *A transparência impossível: lírica e hermetismo na poesia brasileira atual*. Recife: O Autor, 2008.

BARBALHO, Alexandre. *Todas são ideias de um mesmo saco*. 1994. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1994.

BARBALHO, Alexandre. *Cultura e imprensa alternativa: a revista de cultura O Saco*. Fortaleza: UECE, 2000.

BORDINI, Maria da Glória. A imprensa nos acervos literários: memória do cotidiano. In: ____ BORDINI, M. da G. *Matérias de memória*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020.

BORDINI, Maria da Glória; MORAES, Marcos Antonio de. Arquivo das memórias, memória dos arquivos. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 24, n. 46, p. 5-8, jan./abr., 2022. DOI: <<https://doi.org/10.1590/2596-304x20222446mbmm>>. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rblc/a/pG3Db7vndWYJSR4tDSBfjK/?lang=pt>>. Acesso em 14 ago. 2026.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Por que ainda lemos revistas de poesia? *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 13, n. 20, 5-14, 2013. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2013v13n20p5>>. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p5/27566>>. Acesso em: 14 ago. 2026.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira/Oficina Literária Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: FAE, 1989. 2 Volumes.

DEL PINO, Dino. *Escrita, leitura e inclusão digital*. Porto Alegre: AGE, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINES, Alberto. Carta do leitor. Revista *O Saco*, n. 2, Caderno 4, p. 11, junho 1976.

DINIZ, Fernanda; DAMASCENO, Kedma. *Da vanguarda a ditadura: literatura em encruzilhadas*. Curso de literatura cearense. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha e Universidade Aberta do Nordeste, 2019.

ERBOLATO, Mário L. *Jornalismo gráfico: técnicas de produção*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

GUEDES, Maria Estela. Tributo devido a Floriano Martins. Revista *Acrobata*, Teresina, 22 mar. 2021. Disponível em: <<https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/entrevista/tributo-devido-a-floriano-martins/>>. Acesso em 06 de jul. 2026.

MACIEL, Nilto. *Quintal dos dias*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2013.

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

MARTINS, Floriano. *Agulha Revista de Cultura* # 265, junho 2026. Disponível em: <<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2026/06/agulha-revista-de-cultura-265-junho-de.html>>. Acesso em 06 de jul. 2026.

O SACO. Fortaleza, Opção Editora, n. 2, junho 1976, IHGRS.

O SACO. Fortaleza, Opção Editora, n. 3, julho 1976, IHGRS.

O SACO. Fortaleza, Opção Editora, n. 6, dezembro 1976, IHGRS.

PATÍÑO, Roxana. Revistas literárias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula*, Madri, n. 715-716, julio/agosto 2006. Disponível em: <https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm>. Acesso em: 14 ago. 2026.

SALÃO DE ABRIL, década de 1970, Fortaleza, CE. Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/mapeamento-artista-obras-decada/4-mapeamento-artista-obras-decada-1970.pdf>>. Acesso em 05 abr. 2026.

TRILLING, Lionel. *Literatura e sociedade*. Trad. De Rubem Rocha Filho. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

WHITTEMORE, Reed. *Pequenas revistas*. Trad. Anna Maria Martins. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

Recebido em: 08/05/2026

Aprovado em: 06/07/2026



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. 2026
ISSN: 2966-1439
P. 194-211

ARQUIVO, PERIFERIA E HISTÓRIA LITERÁRIA: PERIÓDICOS CONTEMPORÂNEOS EM MATO GROSSO

ARCHIVES, PERIPHERY AND LITERARY HISTORY: CONTEMPORARY PERIODICALS
IN MATO GROSSO

Igor Paulo Rodrigues Pereira¹

Hélvio Moraes²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar periódicos literários mato-grossenses contemporâneos como arquivos literários, ou seja, enquanto acervos que registram as complexas relações existentes no processo de criação e divulgação da produção literária no estado e, por consequência, enquanto partes construtoras da história literária no estado. Partimos da revista literária *Vôte!*, marco de consolidação da chamada Geração Coxipó, movimento periférico vinculado à Universidade Federal de Mato Grosso e constituído como contraponto ao academicismo literário representado por Dom Aquino Corrêa e José de Mesquita. Consideramos, ainda, outros periódicos, como *Fagulha* e *Estação Leitura*, nos quais essa geração publicou ativamente, entendendo-os como dispositivos de memória e espaços de inscrição da produção contemporânea. A concepção de arquivo adotada para a análise fundamenta-se na noção desenvolvida por Jacques Derrida (2001) e na de “bem de Arquivo”, cunhada por Eneida Maria de Souza (2011). Apresentamos, ainda, como aporte teórico, Mahon (2020), Pedrosa *et al* (2018), Patiño (2009), entre outros.

Palavras-chave: Arquivo Literário. Revistas Literárias. Literatura contemporânea em Mato Grosso. Tradição. Periferia.

¹ Doutorando em Estudos Literários/PPGEL, pela UNEMAT de Tangará da Serra no ano de 2026. Mestre (2024) em Estudos Literários/PPGEL, pela UNEMAT de Tangará da Serra. *E-mail:* igor.paulo@unemat.br

Doutorado (2010) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

² Professor de Literaturas de Língua Inglesa no curso de Letras da UNEMAT, campus de Tangará da Serra. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT. *E-mail:* helvio.moraes@unemat.br

ABSTRACT: This article aims to analyze contemporary literary magazines from Mato Grosso as literary archives, that is, as collections that record the complex relationships involved in the process of creating and disseminating literary production in the state and, consequently, as constitutive elements of its literary history. Our point of departure is the literary magazine *Vôte!*, a landmark in the consolidation of the so-called Coxipó Generation, a peripheral movement linked to the Universidade Federal de Mato Grosso and established in opposition to the literary academicism represented by Dom Aquino Corrêa and José de Mesquita. We also examine other magazines, such as *Fagulha* and *Estação Leitura*, in which this generation published extensively, understanding them as sites of memory and spaces for the inscription of contemporary literary production. The concept of the archive adopted in this analysis is grounded in the notion developed by Jacques Derrida (2001) and in the concept of *bem de arquivo* proposed by Eneida Maria de Souza (2011). As additional theoretical support, we draw on Mahon (2020), Pedrosa et al. (2018), and Patiño (2009), among others.

Keywords: Literary Archive. Literary Magazines. Contemporary Literature in Mato Grosso. Tradition. Periphery.

INTRODUÇÃO

A pesquisa sobre revistas literárias não constitui uma prática recorrente na crítica literária. Esses periódicos raramente atraem a atenção de especialistas, especialmente quando se propõe analisá-los como arquivos, temática também pouco abordada nos estudos literários, “por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura” (Souza e Miranda, 2003, p. 9). Tudo indica que o pouco interesse em tê-las como objeto de estudo seja, em parte, resquício de uma tradição cultural que perdurou até o início do século XX, tendo em vista que “Na década de 1970, ainda era relativamente pequeno o número de trabalhos que se valia de jornais e revistas como fonte para o conhecimento da história no Brasil” (Luca, 2008, p. 111). E principalmente, porque, como aponta Luca (2008), os jornais e as revistas literárias foram considerados, até o início do século passado, fontes inadequadas de pesquisa.

