

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Área de Concentração: Doutorado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Heleniara Amorim Moura

PASSAGENS DA MEMÓRIA

ENSAIO BIOGRÁFICO SOBRE A ARTISTA LYSIA DE ARAÚJO

Belo Horizonte

2015

Heleniara Amorim Moura

PASSAGENS DA MEMÓRIA
ENSAIO BIOGRÁFICO SOBRE A ARTISTA LYSIA DE ARAÚJO

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte

2015

A663.Ym-p Moura, Heleniara Amorim.
Passagens da memória [manuscrito] : ensaio biográfico sobre a artista Lysia de Araújo / Heleniara Amorim Moura. – 2015.
270 f., enc.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 221-236.

Anexos: f. 237-270.

1. Araújo, Maria Lysia Corrêa de. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Araújo, Maria Lysia Corrêa de. – Biografia – Teses. 3. Arte e literatura – Teses. 4. Memória – Teses. 5. Artistas – Biografia – Teses. 6. Teatro – Aspectos políticos – Brasil – Séc. XX – Teses. 7. Teatro – Produção e direção – História – Séc. XX – Teses. 8. Escritoras brasileiras – Biografia – Teses. 9. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 920.00904

Tese aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)
(Orientador)

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer (UFMG)
(Titular)

Profa. Dra. Leda Maria Martins (UFMG)
(Titular)

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior (UFSJ)
(Titular)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (PUC Minas)
(Titular)

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de março de 2015.

*À família de Maria Lysia Corrêa de Araújo, em especial, a Myriam Ávila,
sua sobrinha, por presentear-me com lembranças,
matéria-prima desta biografia.*

*E à minha família, por acreditar que eu poderia contar esta história e
por ouvi-la inteira nestes últimos anos.*

Agradecimentos

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, por entregar-me um conhecimento de profundo refinamento teórico, pela qualidade de seus cursos, requisito imprescindível que me permitiu chegar ao final de uma empreitada tão árdua como um doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, na figura de suas coordenadoras Graciela Inés Ravetti de Gómez e, no período atual, Myriam Ávila, aos secretários e demais funcionários, pelos prazos permitidos, pela compreensão em minha doença, pela oportunidade de finalizar este trabalho.

Ao Acervo de Escritores Mineiros, por proporcionar preciosos conhecimentos acerca da guarda e organização dos documentos, ações realizadas pela instituição com maestria. Em especial, por aguçar minha imaginação na disposição de seu mobiliário e inspirar meus desejos pelos objetos biográficos.

À Universidade Federal de São João del-Rei, instituição na qual cursei meu mestrado e minha graduação, guardarei os ensinamentos de seus mestres para toda a vida.

Aos *Acervos Teatrais* da Universidade Federal de São João del-Rei, local onde se encontra o Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo desde o ano de 2012, especialmente, agradeço a seu zeloso arconte e também amigo Alberto Tibaji.

A meu orientador Reinaldo Martiniano Marques, pelo apoio, pela paciência, pelo carinho e atenção em momentos difíceis. A admiração pelo seu trabalho e por sua trajetória intelectual foi algo que me fez sentir imensamente honrada por estar sob sua orientação. O teórico lido e relido em minha graduação, mestrado e doutorado, posteriormente, cedeu lugar a um homem sensível às fraquezas humanas. Agradeço por importar-se comigo. Agradeço profundamente por ter sido mais que um orientador, por ter sido também um amigo.

Aos professores da banca examinadora, Alberto Tibaji, Sabrina Sedlmayer (pesquisadores que muito contribuíram para o resultado final desta tese), Leda Maria Martins (professora admirável, aulas inesquecíveis na UFMG), Audemaro Taranto Goulart (minha referência em Murilo Rubião) e às professoras suplentes Myriam Ávila e Suely Quintana (pessoas que posso chamar de amigas, no sentido profundo e verdadeiro da palavra).

A meu marido Alexsander Santos, por amar-me na escuridão de mim mesma nestes anos de estudo.

A meus filhos, Lucas e Laura, luzes na escuridão, por sobreviverem às minhas ausências. Vocês estiveram no pensamento de cada uma das palavras aqui expressas.

A minha mãe, por ser meu porto seguro, por guiar a nau da minha existência nos períodos de maior tempestade nestes últimos cinco anos.

A Maria Lysia, pelo conselho naquela tarde de junho, quando me sugeriu acreditar no amor e entregar, sem medo, meu coração.

Cantiguinha

era um brinquedo maria

era uma história maria

era uma nuvem maria

era uma graça maria

era um bocado maria

era um mar de amor maria

era uma vez um dia maria

Carlos Drummond de Andrade¹

¹ O poema foi colocado ao lado da foto de Maria Lysia Corrêa de Araújo, no santinho de falecimento da escritora, lembrança de luto geralmente distribuída na missa de sétimo dia.

Resumo

Este trabalho é um ensaio biográfico sobre a atriz e escritora mineira Maria Lysia Corrêa de Araújo (1921-2012) que produziu uma literatura diversificada, apresentando um conjunto de composição literária em variados gêneros como a crítica teatral, a crônica, o romance e o conto. A artista foi frequentemente inserida pela crítica na estética do chamado realismo fantástico e sua produção insere-se no contexto brasileiro de uma conturbada pós-modernidade das décadas de 50, 60 e 70 do século XX, momento que faz aflorar no país uma produção próxima da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, escritas circundadas por governos autoritários e violentos. Além disso, como atriz, esteve presente em montagens expressivas à época, sendo premiada pela Escola de Arte Dramática de São Paulo. Em sua vida artística, itinerou por várias cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belo Horizonte participando de grupos teatrais importantes como o Arena, o Oficina, a Cia Maria-Della Costa, a Cia. Tônia-Autran, entre outras. Trabalhou com diretores como José Celso Martinez, Augusto Boal, Alfredo Mesquita, além de encenar peças de conteúdos ideológicos profundos em uma época de silenciamento e repressão. Através de uma metodologia atravessada pelo conceito das *passagens* benjaminianas, as fisionomias do fragmento, das citações, dos resquícios, enfim, toda uma gama do residual investe ao material biográfico a possibilidade de constituição da história de uma vida. A partir desse conjunto, pretende-se realizar um ensaio biográfico que possa abarcar as facetas múltiplas da existência da artista, estendendo-a também a uma memória heterobiográfica, que possibilite compreender os espaços biográficos nos quais se insere a existência de Lysia de Araújo, sua arte e sua escrita.

Palavras-chave: Maria Lysia de Corrêa Araújo - Arte e Literatura - Memória - Ensaio Biográfico - Passagens

Abstract

This work is a biographical essay about the actress and writer Maria Lysia Correa de Araujo (1921-2012) who produced a diverse literature, presenting a set of literary composition (in a variety of) genres such as theater critics, chronic, novel and short stories. This artist was often inserted in the (critical) aesthetics called fantastic realism and her production is part of the Brazilian disturbed postmodernism context from the 50s, 60s and 70s XX century, at this moment it brings out a production close to the next generation of Spanish American literature in the country, which is contemporary, written surrounded by authoritarian and violent governments. Furthermore, as an actress, she was present at expressive art assemblies and the School of Dramatic Art of São Paulo awarded her. In her artistic life, she lived for a short time in various cities like São Paulo, Rio de Janeiro, Recife and Belo Horizonte participating in important theater groups such as Arena, Oficina, Cia Maria Della Costa, Cia Tônia Autran, among others. She worked with directors like José Celso Martinez, Augusto Boal, Alfredo Mesquita, while enacting pieces of deep ideological content in a period of silence and repression. Through a methodology straddles the concept of Benjamin in *Passagen-werk*, the faces of the fragment, quote, the remains, finally, a whole range of residual invests biographical material to the possibility of formation of a life story. From this set, we intend to conduct a biographical essay that can encompass multiple facets of the artist's existence, also extending it to a heterobiography memory, which allows us to understand the biographical spaces in which it takes the existence of Lysia de Araújo, her art and her writing.

Keywords: Maria Lysia Corrêa de Araújo - Arts and Literature - Memory - Biographical Essay - "Passagen-werk"

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1 – Passagens biográficas: Maria Lysia Corrêa de Araújo.....	31
1. Elas ainda existem.....	33
2. Docecap.....	39
3. Conversa.....	48
4. Recife.....	53
5. Pássaros no asfalto.....	54
6. Nesga de céu.....	73
7. Cantante e contrastante.....	81
8. M.L. & P.A.	83
9. Em silêncio.....	86
10. Os quatro lagartos brancos.....	94
11. Um tempo.....	100
12. <i>Pássaros que gostavam de poesia</i> e outras histórias infantis.....	105
Capítulo 2 – Passagens na memória da artista Lysia de Araújo.....	111
1. Um momento com... Lysia de Araújo	112
2. Confesso que vivi	119
3. <i>Mal de arquivo: a paixão e o sofrer</i>	130
4. Sobre a materialidade da memória.....	134
5. O ato de inventariar.....	138
6. Imagens da memória.....	142
7. O princípio de consignação.....	149
8. Por uma biografia das passagens.....	153

Capítulo 3 – A heterobiografia das passagens: o contexto cultural de Lysia de Araújo.....	158
1. Espaços biográficos da itinerância: cidades como passagens.....	159
2. Lysia de Araújo e seus precursores: paradoxos da tradição e da ruptura.....	178
3. Palco e cena teatral nos anos 40, 50 e 60 do século XX.....	204
Considerações Finais ou <i>Jantar às sete</i>.....	215
Referências Bibliográficas.....	222
1. Bibliografia Teórica.....	222
2. Acervos e arquivos consultados.....	232
2.1 Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.....	232
2.1.1 Recortes de Jornal: Fortuna Crítica.....	232
2.1.2 Recortes de Jornal: Contos.....	234
2.1.3 Recortes de Jornal: Crônicas.....	234
2.1.4 Correspondências.....	236
2.1.5 Datiloscritos.....	236
2.1.7 Livros.....	237
3. Entrevistas.....	237
Anexos.....	238
Anexo 1 – Fotografias.....	239
Anexo 2 – Cronologia de Publicações e Premiações.....	264
Anexo 3 – Inventário.....	268

Introdução

Eu queria largar tudo, voltar àquele século do ouro, às irmandades e trabalhar nas iluminuras, ou eu queria ser o próprio pergaminho, uma das figuras coloridas, eu queria ser uma cena, uma folhagem, uma flor, eu queria submergir-me na infância, no passado e permanecer estática, extática. Mas as coisas andaram, aqui estou eu, como um cartógrafo, retocando mapas já diluídos, contornos indefinidos e turvos, minha alma sombriamente coberta de pátina, em ruína...

Lysia de Araújo, *Um tempo*.

Este trabalho não pretende ser uma biografia intelectual definitiva, clássica ou linear da artista Maria Lysia Corrêa de Araújo. Especialmente, porque busca também descrever/narrar a forma fragmentária de como seu registro e sua história se desvelam no arquivo. Um arquivo repleto de rastros dessa vida, alguns deles preservados em sua superfície: manuscritos em páginas soltas, exemplares de publicações diversas (muitas suplementadas por correções, desenhos, rabiscos), as colagens e os recortes das fotografias, as cartas e suas (geo)(bio)grafias, as anotações nos materiais de pesquisa, as páginas dobradas nos livros de referência, os relatos orais e suas rubricas. Todo esse *corpus*, algumas vezes imaterial, compõe registros da vida da artista preservados e disponibilizados no acervo da escritora, musicista, atriz, mulher Maria Lysia Corrêa de Araújo. Ao realizar sua biografia, questões acerca do ato de biografar vieram à tona de maneira ímpar. O impulsivo desejo pela recordação em Jacques Derrida, os critérios de identificação com a vida biografada apontados em François Dosse e a própria transposição escrita, quando as palavras tornam-se esse suplemento incerto de reprodução da memória, foram algumas dessas questões trazidas, sobretudo, por uma série de reflexões diante da natureza composicional do arquivo da artista.

Lysia de Araújo encenou (para ficar numa metáfora teatral) uma existência deveras atraente. Era uma feminista libertária, dizia que as mulheres apenas deveriam se casar após os quarenta anos. Além disso, foi uma escritora fascinante, como a chamou Lúcia Machado de Almeida, uma “mestra do realismo mágico”. Na literatura, Lysia publicou dois livros: a seleção de contos *Em silêncio* e a novela *Um tempo* e ainda deixou duas obras do gênero conto premiadas e inéditas em livro: *Os quatro lagartos brancos* e *A estrada*. A escritora também publicou seis livros infantis: *O círculo*, *Os pássaros que gostavam de poesia*, *Bairro feliz*, *Aprendiz de barroco*, *Acorda, Luís!* e *O carneirinho diferente*. Durante um período de sua vida, foi ainda uma atriz talentosa, premiada na Escola de Arte Dramática de São Paulo, chamou a atenção do dramaturgo Eugène Ionesco em visita ao Brasil. Trabalhou em grandes grupos teatrais do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Lysia de Araújo habitou várias moradas, em cidades diversas, conheceu muitas pessoas do meio artístico e cultural, encantou e foi encantada no universo da arte. E apesar de toda a riqueza de sua vida, atormentou-se com sua existência a ponto de deixar comentários melancólicos nas superfícies de seu arquivo, certa angústia perante a passagem do tempo. Melancolia que contrastava com seu humor marcante, seus sorrisos e risos, a vivacidade de sua presença. Myriam de

Araújo, sua sobrinha, relatou que dias antes de sua morte, a escritora representou personagens em um teatro imaginário, chamou seu querido amigo e produtor artístico Palhano, conversou animadamente e assim a imagino ainda agora.

Entretanto, seria possível apreender uma existência tão heterogênea de tempos e lugares na escrita biográfica? Tal empreendimento, mesmo que encontre o fôlego do trabalho de “uma quinzena de anos”² como o de Jacques Le Goff em sua considerável biografia *São Luís*, ainda deixaria obscura uma parte circunstancial de uma vida, pois a inscrição de uma existência abarca uma composição de infinitas possibilidades de contá-la. Nesse sentido, o ensaio biográfico, gênero textual que possibilita ao mesmo tempo teorizar e refletir sobre o fazer biográfico e a importância do arquivo, mostra-se, para este trabalho, como construção ideal ao relampejar dessas imagens fragmentadas da escritora. O empréstimo do conceito e/ou método biográfico utilizado por Hannah Arendt em *Homens em tempos sombrios*, talvez, possa iluminar o intento da narrativa biográfica a ser constituída. Segundo Renata Torres Schittino, na escrita de outra de suas biografias (*Rahel Varnhagen: a vida de uma judia alemã na época do Romantismo*), Arendt empreende uma “construção caleidoscópica, arquitetada por uma coleção de fragmentos de trechos de cartas e diários”³. Ao recorrer a diversas citações, a filósofa busca compor uma espécie de história do biografado contada por ele mesmo. Além disso, Arendt também buscava compreender como a assimilação à vida intelectual e social poderiam influenciar na história do indivíduo, moldando o que ela chamava de um “destino pessoal”. Ainda na introdução do livro *Homens em tempos sombrios*, a autora elucida que sua “coletânea de ensaios e artigos se refere basicamente a pessoas – como viveram suas vidas, como se moveram no mundo e como foram afetadas pelo tempo histórico”⁴. O olhar biográfico surgiria como uma iluminação frágil, inconstante e residual. Hannah Arendt possibilita-nos compreender:

Que mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode provir, menos de teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra – essa convicção constitui o pano de fundo implícito contra o qual se delinearão esses perfis.⁵

² LE GOFF. *São Luís*, p. 15.

³ SCHITTINO. A escrita da história e os ensaios biográficos em Hannah Arendt, p.40.

⁴ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 07.

⁵ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 09.