A autora, ao tratar da História da imprensa no Brasil, argumenta que, até o início do século passado, o historiador compreendia, que no exercício da sua função, deveria manter-se distanciado do objeto de pesquisa, de modo a garantir a objetividade. Por isto, “Não se pode desprezar o peso de certa tradição, dominante

durante o século XIX e as décadas iniciais do XX, associada ao ideal de busca da verdade dos fatos, que se julgava atingível por intermédio dos documentos, cuja natureza estava longe de ser irrelevante” (Luca, 2008, p. 111-112). E complementa que:

[...] livre de qualquer envolvimento com seu objeto de estudo e senhor de métodos de crítica textual precisa, deveria, valer-se de fontes marcadas pela objetividade, neutralidade, fidedignidade, credibilidade, além de suficientemente distanciadas de seu próprio tempo (Luca, 2008, p. 112).

Os jornais, nesse sentido, não garantiriam a objetividade, neutralidade, fidedignidade e credibilidade, como citado acima, por isto, foram considerados fontes inadequadas para pesquisa, fornecendo “imagens parciais, distorcidas e subjetivas” (Luca, 2008, p. 112). Apesar dessas peculiaridades inerentes aos periódicos, a criação de novas metodologias científicas exigiu dos historiadores a readequação dos seus métodos de análise, o que possibilitou a incorporação dos periódicos como fontes legítimas para pesquisa, como se pode observar:

Os aportes analíticos provenientes de outras Ciências Humanas, como a Sociologia, a Psicanálise, a Antropologia, a Linguística e a Semiótica, ao mesmo tempo em que incentivavam a interdisciplinaridade e traziam contribuições metodológicas importantes, forçavam o historiador a refletir sobre as fronteiras da sua própria disciplina, cada vez mais difíceis de precisar (Luca, 2008, p. 112).

Nota-se como essa tradição ainda influencia a pesquisa de periódicos literários, que permanecem menos explorados pela crítica, quando comparados a outros objetos de estudo. Porém, é na complexidade que os envolve que reside sua riqueza, uma vez que registram informações importantes para análise e se apresentam como contraponto à concepção de que a objetividade se sobrepõe à subjetividade na produção de conhecimento.

Além de constituírem uma alternativa à publicação em livro, as revistas literárias podem ser compreendidas enquanto arquivos, como dispositivos de registro e preservação da produção artística, contudo não se reduzem a essa função. Neste sentido, pode ser pertinente pensarmos num contraste entre “arquivo” e “tradição literária”, e o papel desestabilizador dos jornais e revistas

literários nesse contexto. Se a tradição literária costuma ser pensada como algo transmitido por continuidade e filiação simbólica entre obras e autores, o arquivo, tal como problematizado por Derrida (2001), introduz uma descontinuidade fundamental nessa lógica. Enquanto a tradição tende a naturalizar seus critérios de valor, apresentando-se como sedimentação natural do que “permanece”, a noção derridiana de arquivo explicita as operações de poder, seleção e exclusão que tornam essa “permanência” possível. A tradição literária supõe uma memória viva e compartilhada; o arquivo, ao contrário, revela que toda memória depende de suportes, instituições e formas de autoridade que decidem o que pode ser conservado, legível e transmissível. A forma “livro” parece dar concretude a uma estabilidade; o jornal e a revista, em muitos casos, surgem para questionar ou se contrapor ao que se apresenta como estável.

Explorando um pouco mais essa concepção de arquivo, compreende-se que ele diz respeito tanto à ordenação da coleção quanto ao domínio que se exerce sobre ela (Pedrosa *et al*, 2018). O arquivo pode ser entendido como um território em disputa e, desse modo, como uma instância em permanente construção. Pensá-lo implica refletir sobre quem tem poder sobre ele, quem pode enunciar e arquivar e, em última análise, determinar o que deve ser arquivado.

Ao compreendê-las como arquivos, nessa perspectiva — considerando-se especificamente os periódicos artístico-literários —, infere-se que mantêm relação com a noção de cronotopo. Embora Mikhail Bakhtin formule o cronotopo como categoria voltada à análise das formas narrativas, entendendo-o como a articulação indissociável entre tempo e espaço tal como assimilada artisticamente na literatura, é possível mobilizá-lo, por aproximação, para pensar as revistas enquanto dispositivos que também organizam e materializam determinadas configurações temporais e espaciais da produção literária.

As revistas, enquanto arquivos, condensam um tempo histórico específico e o inscrevem em um espaço institucional, geográfico e simbólico. Ao contrário do que ocorre com o livro, elas registram a literatura em seu processo de desenvolvimento, pois operam com uma marcação temporal mais imediata. O livro, em geral, resulta de um percurso mais longo: envolve tanto o trabalho de seleção do escritor — que organiza e revisa produções previamente elaboradas,

constituindo um pré-arquivo pessoal — quanto as etapas de editoração, produção e circulação. A revista, por sua periodicidade e dinâmica coletiva, tende a captar com maior proximidade os movimentos, tensões e experimentações de um determinado momento literário, configurando uma temporalidade mais próxima do acontecimento, em perspectiva semelhante à de Roxana Patiño (2009, p. 459):

[...] as revistas geram um sentido imediato da literatura e da cultura de um dado momento; permitem captar com grande nitidez um estado de permeabilidade dos discursos, uma espécie de estado de latência prévia à sua consolidação em ideologias culturais, enquanto conjunto articulado de ideias e valores. Este estado de mobilidade do pensamento e da sensibilidade possibilita uma série de cruzamentos diversos, novos e inclusive contraditórios, impensáveis *a posteriori*.

Por registrarem de modo quase imediato os dados culturais do campo literário, as revistas constituem um acervo profícuo para os estudos críticos, configurando-se como verdadeiros arquivos literários. Assim,

Vistas numa perspectiva histórica e como conjunto, as revistas permitem estudar, com uma precisão maior, os processos de conformação de ideologias literárias e culturais, os mecanismos de instauração e consagração de um tipo de discurso em detrimento de outros, a constituição de certa classe de intelectual erigido como a “voz autorizada” (o acadêmico, o literato, o escritor-jornalista, profissional ou ocasional etc.) (Patiño, p. 459, 2009).

Com isto em mente, o presente artigo tem por objetivo refletir sobre os periódicos literários mato-grossenses contemporâneos enquanto arquivos literários, ou seja, enquanto acervos que registram as complexas relações existentes no processo de criação e divulgação da produção literária no estado e, por consequência, enquanto partes construtoras da história literária no estado. Temos, como ponto de partida, a revista literária *Vôte!*, por ser o periódico que marca a consolidação da Geração Coxipó, que surge como movimento periférico vinculado à UFMT, contrapondo-se ao academicismo literário representado por Dom Aquino Corrêa e José de Mesquita e que remete às primeiras décadas do século XX em Mato Grosso. Consideramos, ainda, outros periódicos, como *Fagulha* e *Estação Leitura*, nos quais essa geração publicou ativamente, publicações que

igualmente permitem apreender os modos de organização e afirmação da literatura mato-grossense contemporânea.

AS REVISTAS LITERÁRIAS COMO ARQUIVOS

Em que implica considerarmos revistas literárias como arquivos? Não no sentido comum de suporte e acervo, mas no de compreendê-las como resultado de um processo autoral complexo, que agrega e articula diversas expressões culturais de forma quase imediata.