É interessante perceber que, para Arendt, não se trata da constituição da vida de um ser humano como representativa de um contexto histórico. O olhar da biógrafa volta-se para a unicidade de uma existência, suas especificidades, sua relação com mundo que deixa entrever essa luminescência. A constituição de seus ensaios biográficos dá-se, sobretudo por laços diversos que compõem as relações de uma vida: os círculos literários, as correspondências recíprocas, os laços de amizade, evocações, depoimentos. Para Celso Lafer, “outros [ensaios] têm a dimensão de uma visão de conjunto de trajetórias”⁶, como é o caso do estudo empreendido pela autora sobre Walter Benjamin, na qual desvendam-se uma série de outras histórias, entre elas as da própria filósofa. Através do que Lafer chamou de “deslumbrante poder pessoal de iluminação”⁷, Arendt realiza esses perfis biográficos com “extraordinária capacidade de detectar o que há de beleza e de significado nos assuntos humanos”⁸. A metáfora de uma iluminação incerta e intermitente também é trazida por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, um livro elaborado a partir do pensamento de artistas e escritores como Pasolini, Dante Alighieri, Bataille, além de intelectuais como Debord, Agamben, Derrida, Arendt e, especialmente, Benjamin. Através de uma análise do nosso tempo, Didi-Huberman tece um ensaio crítico, servindo-se da metáfora poética dos vaga-lumes em Dante e Pasolini. Este, através do artigo cujo título mais conhecido se tornou “O artigo dos vaga-lumes”, percebia uma poderosa forma de manipulação imposta pela própria cultura após a segunda grande guerra, especialmente, superexposta nas imagens da televisão e do cinema. Essa espécie de inferno midiático elevou e ainda eleva o fetiche da mercadoria a potências inimagináveis. Dessa forma, a sedução das ruas e das vitrines, tão bem descrita por Benjamin na *exposé* “Paris, a capital do século XIX”, transformou-se de maneira contundente. Na era contemporânea, o fetiche dá lugar à compulsão da compra, os homens estão sujeitos a um domínio tão poderoso que sequer conseguem perceber que têm sido esmagados por uma cultura massificadora, expostos à “sua própria impossibilidade de aparecer senão sob o reino – à luz crua, cruel, feroz – da mercadoria.”⁹ O aspecto destrutivo desse painel é retomado na leitura que Didi-Huberman faz sobre/com/contra Giorgio Agamben.

⁶ LAFER. Hannah Arendt: vida e obra, p. 233.

⁷ LAFER. Hannah Arendt: vida e obra, p. 249.

⁸ LAFER. Hannah Arendt: vida e obra, p. 249.

⁹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 35.

Nesse campo de aproximações e distanciamentos, Agamben entrevê um horizonte em que a experiência é totalmente extinta, em alguns casos, “intestemunhável”. Numa leitura belíssima do pensador italiano, Didi-Huberman contraria a postura de Agamben, e vê a ainda possibilidade da troca de experiências através do aparecimento, mesmo que intermitente, dos intelectuais e de suas reflexões acerca da história e do mundo contemporâneo. Nas palavras do filósofo, esses “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais”¹⁰ persistem ao compartilhar a experiência histórica justamente sobre aquilo que desaparece, sobre as ruínas, sempre à procura desses seres fugidios que embora “tão discretos quanto possível, [continuam] ao mesmo tempo a emitir seus sinais”¹¹. Da mesma forma, a narrativa biográfica seria, assim, uma maneira de novamente perceber as frágeis luzes desses seres humanos especiais em tempos de esquecimento.

Para tanto, torna-se necessário perceber que a trajetória de uma vida não segue uma linha determinada. Na narrativa ficcional, o autor controla o destino de seus personagens. Na narrativa biográfica, o pesquisador é submetido a histórias tecidas pelos reveses da vida. Hannah Arendt elucida que o trabalho biográfico não segue um padrão específico de construção. No decorrer de uma vida, as várias construções biográficas vão além da composição que o próprio sujeito compreende de si. Não apenas o olhar do outro o constrói, ele também se demonstra ao outro de modo diverso. Sujeito e subjetividade encontram-se como uma constituição de imagens produzidas não apenas pelo biografado, mas também através das formas como ele se arquivava e, especialmente, como os outros o arquivam. A presença e a ausência de Lysia de Araújo integram todo o material deste trabalho, seja em seu acervo pessoal, seja nos manuscritos da artista, seja em sua expressividade durante o depoimento oral. Como elemento aurático do próprio arquivo, a presença da artista constitui-se a partir desse conjunto caleidoscópico arquitetado por ela através de uma série de pequenas autobiografias que ao final resultam em uma reunião de signos sobre a sua vida. No entanto, conhecer esse conjunto não foi o bastante para realização deste ensaio, também foi necessário compreender a vida da artista através do próprio fluxo da ação, componente intimamente ligado à escrita dessa história. Para realizar essa escrita

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 23.

¹¹ DIDI-HUBERMAN. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 17.

biográfica, foi imprescindível que palavra e ação se entendessem potencialmente na rerepresentação de uma narrativa das *passagens*.

Assim, buscamos elaborar perfis biográficos da artista Lysia de Araújo, articulando o saber narrativo, próprio do fazer biográfico, a conceitos teóricos. O intuito foi sobretudo estabelecer uma reflexão sobre o gênero biográfico, construindo um olhar sobre a forma de lidar com os *arquivos* e as *fontes históricas* (as *marcas* deixadas nesses arquivos pelos tempos vividos e lugares conhecidos pela artista), calcado em teorias como as de Jacques Derrida, François Dosse, Leonor Arfuch, Reinaldo Marques e Eneida Maria de Souza. Além disso, procuramos analisar as fontes históricas da artista, especialmente por meio do conceito (metáfora) de *passagens* delineado por Walter Benjamin, relacionando a constituição da memória ao processo de itinerância da artista Lysia de Araújo e de seu arquivo. As *passagens* benjaminianas, neste trabalho, aliam conceito e método. As *passagens* representam um jogo polissêmico apropriado ao nosso objeto de estudo, tanto em aspectos histórico-cronológicos (a passagem do tempo e suas instâncias), quanto no aspecto topológico (as *passagens* por lugares, as *passagens* delineadas nas superfícies dos textos – em citações, frases, escritas de si e de outros). Na questão metodológica, as *passagens* indicam essa montagem caleidoscópica, multifacetada, fragmentária, rica em perfis diversos da atriz. Esse olhar permite a observação não apenas da artista por ela mesma, mas também das imagens compostas por outros, podendo acessar o pensamento intelectual dos demais personagens históricos de uma época de efervescência cultural (anos 50 e 60 do século XX). Ademais, a existência da artista está inserida em um importante momento da história do teatro brasileiro. Durante o processo de organização do acervo, a importância de um olhar sobre os diversos documentos (especialmente, por ocasião da organização), impossibilitou a definição de um *corpus* específico. Apenas cartas, apenas livros ou apenas crônicas. Aqueles documentos diversos entreteciam-se, eram *passagens* por excelência. A partir dessas memórias de Lysia de Araújo, fomos aproximados de maneira íntima aos axiomas de épocas e culturas, ações que possibilitaram uma nova forma de compreender o próprio conceito de história e observar com outros olhos a historiografia, especialmente à historiografia teatral.

Em especial porque estamos em um momento de perigo iminente do esquecimento da própria arte teatral em si. Escravizados por um sistema de mídias que cada vez mais toma o nosso tempo, temos assistido, paulatinamente, à abertura propícia

ao esquecimento de autores e atores que mudaram a história das artes de nosso país. As perdas são consideráveis. Nos últimos anos, entre os que abandonaram, definitivamente, o prosaetio estão: Cleide Yáconis, Fauzi Arap, Paulo Autran, Raul Cortez, Walmor Chagas, Jorge Dória, José Wilker, Lysia de Araújo, entre tantos outros. Suas histórias em seus arquivos devem manter viva nossa memória, mesmo que neste suplemento gráfico da escrita. Barbara Heliadora, em recente entrevista à revista *Época* (17/01/2014), afirmou que falta ao Brasil uma cultura teatral mínima. Nas palavras da crítica:

As pessoas não sabem nada do passado. Não têm perspectiva histórica. Quando elogiei o teatro do besteirol de Mauro Rasi, nos anos 1980, caíram de pau em mim. Mas aquilo representava um recomeço da comédia de costumes que remontava a Martins Pena. Ninguém me entendeu.¹²

A intelectual, referência em estudos do teatro ocidental no Brasil e reconhecida especialista em Shakespeare, depois de anos de trabalho dedicados às artes cênicas, ainda se irrita com estudiosos que reiteram a afirmação ultrapassada de que o teatro brasileiro apenas teve seu início com Nelson Rodrigues. Frente a uma contemporaneidade empobrecida pelas peças apelativas e clichês que fulguram nas campanhas de popularização do teatro, Barbara percebe esse vazio da memória em suas críticas. Logicamente, ainda podemos festejar montagens privilegiadas como as realizadas pelo grupo mineiro *Galpão*, que revisita obras das mais diversas épocas e culturas, trazendo à cena Carlo Goldoni, fragmentos da *commedia dell'arte*, Shakespeare, Molière, Calvino, além de um trabalho autoral da companhia, em produções coletivas, mediadas pela intervenção de um ator/autor. Outra qualidade inegável está na maestria com que o grupo lida com o espaço cênico, com os figurinos e o trabalho do ator em técnicas do circo. O *Galpão* foi “criado como um grupo de teatro de rua profundamente envolvido com a pesquisa das formas populares e circenses”¹³ e encontra em seus atores e autores um compromisso com a memória teatral. Entretanto, infelizmente, este é um trabalho de exceção.