Ainda que possamos considerá-las fontes primárias, existe um processo de criação que as antecede. A produção artística e intelectual que lhes confere existência articula-se não apenas aos sujeitos que a enunciam, mas às práticas e gestos de inscrição que a tornam possível, o que nos remete à noção de *exergo*, tal como formulada por Jacques Derrida:

(...) o *exergo* consiste em capitalizar numa elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um *exergo* estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e dar ordem contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema. Há uma função em um só tempo (Derrida, 2001, p. 17).

O *exergo* é, em síntese, a primeira figura do arquivo. O primeiro gesto que, ao precedê-lo, institui e ordena; por isso, ele expressa, antes de tudo, uma *vontade de arquivo*, nos termos propostos pelo teórico. Quando pensamos nas revistas, essa noção revela que há, por um lado, um processo prévio de criação artística e elaboração intelectual e, por outro, um movimento de seleção e exclusão que condiciona a constituição desse espaço coletivo. O *exergo* refere-se ao gesto ou à instância que antecede o arquivamento e o condiciona, isto é, aquilo que o institui a partir dos termos e da *lei* que o autorizam, antes mesmo de sua capitalização. Desse modo, evidenciam-se procedimentos frequentemente negligenciados na constituição do arquivo literário. Há, portanto, também uma *vontade de revista* que antecede sua materialização.

Esse gesto, no entanto, não é exercido por qualquer sujeito. Há um agente ou grupo que detém o poder de selecionar ou excluir, que dita a *lei* e a *ordem* conforme às quais a revista se organiza e que institui e autoriza seu começo. Nesse sentido, Jacques Derrida retoma a etimologia da palavra *arkhê*, que, segundo o autor, “designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*” (Derrida, 2001, p. 11, grifo do autor). O *começo* relaciona-se à ideia de instituição, de ponto de partida; o *comando*, à ideia de autoridade, isto é, àquele que detém o direito ou o poder sobre o arquivo, inclusive o poder de legislar sobre ele. Desta forma, ambos remetem à figura dos arcontes:

Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos (*ibidem*, p. 12).

O autor explica que é nesse contexto domiciliar – simultaneamente privado e político – que os arquivos nasceram, marcando a relação entre sua instituição e os direitos que sobre eles se exercem. Nesse cenário, surgem os chamados arcontes, aqueles que detinham o domínio e a autoridade sobre os conteúdos arquivados. O arconte configura-se, assim, como aquele que concentra o saber, regula o acesso e delimita as possibilidades de interpretação, o que evidencia a existência de interesses sobre o arquivo, uma vez que nasce inscrito em uma estrutura de poder.

As revistas, de modo semelhante, não surgem ao acaso: resultam de um projeto, coletivo ou não, que se materializa por meio de instâncias editoriais, as quais, à maneira do arconte descrito por Derrida, exercem a prerrogativa de selecionar, organizar e legitimar os discursos que passarão a compor esse arquivo coletivo. O lugar ou começo, no caso das revistas, corresponderia à delimitação do tipo de suporte, à inscrição geográfica que as situa e ao conjunto de discursos, estéticas e estilos que passam a ser legitimados; já o “direito” sobre o arquivo remeteria a seu(s) idealizador(es) e editor(es), ou seja, àqueles que detêm a autoridade para definir seus critérios de seleção, organização e circulação.

Vale ressaltar a impossibilidade de dissociar arconte de arquivo, isto é, conteúdo e titularidade: “Já apresentar-se como arconte exclusivo, leitor legal e oficial do arquivo é, no final das contas, a possibilidade de dominar, de criar o passado a partir dos próprios interesses ou, no mínimo, do próprio lugar de enunciação, cancelando os outros” (Pedrosa *et al*, 2018, p. 23-4). Se o poder de guarda implica também o poder de interpretação, então o arquivo jamais é neutro: ele constitui um campo de forças, atravessado por disputas quanto ao que deve ser preservado, legitimado e lido e quanto às formas mesmas de sua leitura.

Como desdobramento dessa dinâmica de poder, pela qual todo arquivo se institui mediante tensões constitutivas que visam à seleção e à autoridade, pode-se afirmar que também as revistas padecem do “mal de arquivo”, tal como o concebe Derrida. Se todo gesto de arquivamento implica escolher e preservar, ele implica igualmente excluir. O desejo de guardar e de lembrar produz, paradoxalmente, esquecimento e apagamento. Para Derrida, essa vontade de arquivo causa uma contradição interna:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos melhor: ela abusa. Um tal abuso abre a dimensão ético-política do problema. Não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o in-finito, o mal de arquivo toca o mal radical. (Derrida, 2001, p. 32)

Ao mesmo tempo em que o idealizador arquivava, ele excluía. Não há arquivo sem o seu mal – sem destruição, exclusão e esquecimento. Este mal habita também as revistas literárias. Contudo, ainda que isso seja inevitável, podemos, na contramão, falar do bem de arquivo, perspectiva que pressupõe a existência de marcas deixadas por todo acervo, como propõe Eneida Marilda de Souza em *A biografia: um bem de arquivo* (2011), ao destacar a importância dos bastidores da criação artística como material potencial para a pesquisa crítica.

O bem do arquivo corresponde ao conjunto de traços que é deixado pelo escritor no processo de criação: os rascunhos, as anotações, o ambiente de criação, tudo que possa fazer com que se compreenda melhor o processo de criação artística ou até mesmo que torne possível construir novas interpretações, variáveis que são impensáveis a partir da obra acabada.

Ainda que a autora trate o bem do arquivo sobretudo a partir dos aspectos documentais do processo de criação autoral, presentes em fontes primárias, podemos estender essa reflexão aos periódicos literários, considerados aqui igualmente como fontes primárias. Tal consideração decorre do fato de que as revistas são produzidas no curso da história e registram não apenas as produções literárias, e críticas, mas também as redes de sociabilidade, as disputas estéticas e os posicionamentos intelectuais de um determinado momento. Configuram-se como testemunhos originais de uma época. É nesse sentido que elas são:

Os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores – ligadas à produção literária e existencial – constituem lugares pouco conhecidos pela crítica. A intenção de reunir crítica biográfica e crítica genética permite expandir o registro documental dos autores como tentativa de recuperar estágios pré-textuais e estágios previvenciais (Souza, 2011, p. 42).

Nelas podemos encontrar as marcas deixadas dos escritores pelas obras publicadas no início de suas carreiras e, considerando a sua periodicidade, o registro temporal das mudanças no fazer artístico. Elas possibilitam observar as relações existentes numa geração de escritores, a sua relação com a crítica – que comumente também publica nesses veículos. São, portanto, um acervo que registra, ainda que pela ausência, a complexidade da vida literária de um determinado tempo e espaço.