Certo estado de emergência já era tema da crítica teatral de Lysia de Araújo em 1970. Em um artigo intitulado “Teatro em crise, como é possível vencê-la?”, publicado em 25 de maio do referido ano no jornal *Estado de Minas*, a escritora faz

¹² HELIODORA *apud* GIRON. Entrevista cedida ao jornalista Luís Antônio Giron da revista *Época*. O texto foi compilado em um artigo intitulado “Barbara Heliadora, a maior crítica de teatro do Brasil, sai de cena”, em razão da aposentadoria da crítica teatral brasileira aos 90 anos.

¹³ HELIODORA. Uma delicadeza feérica.

referência às casas de espetáculo vazias, circunstância perversa à arte teatral e à sua memória. No texto mencionado, a crítica teatral tenta apontar o “*leit-motiv*” da crise à época e enumera causas e consequências não muito diversas das que cercam a crise contemporânea:

O teatro está em crise, as casas de espetáculo vazias, o povo não vai ao teatro, “déficit” eterno, um sem número de atores desempregados, peças sem interesse, repertório fraco, preços altos demais para essa média que, perdoado seja o trocadilho, mal pode pagar a própria média, falta de escolas de arte dramática, de auxílio oficial, de educação, de tradição.¹⁴

Ao entrevistar pessoas de teatro na busca de compreender aquele painel cultural, Lysia de Araújo reuniu opiniões de atores, produtores, diretores e público. A talentosa atriz Madame Morineau refletiu que o teatro não se mostrava como uma necessidade à sociedade brasileira e que esse gosto e apreciação deveriam ser cultivados nas escolas para que as crianças fossem “educadas desde muito jovens mesmo no gosto pelo teatro.”¹⁵ Já o ator Jardel Filho confessou haver décadas nas quais imperavam uma crise de audiência e as eternas privações financeiras das companhias teatrais. A saída, para o ator, apenas poderia ocorrer a partir de uma intervenção governamental em que a cultura fosse colocada como meta para o desenvolvimento, um projeto público sério na busca da criação de uma mentalidade de teatro brasileira.

Mais de quarenta anos depois, o painel cultural ainda se mostra muito semelhante. Lysia de Araújo, em muitos de seus textos, percebeu marcas desse vazio. Seja nos espetáculos duvidosos de salas lotadas nas campanhas de popularização do teatro, seja nos espetáculos de qualidade com salas vazias, a memória artístico-teatral brasileira mostra toda sua fragilidade, estando há muito, sua memória, em uma situação de risco. Essa cena teatral contemporânea é ainda mais agravada pelo esquecimento de obras ou pessoas que, consideravelmente, vivenciaram uma passagem constelar na vida artística nacional e, por algum motivo, que por hora desconheço, foram lidas como parte de uma história das margens, menos importante. Nas vezes em que me foi confiado o ofício da memória, as pessoas biografadas, suas obras e suas lembranças inseriam-se em um momento de necessidade de guarda e de luta contra o esquecimento, porque a memória é um campo de lutas, mediado por valores e poderes. Seduzido por vidas que, de alguma forma, estiveram olvidadas, o historiador, em especial, o biógrafo,

¹⁴ ARAÚJO. Teatro em crise, como é possível vencê-la? In: *Estado de Minas*, 27 mai. 1970.

¹⁵ MORINEAU *apud* ARAÚJO. Teatro em crise, como é possível vencê-la? In: *ESTADO DE MINAS*, 27 mai. 1970.

desprende-se da sedução das aparências e da era da informação e vê-se imerso em um saber narrativo que desconhece o *status quo* do mundo contemporâneo. Como salienta Carlo Ginzburg:

No passado, podiam-se acusar os historiadores de querer conhecer somente as “gestas dos reis”. Hoje, é claro, não é mais assim. Cada vez mais se interessam pelo que seus predecessores haviam ocultado, deixado de lado ou simplesmente ignorado. “Quem construiu Tebas das sete Portas? – perguntava o “leitor operário” de Brecht. As fontes não nos contam nada daqueles pedreiros anônimos, mas a pergunta conserva todo o seu peso.”¹⁶

Também o estudioso Benito Schmidt esclarece sobre a visão anterior que marcava o gênero biográfico como um modelo da “história tradicional”, sendo durante certo tempo preterido da investigação histórica “em favor das investigações macroorientadas, estruturais, quantitativas, de longa duração”¹⁷. Segundo Schmidt, interessava mais aos pesquisadores “desvendar as regularidades dos processos sociais e não as conturbadas e imprevisíveis histórias de vida.”¹⁸ Assim, os estudos históricos mostravam-se menos flexíveis ao se constituírem em uma história quantitativa. Nas palavras de François Dosse, essa ação interditava, “é claro, o gênero biográfico na prática histórica erudita.”¹⁹ Entretanto, nos últimos anos, “os estudos biográficos deixaram os bastidores e passaram para o primeiro plano da historiografia internacional, inclusive a brasileira.”²⁰ O gênero ganhou o mercado editorial em fins da década de 80 e o clima ainda permanece favorável à sua expansão. Contemporaneamente, “o gênero biográfico está à altura de abrir as portas ao conjunto das ciências humanas e literárias graças à sua receptividade.”²¹

Mediante um quadro positivo, a biografia surge como uma prática de análise que nos aproxima da heterogeneidade da narrativa. O biografar aparece como possibilidade de ultrapassar a análise das estruturas, trazendo à cena da crítica literária as singularidades que cercam as existências de escritores e artistas. Não mais como as

¹⁶ GINZBURG. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição, p. 15.

¹⁷ SCHMIDT. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na História, no Jornalismo, na Literatura e no Cinema, p. 49-50.

¹⁸ SCHMIDT. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na História, no Jornalismo, na Literatura e no Cinema, p. 50.

¹⁹ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 207.

²⁰ SCHMIDT. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na História, no Jornalismo, na Literatura e no Cinema, p. 50.

²¹ DOSSE. *O desafio biográfico*, p.17.

biografias tradicionais que remetiam a uma “vidobra”²², a crítica biográfica transcende a compreensão única da obra em si, além de ser de “extrema relevância para a compreensão do estudo do período e para a obra do autor.”²³ O registro biográfico, passa, assim, a delinear uma abordagem nova na crítica literária, de maneira ainda mais complexa. Como ressalta Dosse, “os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo.”²⁴

Embora grande parte das biografias condense a impressão de uma escrita do empreendimento total de uma vida, seu estado e sua natureza são lacunares. Atribuir-lhe uma linearidade e buscar compô-la como uma biografia “total” do indivíduo são tarefas de caráter impossível e ilusório. Pierre Bourdieu, em “A ilusão biográfica”, salienta que, ao organizar uma biografia em ordem linear, apenas tranquilizamos o leitor na ilusão de uma constância, alocando numa disposição cronológica os fatos dispersos de uma vida. Dessa forma, o ardil de traçar uma vida na lógica de um relato coerente, de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, seria mera ilusão. Todavia, Bourdieu cita Allain Robbe-Grillet, no intuito de fazer-nos perceber uma outra compreensão da trajetória de uma vida na qual “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório.”²⁵

Nesse sentido, apesar da linhagem estruturalista na qual Bourdieu lança sua teoria, percebemos a fragmentação do sujeito tanto nos testemunhos daquele que traz à tona sua memória, no caso específico desta pesquisa, a artista Lysia de Araújo, quanto do próprio sujeito teórico, que intenta a organização desse passado. Logicamente, nesse processo, um método único de recolhimento de dados ou uma única abordagem tornam-se insuficientes. A crítica contemporânea contribui, assim, para o abandono do olhar unicamente pautado na estrutura e possibilita a adoção de uma “perspectiva de

²²O termo é citado por François Dosse acompanhando a conceituação estabelecida por Antoine Compagnon em *La troisième République des Lettres*. Conforme salienta o autor, as biografias clássicas tendiam a realizar uma elucidação da obra do escritor pela sua vida, numa causalidade bastante discutível e reducionista que foi amplamente criticada pelos estruturalistas. Cf.: DOSSE. *O desafio biográfico*, p.80.