Derrida (2001) afirma que a questão do arquivo é tão complexa que não basta apenas que o princípio de *comando* e *começo* estejam presentes. Deve haver, ainda, uma relação que os conecte, o que ele vem a chamar de *consignação*. Em suas palavras:

A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta,

heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (Derrida, 2001, p. 14)

Por isto, existe uma dimensão pessoal nos arquivos. Existem os autores que cedem sua produção artística para compor a revista e, nesse movimento de passagem institucional – do domínio íntimo e pessoal para o institucional (arquivo), passam também a constituir aquilo que se denomina “revista literária”. E pelo princípio da consignação não é possível dissociar autor e obra, nem obra e suporte, contexto, lugar, autoridade e demais instâncias que a legitimam e a organizam. Nesse sentido, o arquivamento necessita da consignação e sem esse princípio de união, não há revista, não há arquivo. A união relaciona-se, por fim, ao sentimento de coletividade que remete, por sua vez, à vontade fundadora do surgimento de um suplemento literário. Afinal, nenhuma revista surge sem um projeto, muitas vezes representado por um manifesto que norteia seus ideais e une os artistas aos mesmos objetivos.

ARQUIVO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO DE MATO GROSSO

Enquanto arquivos, as revistas constituem uma das formas pelas quais o estudioso e o crítico acessam o passado literário, em diferentes níveis e sob múltiplas possibilidades de leitura. Na perspectiva que adotamos — ancorada na concepção derridiana de arquivo desenvolvida ao longo deste artigo –, jornais e revistas são acervos instituídos por seus idealizadores, que selecionam e organizam os artistas e obras que comporão o projeto. A cada edição, esses periódicos não apenas reúnem textos, mas também consignam sentidos, produzem narrativas sobre si mesmos e sobre o campo literário em que se inserem, legitimando determinadas escolhas e silenciando outras. Desse modo, participam ativamente da construção da história literária do estado de Mato Grosso. Para examinar como os periódicos literários contemporâneos operam nesse processo, partiremos da apresentação da revista literária *Vôte!*, um dos primeiros meios de publicação e circulação de obras contemporâneas no estado.

Como observa Patiño (2009), as revistas literárias se caracterizam por uma inserção imediata na cultura, intervindo diretamente no debate estético e intelectual de seu tempo. À luz dessa compreensão, a revista *Vôte!* pode ser entendida não apenas como veículo de circulação de parte significativa da produção de autores mato-grossenses, mas também como um dado constitutivo da cultura do estado. Além disso, o periódico assinala o surgimento de uma geração literária – a chamada Geração Coxipó. Enquanto arquivo, *Vôte!* permite que a crítica retroceda no tempo e reconheça os diálogos estabelecidos entre os intelectuais da época, bem como as tensões e convergências que configuravam o campo literário. A existência desse e de outros arquivos torna possível compreender não apenas o passado, mas também os contornos da atualidade literária do estado.

Espaço de intersecção de discursos, *Vôte!* preserva registros de seus colaboradores da época – jovens escritores que se posicionavam em oposição ao academicismo instaurado pela dupla Aquino-Mesquita³, muitas vezes de forma jocosa e irônica como destaca Mahon (2020, p. 14):

Foram raros os autores que desafiaram a AML, para a qual convergiu a maioria dos escritores do século XX, sobretudo aqueles alinhados ao projeto literário da dupla Aquino-Mesquita, que consistia na prosa memorialista de caráter laudatório, de um lado, e na poesia parnasiana de versos alexandrinos, de outro. Cumpria aos intelectuais que gravitavam institucionalmente em torno do presidente perpétuo da AML a função de apoiar a narrativa de uma terra pacificada e pronta para o desenvolvimento

É nesse contexto que surge a revista *Vôte!* e se consolida a Geração Coxipó. José de Mesquita e Dom Aquino Corrêa reconheciam apenas escritores que abordassem Mato Grosso, optando por uma literatura ufanista e laudatória, em aparentemente descompasso com as tendências literárias dos grandes centros culturais brasileiros. “Aparentemente”, como ressalta Mahon, pois tratou-se de uma escolha consciente de projeto estético e cultural:

3 Dom Francisco de Aquino Corrêa (1885–1956) e José de Mesquita (1892–1961) foram líderes da vida literária e cultural de Mato Grosso nas primeiras décadas do século XX. Seu projeto estético, de matriz romântico-parnasiana, orientou periódicos, instituições e produções literárias, influenciando gerações e consolidando parâmetros estéticos que marcaram a literatura mato-grossense ao longo do século XX.

Enquanto os grandes centros discutiam, durante toda a década de 1930, qual “modernismo” iriam adotar, se mais ou menos alinhado com as estéticas europeias, se mais ou menos afeito à identidade nacional pelo resgate do barroco mineiro, por exemplo, em Mato Grosso, a Academia de Letras impulsionava a métrica parnasiana e uma fértil cultura de crônicas memorialistas aparente descompasso é traiçoeiro ao crítico que pretenda uma análise apressada. Essa assimetria estética não foi resultado de um “atraso” e sim de uma opção de estilo e de temática. O romantismo, com a forte carga de individualismo desiludido, o intimismo sensual e propensão para o autoextermínio nos casos de desilusão amorosa foi taxativamente afastado por D. Aquino Corrêa. Como resultado dessa escolha, o religioso preferiu eleger a estética do verso alexandrino e suas variantes, mirar a beleza erudita do neoclássico como padrão a ser seguido e, ao mesmo tempo, saudar um futuro de progresso para Mato Grosso (Mahon, 2020, p. 37 - 8).

Além disso, como observa o crítico, há uma ambivalência na produção literária encorajada pela dupla. Embora rechaçassem certas transformações que a capital de Mato Grosso vinha experimentando, reconheciam a necessidade de modernização e de “saudar o progresso”. Mahon nos oferece um exemplo, por meio do poema *Visão de futuro*, de Mesquita (1930, p. 37):

A era nova desponta. O auto, célere, corta
Teus campos, onde a messe, esplendida, se espraia.
Silva a locomotiva... E da tapera morta
Como que nova luz radia, ardente e gaia.
O velívolo leve os teus ares recorta.
A orchestra do progresso os seus hymnos ensaia.
Tempo é de ressurgir, nesse teu sonho absorta,
para a gloria sem par que no horizonte raia!
Venha o dia feliz em que, fortes e unidos,
os teus filhos farão, nos labores da leira,
do trabalho no afan, rijos e decididos
surgir desse teu seio apoiado e fecundo,
com que se há de nutrir a humanidade inteira
– Terra da Promissão e celleiro do mundo!

A Geração Coxipó, como observa Mahon, surge na contramão da estética passadista e saudada adotada pelos integrantes da AML. Apenas como exemplo, apresentamos abaixo um excerto do poema “Cidade Fantasma”, de Eduardo Ferreira (1993, p. 8), publicado na revista *Vôte!*:

Nada de novo na cidade fantasma

Tudo de velho no Centro Oeste BAR NIGHT
Crianças armadas até os dentes
Fogo cruzado entre barricadas espelhadas

A guerra nunca terminou
Sabemos que jamais haverá vencedor
Por eras a fúria toma conta dos ares
Artilharias disparando por intermináveis horas [...]