²³SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 13.

²⁴DOSSE. *O desafio biográfico*, p.229.

²⁵ROBBE-GRILLET *apud* BOURDIEU, A ilusão biográfica, p. 185.

pluralização das abordagens”²⁶, propícia à composição da escrita de uma vida. O aspecto comparatista encontra-se justamente quando este estudo coloca em evidência conceitos como história, memória cultural e literatura, com o objetivo de discutir as articulações entre uma experiência vivida e a ficção, bem como a constituição de fontes primárias.

A partir dessa constituição, pode-se perceber que a vida de uma pessoa está atrelada às suas escolhas e à desordem própria da existência. O contato com a vida de atores e atrizes durante o meu mestrado transformou a forma como compreendia os registros da memória. Mais que a inconstância do tempo através das variadas épocas que circundam uma vivência, a experiência das *passagens* por diversos lugares e o deslocamento dos artistas modificam a instância e composição de seus arquivos. As polissemias e aproximações: passageiro, passagem, passado, passar, passagens, são signos da movimentação e transformação diária do arquivo da memória. O artista itinerante não pode guardar tudo em sua bagagem, mas nem por isso abandona a faculdade de registrar a própria vida. Sob o signo da itinerância, Lysia de Araújo surgiu como personagem principal desta pesquisa. Disposta a partilhar a “experiência da arte de narrar suas histórias”²⁷, a artista possibilitou a abertura de sua memória em arquivos de seu acervo pessoal e em seu relato oral, em suma, abriu-nos as portas a um saber narrativo.

A sociedade do espetáculo intensificou ainda mais a crise do saber narrativo que, em meados da década de 30 do século XX, era tema do texto primoroso de Walter Benjamin: “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Há uma percepção por parte do estudioso alemão, à sua época, de certa privação “de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”²⁸. Ao distinguir dois grupos distintos de narradores exemplificados nos representantes arcaicos do camponês sedentário e do marinheiro comerciante, Benjamin situa, de forma metafórica, o homem e sua história nesses dois grupos, atrelado em diferentes momentos a essas duas formas de vivência. Ambos os grupos associam o saber do passado e o saber das terras distantes, experimentam as instâncias de tempos e espaços diversos. Para o teórico alemão, a narrativa não pode “estar interessada em

²⁶ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 309.

²⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 197.

²⁸ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 198.

transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. A narrativa é a narrativa ‘porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele’²⁹, como bem observou Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno”.

Nesse sentido, o narrador mostra-se como aquele que deseja comunicar a sua experiência a partir do tecido da “substância viva da existência”³⁰ e almeja compartilhar, assim, sua sabedoria. Benjamin intuía que havia uma transição perigosa em vigor. A sociedade do conhecimento era substituída por uma sociedade da informação que deveria ser matéria de questionamento, especialmente quando se veste como verdade e convence ao expor uma falsa totalidade de dados e noções. Ao se mostrar como veículo isento de quaisquer posições (políticas ou ideológicas), a informação está repleta de engodos como a ideia da imparcialidade e a edição de fatos e imagens. A informação busca a totalidade da explicação. Nas palavras de Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações.³¹

Nesse sentido, a próprio trabalho de narrar é lacunar e é, justamente, essa capacidade que faz a narrativa suscitar, “depois de milênios, espanto e reflexão.”³² Certamente, não há saber mais voltado para o conhecimento que o saber narrativo. A própria arte de narrar pressupõe a sabedoria colhida nas mais diversas épocas e autores. Em *Breve manual de estilo e romance* (obra que, segundo o próprio autor Autran Dourado, é um livro híbrido, meio de memórias ou manual), para trazer à tona uma boa narrativa é necessário, antes de tudo: “ler atentamente os autores que realmente importam e depois esquecê-los, para que um dia venha à tona facilmente a história que você buscava sem êxito compor.”³³ O conselho de Autran mostra-se profundamente ligado à apreensão do conhecimento e da memória. Se no campo da ficção esse saber torna-se imprescindível, dentro da teoria, o saber narrativo inscreve-se como uma escritura das fronteiras – mesmo que sua natureza seja repleta de lacunas e de não-ditos, ela traz uma legibilidade construída em sua rede discursiva. Como ressalta Barthes, em *O prazer do texto*:

²⁹ SANTIAGO. O narrador pós-moderno, p.46.

³⁰ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 200.

³¹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 203.

³² BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 204

³³ DOURADO. *Breve manual de estilo e romance*, p. 15.

Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor – pelo menos se ele gosta de rupturas vigiadas, dos conformismos falsificados e das destruições indiretas.³⁴

Em meio ao mar de arquivos, narratividade e história passam a enlaçar os caminhos que unem a biografia aos planos da realidade e da ficção. “Mesmo que os relatos sejam exatos, o relato é sempre uma reinvenção do vivido.”³⁵ Em seu caráter inventivo, que deve ao recurso da linguagem, recria, remodela através do texto, edita, tece analogias, sugere e silencia. A narrativa torna-se, então, “importante recurso teórico-metodológico”³⁶ para compreensão dos objetos dispersos de um acervo e os arquivos complexos de uma vida. Todo trabalho biográfico está estreitamente ligado ao percurso narrativo construído a partir do arquivo, quando o pesquisador-biógrafo navega de maneira imprecisa, certas vezes, à deriva, entre cartas, fotografias, recortes de jornais, programas de peças teatrais, livros, revistas, manuscritos, cadernos, álbuns, objetos, entrevistas, depoimentos. Todos compõem, a seu modo, uma teia narrativa sempre em construção, aberta à viagem desconhecida ao interior de uma vida.

As fontes diversas que fazem parte do trabalho biográfico indicam as possíveis *passagens* para a constituição da memória. Nesse percurso mnemônico, o predomínio das imagens revela uma “vocalização icônica da memória” compreendida por César Guimarães como processo constitutivo da mesma. Como salienta o estudioso:

Com efeito, a memória é constituída por uma textura de imagens. Retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõe uma imagem ou conjuntos de imagens – esses são suportes nos quais a memória se inscreve.³⁷

Composta por uma perspectiva plural, cada biografia se constitui a partir da particularidade dessas fontes que exigem uma metodologia rigorosa na qual “cruzam-se inumeráveis fragmentos de jornais e revistas, confrontam-se imagens, reconstituem-se as distâncias e roteiros.”³⁸ O caráter transdisciplinar da composição da crítica biográfica já, de início, é remetido à própria pluralidade das fontes documentais e à compreensão que iremos construir sobre essas inscrições. É necessário lembrar que os modos de inscrição são tomados “em seu sentido amplo, levando em conta tanto os aspectos

³⁴ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 15.

³⁵ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 23.

³⁶ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 13.

³⁷ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 30.

³⁸ WERNECK. Apresentação. In: REIS, *Cinira Polonio: a divette carioca*, p.12.

individuais quanto os coletivos, desde as formas orais de sua transmissão, passando pelos relatos – histórico e literário –, até chegar aos registros da fotografia,”³⁹ além de outras formas de guarda e/ou registro da memória.

Jacques Le Goff já percebia, em *História e Memória*, a dificuldade de estabelecer um campo específico para a composição do conceito de memória. Para o teórico, “o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia.”⁴⁰ Ainda segundo as considerações do estudioso, parte da ciência aproximava a pesquisa acerca da memória “à esfera das ciências humanas e sociais.”⁴¹ Ao retomar as teorizações de Pierre Janet, Le Goff percebe um “comportamento narrativo”⁴² que caracteriza a comunicação da memória, ponte realizada pela linguagem entre a literatura e a história. Nesse sentido, “a crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a natureza complexa entre a obra e o autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.”⁴³ Essa transdisciplinaridade, uma das importantes características que fazem da Literatura Comparada “um *locus* de enunciação aberto à heterogeneidade de discursos e à diversidade de olhares críticos,”⁴⁴ é marca fundamental para a composição biográfica. A diversidade das fontes e as variabilidades de suas características desencadeiam um processo de transformação das bases teóricas e metodológicas da disciplina, “com um consequente repensar de questões clássicas como: a relação indivíduo/sociedade, as formas narrativas do conhecimento histórico, entre outras.”⁴⁵ Ao realizarmos os estudos das fontes presentes nos arquivos de Lysia de Araújo, trabalhamos com uma tendência importante da crítica biográfica:

A ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise.⁴⁶

O arquivo pessoal de Lysia de Araújo é composto por uma gama variada de textos: cópias datilografadas de obras da própria autora, ou mesmo das de membros de

³⁹ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 33.