Ao se distanciarem do projeto estético predominante na Academia Mato-Grossense de Letras, os jovens escritores buscaram inspiração em autores fora desse círculo dominante, como Manoel de Barros, Wladimir Dias-Pino, Ricardo Guilherme Dicke e Teresa Albuês. Ainda assim, suas obras parecem revelar certa ambivalência que reflete as tensões entre tradição e experimentação:

Esse período de tensionamento entre a AML e os antiacadêmicos que almejavam uma estética diversa do parnasianismo hegemônico legou a ambivalência central na literatura local. De um lado, o convencionalismo estruturado pela dupla Aquino-Mesquita, idealizadores de um passado e proponentes de um futuro de progresso; de outro, os modernistas que, ao firmarem oposição à estética academicista, viam o progresso de Mato Grosso com muitas reservas. (...) Mesmo o antiacademicismo foi um movimento ambivalente. Inevitavelmente, dialogou com a tradição, reforçando-a de alguma forma. O convívio entre intelectuais que se expressavam de forma estética divergente foi muito mais intenso do que verdadeira a ruptura entre si (Mahon, 2020, p. 116).

Como exemplo, temos o poema de Rômulo Carvalho Netto (1992, p. 8), também publicado na Revista *Vôte!*. Ainda de acordo com Mahon, por um lado, o poema aborda a degradação ambiental, resultado da “ganância urbana”; por outro, mantém o viés regionalista:

Chega a noite e sua
imensa lua cheia
povoa nossas tortas ruas
estreitas.
Um homem passa devagar
Sorrindo para as moças
casadoiras acotoveladas
nas janelas seculares.
O tempo deixou muitas marcas
mas a ganância urbana
aos poucos destrói nossa memória

Triste de nós
somos um povo sem passado.

A discussão sobre a produção literária em Mato Grosso a partir da década de 1970, com a consolidação da Geração Coxipó, evidencia a importância de *Vôte!* na construção da história literária do estado. Por meio dessa revista e, naturalmente, de outras fontes — tem-se acesso ao que foi registrado e selecionado do passado, revelando a presença de um projeto literário que se contrapôs à hegemonia vigente na época.

Desse modo, as revistas das quais essa geração literária participou instauraram uma instabilidade na tradição literária, contrapondo-se e, posteriormente, ainda que de maneira contraditória, integrando-se à AML. Contraditório porque é justamente a partir dessa tensão e da consolidação desses escritores que é possível o ingresso de parte deles à Academia Mato-grossense de Letras (AML).

Vôte! une essa geração de escritores, fornece espaço e sustenta a posição deles frente ao tradicionalismo instituído pela AML, demonstrando a importância dos jornais e revistas enquanto formas de organização. E como consequência, demonstra sua importância arquivística, que possibilitou recuperar parte do que se construiu da história literária, das influências existentes, das contradições do grupo, da sua organização frente ao grupo hegemônico integrante à AML. Nesse sentido, como propõe Patiño (2009, p. 459):

Em seu interior, as revistas atuaram como geradoras e sustentadoras das diversas posições que intelectuais e artistas tomaram ao longo do século, frente a problemáticas específicas; ao mesmo tempo, em sua projeção exterior, abriram vasos comunicantes com uma sociedade que, em vários momentos, recorreu à cultura e à literatura para encontrar suas bases identitárias, seus conteúdos integradores, assim como novos fundamentos de valor.

Agindo assim, como sustentação, *Vôte!* abriu caminho para novas possibilidades na produção literária em Mato Grosso, o que culminou, entre outras coisas, no surgimento de novos periódicos, como a revista *Estação Leitura* (2004), dirigida por Wander Antunes e *Fagulha* (2006), por Juliano Moreno, ambas de grande importância para essa geração vanguardista. Esses acervos possibilitam que se reconheça as ambivalências e as mudanças ocorridas dentro do grupo.

Oferecemos um exemplo: é somente a partir de Estação Leitura que Cuiabá perde um pouco de seu protagonismo, abrindo espaço para perspectivas contemporâneas mais amplas e conectadas a tendências globais. Como observa Mahon (2020, p. 166):

A consolidação da nova geração de escritores no princípio do século XXI trouxe consigo as questões da contemporaneidade: (a) perspectiva cética e/ou pessimista quanto ao presente; (b) marcante individualismo; (c) futuro incerto; (d) constatação de uma paisagem deserta, caótica e transformada; (e) busca pelo marginal e/ou distópico.

O poema “Serenos serenos serenando...”, de Odair de Moraes (2006, p. 10), publicado em *Estação Leitura*, sintetiza essas características, corporificando integralmente o panorama contemporâneo a que vimos aludindo:

Só eu mesmo vou assim devagar
por estas ruas desajustadas

Como um cão sem dono a passear sua sombra.

Venço o asfalto adverso
com a animosidade dos que nutrem
esperança alguma.

Vou na velocidade de um manco!
Com o meu olhar coletor de níqueis
e o gigante dedo de Deus sobre as costas.

A vida é este caminhar solitário
que eu conheço bem.

As tensões a que nos referimos não podem ser facilmente apreendidas em livros, como afirma Patiño (2009). O imediatismo e as redes de relações que constituem jornais e revistas tornam possível observar a memória literária em processo de construção. Por isso, Derrida propõe que arquivo é memória autorizada e, por extensão, entendemos que é também esquecimento autorizado. Patiño (2009, p. 458) sustenta, nesse sentido, que as revistas atuam como construtores informais de genealogias e de projetos culturais – como se verifica nos casos anteriormente mencionados – e argumenta que é possível

(...) estudá-las no momento de seu surgimento, quando ainda compartilham o espaço dentro de um mesmo imaginário cultural com outros lugares dos quais, depois de já consolidados como projetos específicos, se diferenciarão com uma identidade própria. Não é possível captar de outro modo esta dinâmica de entrecruzamentos em que um texto dialoga com outros numa revista, como não acontece num livro.

Desse modo, a autora defende que é por meio dos periódicos que tais procedimentos analíticos se tornam viáveis. De modo geral, o livro, enquanto forma estabilizada e individualizada, não comporta a mesma complexidade relacional que caracteriza jornais e revistas, nos quais textos, autores e projetos estéticos coexistem e se tensionam em um mesmo espaço editorial. À luz de Souza (2011), pode-se afirmar que são precisamente essas tensões – inscritas nas escolhas editoriais, nas convergências e dissensos entre colaboradores, nas formas de inserção e legitimação dos escritores – que configuram o que a autora denomina bem de arquivo. Aplicado aos periódicos literários, o conceito permite compreendê-los como registros privilegiados de um determinado tempo histórico e das dinâmicas de constituição de um campo literário.

Ao tratar da importância da biografia e dos materiais que compõem os bastidores da criação artística, Souza (2011, p. 42) afirma:

A página de rascunho, metaforicamente considerada o jardim íntimo do escritor, revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo. Página branca, marcada de signos negros, torna-se a imagem do espelho que refletiria as relações pessoais do escritor com o texto, onde se supõe ser tudo permitido

Se, no manuscrito, tais marcas dizem respeito ao processo íntimo da escrita, nos periódicos elas se deslocam para outro plano: não o da elaboração individual do texto, mas o da elaboração pública de projetos estéticos e de posicionamentos coletivos. Nesse sentido, os periódicos podem ser compreendidos como acervos biográficos não por registrarem rascunhos, mas por preservarem vestígios das trajetórias autorais em formação: suas alianças, suas disputas e suas estratégias de circulação.