⁴⁰ LE GOFF. *História e Memória*, p.423.

⁴¹ LE GOFF. *História e Memória*, p. 424.

⁴² LE GOFF. *História e Memória*, p. 424.

⁴³ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

⁴⁴ MARQUES. O comparatismo literário: teorias itinerantes, p. 49-50.

⁴⁵ SCHMIDT. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na História, no Jornalismo, na Literatura e no Cinema, p. 51.

⁴⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p. 113.

sua família, quase sempre repletas de manuscritos sobrepostos, recortes variados de jornais (com contos, crônicas e críticas de sua autoria, ou apenas notícias que fazem referências a seu trabalho ou simplesmente ao fazer teatral), cartas, cartões-postais, desenhos manuscritos, fotografias. Julgamos oportuno confrontar esses variados textos na busca da apreensão de sua vida, a ser apreendida segundo o conceito de “biografema” de Roland Barthes, correspondente ao ato de “construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.”⁴⁷ Assim, o segundo capítulo preocupa-se em compreender esse primeiro momento do trabalho biográfico, a apreensão das fontes e a discussão de sua relevância, a própria teoria do arquivo e a exposição do trabalho arquivístico que antecede a produção da biografia.

O terceiro capítulo trata da reconstituição dos ambientes artísticos (teatrais e literários) que circundaram a vida intelectual de Lysia de Araújo, na busca de apreender o pensamento cultural de épocas e lugares pelos quais a artista passou, num processo de escrita no qual “sujeitos fraturados compartilham da construção de biografias e se disseminam na rasura das assinaturas e no embaralhado de textos”⁴⁸ presentes nos arquivos. À luz do conceito de “espaços biográficos” de Leonor Arfuch, a ligação da artista a vários lugares e artes, a pluralidade de identidades intelectuais que envolve sua vida, seja como atriz, escritora ou crítica, levou-nos ao comparatismo de textos, tempos e espaços variados, procurando compor através dessas peças fragmentárias aproximações e distanciamentos relativos a sua subjetividade. A intenção aqui é possibilitar, através desses vários discursos, a composição de parte de uma vida. Como elucidava Paul Ricœur, “as lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas.”⁴⁹

Elas tecem influências, demarcam tradições e rompem com as mesmas. Lysia de Araújo buscava, ao sair de Minas Gerais, adquirir conhecimento sobre a arte teatral para composição de um centro de estudos cênicos em Belo Horizonte. Contudo, o que trouxe em sua bagagem ultrapassava o saber meramente teatral. Ela havia atuado

⁴⁷ SOUZA. *Crítica cult*, p. 113.

⁴⁸ SOUZA. *Crítica cult*, p. 113-114.

⁴⁹ RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 157.

na crítica, produzira um número considerável de textos literários, entre contos e crônicas, e já possuía em seus guardados uma cópia datilografada de sua novela *Um tempo*. Dessa forma, “colocar-se e deslocar-se são atividades primordiais que fazem do lugar algo a ser buscado.”⁵⁰ Nesse *locus* que ultrapassa uma composição física e que se abre ao diálogo cultural, posicionam-se nesta pesquisa, como método e conceito, as *passagens* como um recorte de imagens que proporciona a construção de um caminho aberto aos limiares e aos gêneros cujas fronteiras ainda se encontram imprecisas, entre eles, a composição da crítica biográfica, sobretudo seu aspecto transitório enquanto gênero histórico-literário.

Aqui, buscamos fugir à ilusão biográfica, porque nos interessam justamente as formas fragmentárias e descontínuas da memória e das marcas dessa subjetividade. Qual biografia realizar? Quantas Lysias de Araújo são encontradas nesses discursos da memória? A escritora de contos, crônicas e romance? A atriz itinerante, cuja arte levou a passagens por lugares variados nos quais apresentou personagens diversos? A jornalista detalhista da crítica teatral? Quantas portas se abrem para esse passado? Nessa pluralidade de perspectivas, nas quais se abrem outras histórias e outras memórias, esta pesquisa justifica-se sobretudo pela escassez de literatura crítica acerca da escritora. Apenas a pequena nota biográfica no *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho. A organização de seu acervo na Universidade Federal de São João del-Rei foi primordial para a constituição de outros apontamentos críticos⁵¹. Nesse sentido, “fazer justiça a certas figuras que a história oficial esqueceu ou depreciou é uma razão de peso para os biógrafos.”⁵²

Para François Dosse, apenas nos aproximamos de nosso objeto histórico quando o confrontamos enquanto mônada na qual nos é permitida a oportunidade de lutar por um passado e extrair de uma época, uma vida determinada e de uma obra composta durante essa vida, uma obra determinada pelo seu tempo e pelo sujeito que empreende sua história. “Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e

⁵⁰ RICCEUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 157.

⁵¹ Há, hoje, outros projetos de pesquisa em andamento sobre a escritora. Como exemplo, na Universidade Federal de São João del-Rei, o projeto intitulado “Uma investigação da criação e da memória de Maria Lysia Corrêa De Araújo” é realizado pela professora Dra. Eliana da Conceição Tolentino.

⁵² DOSSE. *O desafio biográfico*, p.76.

transcendidos.”⁵³ Entretanto, não se deve reduzir a importância desse objeto a apenas uma construção histórico-cultural de uma determinada sociedade, mas ampliando-o para o universo interior de uma subjetividade, pois “todo o indivíduo só vale por aquilo que o singulariza”⁵⁴ e é, justamente, essa singularidade que faz desse indivíduo o mote para construção de uma biografia. Em meio a esse “comércio incestuoso da ciência e da ficção”⁵⁵, quando a experiência de narrar uma vida torna-se capaz de captar o mistério e a riqueza do indivíduo é que “o biógrafo se faz autor de um romance verdadeiro.”⁵⁶

O primeiro capítulo desta tese é justamente esse romance verdadeiro, esse corpo escrito que conceituaremos como biografia, resultado eternamente parcial, constituído a partir de uma busca em compreender o tempo passado através de uma personagem histórica fascinante. Ao estender meu olhar sobre a vida de outra pessoa, permito-me o compartilhar da experiência e passo a viver, mesmo que numa espécie de sobrevivência, essa outra existência que desejo a minha. Nesse percurso em que escolho, como em uma estação, meu destino, justifico as *passagens*, a minha e a dela (Lysia de Araújo), cingindo a geografia de sua vida nos trilhos complexos do arquivo, desde que numa data imprevista, quando eu ainda nem havia nascido, ela dirigiu um apelo ao futuro, quando sua atividade como escritora estava em perigo de esquecimento. Em 19 de julho de 1970, o jornal *Diário de Minas* estampava em suas páginas uma entrevista com o sugestivo título: “Um momento com Maria Lysia Corrêa de Araújo”. Como jornalista, a escritora mineira havia realizado para o *Correio Paulistano* uma série de entrevistas com gente de teatro intitulada “Um momento com...”, por isso, a nova pauta no jornal de Minas reproduzia os dizeres da antiga coluna da escritora. A artista já havia realizado à época um percurso importante com publicações em diversos periódicos do Brasil e do exterior, tanto com textos de crítica teatral quanto de literatura ficcional (contos e crônicas). Após morar alguns anos em São Paulo e no Rio de Janeiro, Lysia de Araújo retornava definitivamente a Belo Horizonte, cidade na qual residiu até seu falecimento em janeiro de 2012, trazendo à época em sua bagagem uma respeitável experiência intelectual e artística.

Curiosamente, embora uma trajetória de sucesso fosse a tônica da entrevista, algumas questões apontavam o distanciamento da escritora do circuito literário. O

⁵³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 231.

⁵⁴ DOSSE. *O desafio biográfico*, p.57.

⁵⁵ DOSSE. *O desafio biográfico*, p.62.