Esse movimento torna-se particularmente visível quando textos inicialmente publicados em revista são posteriormente reunidos em livro, como ocorre em *Na margem esquerda do rio: contos de fim de século* (2002), organizado por Juliano Moreno e Mário Cesar Silva Leite, que reúne narrativas originalmente publicadas na revista *Vôte!*. O deslocamento do periódico ao livro evidencia o processo de consolidação de uma obra e de um projeto literário que, na revista, ainda se encontrava inscrito em um espaço de interlocução e compartilhamento.

Ressaltamos, ainda, que os integrantes desta geração literária seguem compondo e publicando em periódicos mais recentes, como aconteceu com a *Revista Literária Pixé* (2019-2023). Além disto, esses periódicos servirão de fonte para que os críticos do futuro compreendam as tensões que envolvem a literatura produzida nas primeiras décadas do século XXI. Esses arquivos, que estão registrando, construindo e validando a memória, serão cruciais para o entendimento do contemporâneo em Mato Grosso.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LEITE, Mário Cezar Silva; MORENO, Juliano (org.). *Na Margem Esquerda do Rio: contos de fim de século*. São Paulo: Via Lettera, 2002.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. Cap. 5, p. 111-155.
- MAHON, Eduardo Leite Moreira. *Geração Coxipó: o nascimento de uma nova geração literária em Mato Grosso*. 2020. 288 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado de Mato Grosso.
- MESQUITA, José de. *Da epopeia mato-grossense*. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1930.

PATÍÑO, Roxane. América Latina: Literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 456-470.

PEDROSA, Célia; KLINGER, Diane; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

REVISTA ESTAÇÃO LEITURA. Cuiabá, n. 6, fev. 2006.

REVISTA FAGULHA. Cuiabá, n. 1, 2006.

REVISTA LITERÁRIA PIXÉ. Cuiabá-MT, Edição Piloto, ano 1, mar. 2019. Disponível em: <<https://www.revistapixe.com.br/>>. Acesso em: 15 fev. 2026

REVISTA VÔTE! Cuiabá, n. 1, out. 1992.

REVISTA VÔTE! Cuiabá, n. 3, fev./mar. 1993.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia: um bem de arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. São Paulo: Humanitas, 2011, p. 39 – 52.

SOUZA, Eneida Maria de; Miranda, Wander Melo (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Recebido em: 23/02/2026

Aprovado em: 27/07/2026



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 212-220

ENTRE RIQUEZAS E INCOMPLETUDES: DESAFIOS E RESPONSABILIDADES NA PESQUISA DE ACERVOS

BETWEEN RICHNESS AND INCOMPLETENESS: CHALLENGES AND
RESPONSIBILITIES IN ARCHIVAL RESEARCH

Eliane Vasconcellos¹

Marcus Rogério Salgado²

Mayra Moreyra Carvalho³

Mônica Gomes da Silva⁴

ENTREVISTA COM A PROFESSORA ELIANE VASCONCELLOS: os organizadores do Dossiê “*Antes do livro*”: *as revistas como arquivos da crítica e da literatura* conversaram com a Professora Titular e Pesquisadora do Arquivo-Museu da Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Prof.^a Dra. Eliane Vasconcellos, especialista em acervos literários, com destacado trabalho no resgate de obras de autoria feminina e de correspondência literária. As perguntas se voltaram para a trajetória da pesquisadora, a importância da FCRB para a memória da literatura brasileira e as contribuições advindas dos trabalhos com fontes primárias para a crítica literária.

¹ Doutora em Literatura Brasileira (UFRJ). Pesquisadora Titular (FCRB). E-mail: vasconcellosev@gmail.com

² Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor de Literatura Brasileira (UFRJ). E-mail: marcussalgado@gmail.com

³ Doutora em Letras - Literatura Espanhola (USP). Professora de Literaturas de Língua Espanhola (UFSCAR). E-mail: mayramoreyra@ufscar.br

⁴ Doutora em Estudos de Literatura (UFF). Professora de Literatura Brasileira (UFRB). E-mail: mgs@ufrb.edu.br

Entrevistadores – Primeiro, gostaríamos de expressar nossa satisfação e nosso agradecimento em poder realizar esta entrevista e, assim, dividir com os leitores da *Revista Paraguaçu* alguns dos momentos da sua trajetória na pesquisa em acervos e com fontes primárias. Sua formação inicial, que une as áreas de Letras e Museologia, aponta para a importância do trabalho analítico e de conservação dos textos, o que se reflete nas várias edições de obras que estavam longe do público, a exemplo, do seu trabalho mais recente sobre Corina Coaraci⁵.

Poderia falar sobre como surgiu o interesse com o trabalho com este tipo de material?

Prof.^a Eliane Vasconcellos - O trabalho com esse tipo de material foi muito por acaso. Pode-se até dizer que foi a mão de Deus. Porque, na realidade, estava me encaminhando para seguir a vida acadêmica. Havia cursado Letras e Museologia, mas o curso de Museologia foi por deleite. Como o curso de Museologia exigia um estágio vim para Casa de Rui Barbosa. O que aconteceu? Quando foi realizada a primeira exposição sobre Camões e a literatura brasileira na inauguração do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, em 1972, eu estava aqui, bem jovem ainda, e, como estagiária, participei dessa exposição. Depois, por motivos profissionais, deixei a Casa de Rui Barbosa e segui minha vida acadêmica. Trabalhava em sala de aula e estava me preparando para fazer um Mestrado na PUC-RJ em Letras, me especializando em Língua Portuguesa.

Em 1978, surgiu uma vaga para o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. O perfil requerido era o de um pesquisador que reunisse os conhecimentos tanto da área de documentação, quanto da área de letras. Ocupei essa vaga, mas havia um obstáculo a ser superado. Na FCRB não havia um programa de incentivo à realização de Mestrado ou Doutorado. Entretanto, os dois diretores concordaram e eu saía, duas vezes por semana, para ir ao curso na PUC-RJ.

Naquele momento, não existiam estudos voltados para as fontes primárias. Predominavam os trabalhos de edição crítica convencional, em que se partia da última edição em vida do autor, não se ia ao manuscrito, isto veio mais tarde.

⁵ *Modos e modas, usos e costumes* (2019) e *O Paiz: crônicas de Corina Coaraci* (2022).

Não se falava em crítica genética, não se falava em acervo. Ainda não existia esse tipo de preocupação. A preocupação de Plínio Doyle e de Carlos Drummond de Andrade foi em relação à conservação, isto é, a preservação para que o material não se perdesse.

A fundação do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira estava prevista para acontecer na Editora José Olympio, mas a editora enfrentou sérios problemas e, por fim, o sonho de Plínio Doyle e Drummond se concretizou na FCRB.

Entrevistadores – Quais são os princípios e os desafios que você destacaria na pesquisa de acervos?

Prof.^a Eliane Vasconcellos - Bem, a primeira coisa que você esbarra quando vai trabalhar com acervos é no problema de leis autorais. Por isso, eu só trabalho com o material do século XIX. Apesar de ter escrito vários artigos sobre os acervos do AMLB, quando eu tenho de publicar, realmente, alguma coisa de mais peso, como foi o caso da Corina Coaraci, prefiro o século XIX.

Isso não significa, entretanto, que não tenha também trabalhado com autores do século XX. Publiquei a correspondência do Manuel Bandeira com Montezuma de Carvalho, em parceria com a professora Dr.^a Aparecida Ribeiro, e a de Drummond com Pedro Nava, com a professora Dr.^a Matildes Demetrio dos Santos, e publiquei algumas cartas do professor Gilberto Mendonça Telles. Era relativamente fácil eu conseguir autorização pelo meu relacionamento com os herdeiros. Penso que cada dia fica mais complicado, porque há herdeiros maravilhosos que não impedem o pesquisador de trabalhar, mas, infelizmente, há outros — que não são nem herdeiros diretos — normalmente, são pessoas que administram esse acervo.

Como aconteceu durante muito tempo, — não sei se ainda acontece hoje, porque estou um pouco afastada —, há acervos como de Manuel Bandeira e da Cecília Meireles que são de difícil acesso. Mas a maioria dos detentores dos direitos patrimoniais se sente orgulhosa de ver uma pesquisa sobre àquele parente. Aconselho o pesquisador a ter muito cuidado em relação a isso, principalmente, se

ele tem a intenção de publicar, é sempre importante providenciar uma autorização.

Entrevistadores – Entre as fontes primárias, as cartas são um material especialmente rico pela promessa de revelações, seja sobre a vida dos autores, seja pelo registro do processo criativo das obras. Em seu trabalho “Intimidade das confidências” (2008), você problematiza as potencialidades e os limites éticos desse “documento que supostamente diz a verdade, este testemunho da esfera do privado passa a ser olhado por todos e a crítica pode agora opinar sobre as informações, que ali aparecem apresentadas” (Vasconcellos, 2008, p. 381).

Nesse sentido, poderia comentar sobre as questões éticas implicadas no trabalho com as cartas?

Prof.^a Eliane Vasconcellos - Bem, eu acho que eu falei um pouco nisso na pergunta anterior, mas o problema da ética é muito importante, porque acredito que a responsabilidade e a integridade com as questões autorais são o que resguarda o trabalho de pesquisa. As cartas são um material que, no momento da escrita, o remetente não possuía a intenção de que o conteúdo fosse desvendado um dia. Se bem que Mário de Andrade tem uma afirmativa dizendo assim: muita coisa virá a lume quando a correspondência for editada — estou citando de memória —, então, realmente, a gente vê que essa documentação das cartas traz um material muito rico.

Por exemplo, em relação à Clarice Lispector. Quando o professor e escritor Afonso Romano de Sant'anna pergunta a idade com que ela escreveu *Perto do coração selvagem*, ela não diz, mas, pela data de publicação do livro e pela data que se dá, normalmente, nos dicionários de nascimento da autora, ela teria escrito *Perto do coração selvagem* com 18 anos. Mas quando se tem acesso à documentação original, encontram-se outros documentos, cartas, certidões e carteiras, com datas anteriores a esta data que é dada como oficial nos dicionários e, se não me falha agora a memória, ela teria escrito, realmente, *Perto do coração*

selvagem com 25 anos. É muito diferente alguém escrever um romance aos 18 anos, sendo quase uma adolescente, do que uma adulta aos 25 anos ⁶.

Nesse sentido, as cartas são importantes, também, pelo registro das muitas etapas de trabalho autoral. Na correspondência do Manuel Bandeira, há vários esboços de poemas enviados em cartas para o Mário de Andrade. Poemas que, às vezes, ficaram inacabados e é algo muito relevante quanto à ética, porque, muitas vezes, esse material não foi publicado. É preciso verificar os motivos pelos quais o texto não foi publicado, encontrar uma explicação crítica do porquê o material não ter atendido ou satisfeito a necessidade autoral.

Outro aspecto crucial, também, em relação ao trabalho com acervo e que se relaciona um pouco com a questão da ética, é o fato de ser muito comum encontrar material de um determinado titular num arquivo de outro, principalmente, no arquivo de Mário de Andrade. O que acontecia? Mário de Andrade tinha por hábito pedir originais aos escritores que ele conhecia para formar o próprio acervo, tanto que não é no arquivo de Carlos Drummond de Andrade que se pode consultar originais do poeta mineiro. Não temos nenhum livro original dele no acervo e, se não me engano, há apenas menção a quatro poemas existentes com anotações de Mário. Os poemas foram enviados por Drummond a Mário e este os devolveu com algumas sugestões. Mas temos no acervo do Mário um original do que deveria ser *Alguma poesia* - com o título de *Minha terra tem palmeiras*.

Desse modo, o trabalho com diferentes fundos de correspondência é uma questão ligada, indiretamente, ao problema da ética, mas é interessante para o pesquisador ter isso em mente, já que, às vezes, muitos dos documentos procurados não serão encontrados no acervo do titular e estarão no acervo de outros missivistas e o envio de poemas através das cartas é mais comum do que a gente pensa. Por exemplo, no arquivo do poeta Ribeiro Couto, há alguns poemas de Manuel Bandeira. A situação se repete em vários titulares e, se não é possível encontrar um poema no arquivo do escritor, ele pode ser acessado, caso o original

⁶ Clarice Lispector escreve seu primeiro romance entre março e novembro de 1942 e o publica em 1943. As várias datas de nascimento são comentadas por Nádia Gotlib (2013, p. 37), na biografia *Clarice, uma vida que se conta*: “Nas duas últimas décadas de vida, Clarice adota diferentes datas de nascimento. Embora alguns documentos continuem fiéis ao ano de 1920 e, embora a crítica adote, durante longo tempo, o de 1925, Clarice registra as de 1921, 1926, 1927...”.

tenha sido enviado para um amigo por meio da correspondência. Para quem estiver pesquisando sobre o assunto, é relevante conhecer essas etapas de trocas de cartas, não ficar restrito ao acervo do autor e fazer um levantamento dos seus correspondentes.

Entrevistadores – Também poderia expor um pouco mais como foi realizado o trabalho com as correspondências de autores como Carlos Drummond de Andrade/ Pedro Nava e Manuel Bandeira/Joaquim Montezuma de Carvalho?

Prof.^a Eliane Vasconcellos – Já falei um pouco sobre essas publicações anteriormente. Pela ordem cronológica, primeiro publiquei, com a professora Aparecida Ribeiro da Universidade de Coimbra, a correspondência de Bandeira com Montezuma de Carvalho, que é português. A professora Aparecida Ribeiro teve acesso às cartas de Bandeira em Figueira da Foz. Ou seja, as cartas do Bandeira estavam em Figueira da Foz, e as cartas do Montezuma de Carvalho estavam aqui no acervo da Casa Rui Barbosa no fundo do Bandeira. Foi a primeira edição que fizemos de cartas com o material do AMLB e seguiu os trâmites normais.

O outro livro que ainda publiquei, junto com a professora Matildes Demetrio dos Santos, foi a correspondência do Pedro Nava com o Carlos Drummond de Andrade. E essas cartas são muito ricas, principalmente, no que diz respeito às notas. Os arquivos dos dois escritores estão no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, aqui da Casa de Rui Barbosa, o que foi uma facilidade, porque há as duas partes do diálogo - as perguntas e as respostas - formando um painel.

Além disso, as referências que eles fazem na correspondência estavam em vários outros artigos e documentos localizados nos arquivos. Por exemplo, há uma correspondência em que Nava comenta que escreveu uma carta para o Abgar Renault e foi possível consultá-la no acervo deste autor. O conteúdo desta carta comentada com o Drummond foi transcrito em nota.