⁵⁶ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 79.

entrevistador José Afrânio Moreira Duarte interrogava o motivo do afastamento da “excelente cronista” do gênero, além da ausência de uma publicação de seus contos em livro. Apesar da intensa atividade intelectual, a autora manteve-se inédita em livro durante mais de duas décadas, vindo a publicar em 1975, na *Antologia de Contos Círculo 17* da Editora do Escritor em São Paulo. A edição de *Em silêncio* pela José Olympio, uma reunião de contos seus já publicados em jornais e revistas, só viria a acontecer em 1978, através de um convênio com o INL – Instituto Nacional do Livro, após dois prêmios na capital carioca e diversos outros em São Paulo e Minas Gerais. O segundo lugar no Prêmio Fernando Chinaglia, em 1976, não foi suficiente para uma publicação imediata de sua novela *Um tempo*, que também aguardou nove anos, até que a Editora Nova Fronteira revelasse o texto ao mercado editorial em 1985.

O capítulo apresenta uma subdivisão de capítulos nomeados de acordo com suas obras, deixei que a literatura compusesse o caráter fragmentário da identidade da artista, demonstrando aspectos particulares da vida de Lysia de Araújo ligados à sua produção artística e intelectual. É um capítulo de composição narrativa, situado nos limiares do saber histórico e da ficção, que procurou contar a história das diversas personas da escritora. Há partes que tratam especificamente do caráter confessional e testemunhal desse percurso, momentos nos quais a atriz trouxe temas íntimos como família, amigos, sentimentos. Também o tempo foi fragmentário, sendo a composição desta biografia, ora alguma em ordem linear.

Os pressupostos teóricos da literatura comparada são pontos importantes para discussão de sua obra, especialmente, na tangência de pontos para a compreensão do painel editorial e cultural à época. Essa possibilidade aponta também para a análise de um produto literário que é fruto de uma escrita cuja autoria foi construída numa vida de nomadismo, de diáspora dentro do próprio país, nos anos conturbados da ditadura, quando a escritora residiu em centros culturais diversos durante sua itinerância teatral e passou a possuir respeitável cabedal artístico e literário. A composição de sua obra passa por uma singularidade que ao mesmo tempo é composta por tradições e rupturas, lugares e não-lugares, influências e inovações, lembranças e esquecimentos: “um pequeno mundo, em lugar algum”⁵⁷, território impreciso para análise instigante acerca da vida e obra de uma importante escritora e atriz mineira nas décadas de 50 e 60 do

⁵⁷ ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 10.

século XX, construída à luz de teorias recentes da crítica biográfica. Em especial, no que tange à arte teatral, tentamos seguir o conselho de Maria Lysia em entrevista ao jornal *IBL* em 1981:

Não costumo dar conselhos, nunca tive pretensões a quaisquer mensagens. Mas eu diria aos participantes do teatro do IBL que levem a sério o seu trabalho, pois dele depende o estímulo que vão transmitir a outras pessoas, e este estímulo certamente não será em vão. Nunca será demasiado repetir Garcia Lorca: “Um povo que não ajuda e não estimula o seu teatro, se não está morto, está moribundo”.⁵⁸

E rememorar a arte teatral no Brasil, nação de tantos esquecimentos, de certa forma, é realizar esse trabalho árduo de transmitir a outras gerações uma parcela da história dessa arte em nosso país. A partir de lembranças, surgem relatos de outros personagens importantes dentro do contexto artístico e cultural brasileiro que, aliados a uma significação plural da multiplicidade artística de Lysia de Araújo como escritora, jornalista e atriz teatral, representam a possibilidade de “recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer).”⁵⁹ Nesse sentido, a própria artista configura-se como narradora de sua história, “seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.”⁶⁰ Compreender essas passagens, os caminhos do mundo delineados por essas memórias biográficas, autobiográficas e mesmo “biogeográficas”, a apreensão dessa natureza inquieta e escorregadia, são questões que se apresentam como algumas de nossas buscas nesse testemunho de um tempo passado, como cartógrafos, “retocando mapas já diluídos, contornos indefinidos e turvos.”⁶¹

⁵⁸ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

⁵⁹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 221.

⁶⁰ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 221.

⁶¹ ARAÚJO. *Um tempo*, p. 15.

Capítulo 1

Passagens biográficas

Maria Lysia Corrêa de Araújo

Lysia
alysia
elysia
Oh! Lysia!
será brisa
será vento
remoinho
ou furacão?
Vento leste
vento oeste
açoita
em frias
rajadas
noite alta madrugada!
Constrói
sozinha
arrojada
um futuro
imprevisível
que será
somente seu
diferente
discordante!
que seja sempre
brilhante
oxalá!
pois não lhe falta
talento
e se bem correr
o vento
assim será

Ruth Porto
9/6/59⁶²

⁶² Poema datiloscrito, guardado nas páginas de um livro de Teatro Clássico de edição francesa (*Théâtre Classique*) presente na biblioteca da escritora. À época em que o poema foi escrito, Lysia de Araújo estava em São Paulo, cursando a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita.

1. Elas ainda existem⁶³

*A idade que me deres
será menor que a verdadeira.
Porque outros mais nessas areias
me falaram do que não se ouve em vão.*
Gabriela Mistral⁶⁴

Em 4 de setembro de 1921 nasceu Maria Lysia Corrêa de Araújo na cidade mineira de Campo Belo. Na verdade, esse foi seu segundo nascimento, posterior àquele que frequentemente determinava para si mesma em conversas íntimas nas escritas pessoais de seus livros. Numa delas, em sua biografia no livro *Os pássaros que gostavam de poesia*, a escritora reinscrevia sua idade e redimensionava o tempo em sua história. Maria Lysia escreveu perto a seu nome um recado à época distante: “Shakespeare!! Shakespeare!!!! Diz ela que nasceu no ano em que Shakespeare morreu... se não me engano 1616. Será?”⁶⁵ Tanto em sua literatura, como em suas falas, amiúde, a escritora alargava as dimensões temporais em “reminiscências que [acusavam] trezentos anos de viver”⁶⁶. Maria Lysia retesava com maestria o tempo em minúcias de atmosferas, momentos e lugares.

A menina de olhos azuis era filha da professora mineira Josefina Rios de Araújo e do advogado pernambucano Lafaiete Corrêa de Araújo (Figuras 1 e 2 – Anexo 1). “A mãe, recém-formada na Escola Normal, e que impôs a ele, para casar-se, continuar no exercício da profissão de professora, à qual tinha devoção natural”⁶⁷, nas palavras da Laís de Araújo, irmã de Maria Lysia. O pai, formado pela tradicional Escola de Direito do Recife, exerceu o cargo de Procurador da República no Acre, além de outras atividades. Em 1927, transferiu-se para Minas, conhecendo a jovem professora na cidade de Campo Belo, onde se casou e constituiu uma família composta por oito filhos. Acerca das boas lembranças dessa época, em entrevista à repórter Mirian Chrystus no *Jornal de Casa* de Belo Horizonte em 7 de janeiro de 1979, Maria Lysia recordara de maneira positiva a infância em Campo Belo. Segundo a escritora, “foi uma infância

⁶³ Título de uma crônica da escritora publicada na *Revista Alterosa* em 1º de junho 1958.

⁶⁴ Epígrafe de uma das cartas do escritor e poeta Adair José à Maria Lysia Corrêa de Araújo em 10 de junho de 1985.

⁶⁵ Exemplar presenteado a mim por Myriam Ávila, quando fiz o primeiro traslado do material do acervo para São João del-Rei. É um exemplar especial pelas inúmeras marcações manuscritas da escritora nele presentes.

⁶⁶ ARAÚJO, De lua e céu. Crônica publicada em *Revista Alterosa* em junho de 1961.