Um pesquisador de fora deve prestar atenção a essas observações e pesquisar na correspondência de outros titulares, que pode estar no arquivo do Museu de Literatura ou não. Os novos dados esclarecem a correspondência

editada. Podemos ver isso na correspondência de Mário de Andrade, que a Universidade de São Paulo vem editando.

Entrevistadores – A Fundação Casa de Rui Barbosa possui um dos acervos mais importantes da Literatura Brasileira, contemplando desde manuscritos, coleções de periódicos e cordéis, obras raras até um imenso acervo iconográfico. Sem dúvida, o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) se destaca na guarda e trabalho com o material ligado à nossa literatura.

Em crônica de 1972⁷, Carlos Drummond de Andrade, ele mesmo um criterioso arquivista de sua própria obra, fala duma “velha fantasia” em reunir todos os papéis relativos à criação e à vida dos escritores brasileiros em um museu. O sonho drummondiano ganha concretude com a ação do poeta e do bibliófilo Plínio Doyle, famoso pelo Sabadoye, reuniões antológicas de escritores para ler e discutir literatura no Rio de Janeiro — quando o AMLB é criado.

Poderia nos contar mais sobre o AMLB, sua criação e expansão ao longo dos anos, bem como sua atuação como diretora por 20 anos deste que é um dos primeiros museus literários do Brasil?

Prof.^a Eliane Vasconcellos - Quando o AMLB é criado, em 1972, posso dizer que ainda não existia no Brasil a preocupação de edição de textos a partir do manuscrito, tanto para trabalhos críticos como para a edição de texto. Em 1985, em São Paulo, tivemos o *I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*. Neste primeiro encontro Philippe Willemart lança os fundamentos da crítica genética, onde se destaca a importância do manuscrito.

Voltando para o arquivo do Museu de Literatura, o que eu posso dizer? Ele foi implantado em 1972. Logo no início, foram recebidas as primeiras doações, o apelo que Plínio fez no jornal foi atendido. Doutor Plínio tinha a preocupação muito grande de pedir esse material. Por causa da confiabilidade dele e da rede de relações construídas a partir do Sabadoye, foi possível o crescimento do acervo.

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Museu fantasia. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 de julho de 1972, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/239448>. Acesso em: 02 de dezembro de 2025.

Por exemplo, eu me recordo, perfeitamente, quando ele recebeu um telefonema para a doação do arquivo do Manuel Bandeira. Eu fui com ele buscar o material, ele tinha normalmente no carro umas bolsas de supermercado que, naquele tempo, eram de um papel resistente. Então, nós fomos à casa da dona Maria de Luz do Heitor de Sousa, em Copacabana, na Rua Aires Saldanha, pegar esse acervo.

Eu me lembro que o acervo estava jogado num sofá de couro preto, colocamos nas caixas e saímos. Temos acervos de vários escritores que chegaram ao AMLB por intermédio do doutor Plínio, como já falei. Acho que se não fosse a credibilidade dele, o AMLB não teria a quantidade de acervos que tem hoje.

A gestão do doutor Plinio Doyle foi marcada pela formação e conservação do acervo. E a minha, acho que posso dizer, foi calcada na formação de pesquisadores. Afinal de contas, eu ocupo aqui um cargo de pesquisadora e, pela minha formação mesmo, era uma inquietação muito grande.

Quando estive à frente do AMLB, como falei anteriormente, priorizei a pesquisa, tendo o intuito de promover a formação de novos pesquisadores. Fui a primeira a lançar, dentro da Casa de Rui Barbosa, o programa de bolsas financiado pelo CNPq, para mim o traço mais importante de minha atuação. No primeiro projeto, tive sete bolsas obtidas com verba do edital Universal do CNPq.

Realizei vários projetos que foram financiados pelo CNPq e pela FAPERJ. Nessa época, também outros pesquisadores, tanto de fora da casa, como da fundação, me auxiliaram, com o intuito de formar pesquisadores nessa área, que era ainda tão carente. E graças ao contato com algumas universidades, tanto a PUC-RJ, quanto a UNIRIO, atualmente, elas têm, dentro dos seus currículos, um componente sobre acervos literários e os alunos fazem estágio aqui no AMLB. Depois da minha saída houve algumas mudanças, e a principal foi a adoção do modelo de descrição, seguindo a NOBRADE (Norma Brasileira de Descrição Arquivística).

Entrevistadores - Em uma de suas frentes de trabalho recentes, conformou-se uma rede de pesquisa em arquivos literários que integrava estudiosos de diferentes disciplinas e instituições brasileiras dedicados aos arquivos e à

produção dos escritores Ildásio Tavares (Gongogi, 1940 - Salvador, 2010) e Judith Grossmann (Campos, 1931 - Rio de Janeiro, 2015).

Como avalia a importância de projetos de natureza interinstitucional e multidisciplinar para o estudo, a preservação e o conhecimento do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa?

Prof.^a Eliane Vasconcellos - O AMLB é detentor de um material muito rico, cujo trato demanda tempo e pessoal. Aliás, toda pesquisa que se debruça sobre arquivos literários é uma pesquisa trabalhosa e demorada, porque existem os percalços. Vamos a eles: o problema da autorização, o problema da letra, da incompletude do acervo. A leitura é demorada. Às vezes, a letra do sujeito é bastante complicada. E, quando se vai à consulta de manuscritos de romances, de poemas, às vezes, eles não estão organizados de acordo com a edição que foram publicados. Então, realmente, debruçar sobre esse tipo de pesquisa requer fôlego. Nunca se deve achar que um acervo tem todo o material que precisa ser pesquisado. Vários escritores, como o Osman Lins, têm seu acervo dividido entre duas instituições, uma parte está aqui, outra parte está na USP. O arquivo da Raquel de Queiroz, salvo engano, está no Instituto Moreira Salles, mas muitos dos originais dela estão aqui e o original do *Memorial de Maria Moura* foi doado para a USP.

Assim, tendo em conta estes desafios de trabalhar com material dos acervos, a Universidade Federal da Bahia apresentou ao CNPq o projeto Rede de Pesquisas em Arquivo Literário. Mas, por que isso? Justamente pelo problema da incompletude. O acervo da Judith Grossmann foi doado parte para o AMLB e parte para a UFBA. Com o desenvolvimento do projeto em ambas as instituições foi possível o conhecimento integral do arquivo da romancista.

Entrevista concedida em 29 de janeiro de 2026 na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. – 2026
ISSN: 2966-1439
P. 221

NOMINATA DE PARECERISTAS

Anélia Pietrani (UFRJ)
Antón Castro Miguez (UFSCar)
Bruno Verneck (UNESP)
Camila Soares López (UFU)
Daniel Augusto Pereira da Silva (UERJ)
Fernando Henrique Tisque (UFRB)
Júlio França (UERJ)
Marcus Rogério Salgado (UFRJ)
Mayra Moreira Carvalho (UFSCar)
Mônica Gomes da Silva (UFRB)
Rodrigo Jorge Neves (UFF)
Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)
Vanessa Moro Kukul (UEMG)
Wagner Coriolano de Abreu (UNEB)
Xênia Amaral Matos (UFPR)