⁶⁷ ARAÚJO, Depoimento. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 27-28.

feliz, com pai, mãe, irmãos, muito azul, tendo tudo que queria, depois São João del-Rei.”⁶⁸

Em 1928, o professor Lafaiete Corrêa mudou-se com a família para São João del-Rei ao ser nomeado promotor de justiça na referida cidade. Sobre a vida familiar, desdobram-se histórias desse tempo. Com um temperamento forte, herdado dos senhores de engenho pernambucanos, em uma discordância com a esposa, quebrara boa parte da louça da casa. Josefina, diante da cólera do marido, apenas ria às gargalhadas, numa cena lembrada posteriormente pelos filhos. De um modo especial, os pais de Maria Lysia eram felizes, dedicados aos filhos, temperamentais e de personalidades fascinantes. Além disso, eram herdeiros diretos de uma linhagem de intelectuais. Pelo lado materno, havia o irmão Joaquim Rios e o primo Antônio Marcos Rios, ambos poetas. Do outro lado, o pai, “descendente do Conselheiro do Império João Alfredo Corrêa de Oliveira, com ramificações com os Araújo Lima, Araújo e outro nomes citados pela história.”⁶⁹

Em carta pessoal a uma amiga, Josefina deixa entrever nas linhas de sua missiva, a personalidade de uma mãe atenciosa com os filhos, com os amigos e o lar. A poeticidade constrói-se por palavras ternas de uma memória afetiva: momentos familiares, imagens momentâneas de laranjas saboreadas em companhia das crianças. O tecido epistolar soa a Casimiro de Abreu: “Quantas saudades senti de ti, das horas que passávamos juntas debaixo das laranjeiras a apreciar o doce fruto”⁷⁰, escreve Josefina Rios de Araújo em 1928. A remetente arremata o verso com uma delicada comparação, dizendo que as lembranças daquele momento traziam lágrimas a seus olhos “como gotas cristalinas.”⁷¹ Essa imagem devia-se à melancolia vivida pela matriarca que se encontrava distante de sua família e de seus amigos de Campo Belo: “Ainda mais, nestas horas, de tristes recordações ouço o piano vizinho com suas notas plangentes a me torturarem o coração”⁷². Uma das grandes heranças deixadas por Josefina a seus filhos foi o gosto pela música. Maria Lysia, como a mãe, foi exímia pianista, participando de grupos de estudos de música. Segundo Myriam Ávila, a escritora era

⁶⁸ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: estórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

⁶⁹ ARAÚJO. Depoimento. In: MACIEL, *Lais Corrêa de Araújo*, p. 27.

⁷⁰ Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

⁷¹ Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

⁷² Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

“grande frequentadora de concertos (estudou piano desde a adolescência até os últimos meses de vida)”⁷³.

Josefina Rios não apenas deixa entrever em sua carta os cuidados com sua “meninada” que não era “bem correta”⁷⁴, como também as vicissitudes vividas pela atividade como professora, função que tomava seu tempo e a cansava muito. Outro fato interessante revelado pela missiva, era a movimentada vida cultural e religiosa da cidade de São João del-Rei à época. Entre elas, cita as conferências realizadas no teatro, ressaltando o grande êxito alcançado pelo marido Lafaiete em uma delas, sendo “muito aplaudido”⁷⁵. A senhora Josefina também descrevia outros eventos, como a procissão de Nossa Senhora do Carmo, a crisma dos filhos mais novos e a audiência “à fita de Santa Terezinha no cinema”⁷⁶.

Infortunadamente, a família do senhor Lafaiete Corrêa de Araújo no decorrer daquele ano não teria mais os cuidados e afetos de sua matriarca. Alguns meses em seguida, o advogado pernambucano perdeu sua esposa em um parto complicado de seu último filho, Antônio Marcos, que também morreu pouco tempo depois. Após a morte da mãe, Maria Lysia e seus sete irmãos: Djalma, Cícero, Plácido, Leonardo, Zilah, Laís e Leda ficaram “sob cuidados do pai viúvo, sobrecarregado com as tarefas de provedor e mãe, extremamente voltado para sua família.”⁷⁷, segundo a poeta Laís Corrêa de Araújo. As lembranças dessa época encontram-se dispersas em contos, crônicas e depoimentos de Maria Lysia. Em entrevista, a escritora lembrou-se vivamente do nome da rua em que morou durante sua infância: Rua São Francisco, hoje, Rua Balbino Cunha, logradouro próximo à Igreja São Francisco. Em uma pequena biografia datiloscrita em seu acervo pessoal, assim Maria Lysia descreve sua família e a infância vivida no interior de Minas:

Sou filha de Lafayette Corrêa de Araújo, pernambucano e Josefina Rios de Araújo, mineira, dos quais herdamos o gosto pelas letras. Ambos eram professores; ele, advogado de renome em São João, poeta ocasional, deixou, entre vários trabalhos literários e jurídicos publicados esparsamente, um livro sobre “Análise Lógica” e outro sobre a crase, obras didáticas em que reuniu sua prática de ensino. Vivíamos rodeados de livros e minha mãe, que gostava de desenhar e de música (tocava piano e flauta), levou os filhos a se acostumarem desde cedo com as artes. Minha saudosa irmã Zilah estudou

⁷³ ÁVILA. *Lembrando Maria Lysia*.

⁷⁴ Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

⁷⁵ Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

⁷⁶ Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

⁷⁷ ARAÚJO, Depoimento. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 28.

violino, meu irmão Leonardo piano, e assim nós outros sempre tivemos contato, ainda que não metódico, com a música. Ler era um hábito normal, diário, quase um vício. Assim se fez a minha biografia, numa família de classe média, em que a herança latifundiária de Pernambuco pesou menos que os pendores para o sonho...⁷⁸

A literatura e a música foram artes que acompanharam a escritora durante toda a vida. As lembranças nostálgicas da infância retornam nas crônicas e contos de Maria Lysia de maneiras diversas. “Houve um tempo em que eu não podia ver a chuva. Ela trazia infância e com ela uma sentimentalidade quase piegas. Tudo voltava. Sinos, pés descalços, enxurradas, barcos de papel, igrejas, São João del-Rei, meninice.”⁷⁹ Embora tenha nascido em Campo Belo, as lembranças literárias da escritora repousam nas tábuas corridas dos casarões coloniais sanjoanenses, no interior da Igreja São Francisco de Assis, nas longas escadas, enfim, nas centenas de anos que se amontoam nas superfícies também de outras cidades barrocas de Minas. Especialmente nas crônicas da escritora, as imagens das cidades de interior são constantes e aparecem como lembranças de um tempo feliz e paradoxalmente doloroso. Nas noites de insônia, a escritora evocava esse passado e revisitava-o em uma instância de sonho e poesia: “Agora a insônia é um bem. O apito na estação atravessa os pensamentos, interrompendo o passado.”⁸⁰ Nessa Minas de trilhos e fumaça, Lysia havia sofrido perdas significativas e vivido tempos de felicidade numa cidade, onde, anos mais tarde, em viagem, a escritora elogiaria ao reviver sons e imagens:

Graças a Deus os sinos tocam. Para todos os acontecimentos. Graças a Deus ainda existem as “cidades do interior”, não deterioradas. Não, não falem em progresso, evolução, em coisas assim. É preciso que as poucas que ainda existem continuem a ser imaculadas, puras, com seus sinos, suas namoradas de tranças, seus homens de cócoras. É bom e dá uma paz e fé perdidas num asfalto sujo e pegajoso.⁸¹

Nessa São João del-Rei de sinos que até hoje conversam, rodeada “daquele ambiente de religiosidade e arte”⁸², durante sete anos, os irmãos Araújo estiveram unidos por uma família de pai e filhos. A imponente Igreja São Francisco, invenção da arte de Aleijadinho, era constantemente referida como ponto central da vida tanto de Maria Lysia quanto também da poeta Laís Corrêa de Araújo. Segundo esta, era o espaço onde iam “brincar no amplo adro com suas palmeiras esguias (e assustadoras, nas frequentes

⁷⁸ Datiloscrito de uma das cinco entrevistas transcritas pela escritora para jornais e revistas. Não possuem data ou indicação de destino.

⁷⁹ ARAÚJO, O sol. In: *O Cruzeiro*, 17 mar. 1956.

⁸⁰ ARAÚJO, Elas ainda existem. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1958.

⁸¹ ARAÚJO, Elas ainda existem. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1958.

⁸² ARAÚJO, Depoimento. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 28.

tempestades), as missas onde a música do coro nos envolvia, a teatral encenação na Semana Santa e todo o envolvimento barroco, entre trágico e deslumbrante”.⁸³ A cidade de São João del-Rei possuiu um dos clubes teatrais mais expressivos de Minas Gerais no início de século XX, que durante mais de três décadas realizava prestigiadas peças sacras durante a Semana Santa e que eram muito apreciadas pela população. *Os milagres de Santo Antônio*, peça sacra em 5 atos e 7 quadros, exibia uma “apoteose a Santo Antônio”⁸⁴ e realçava a vida de Santo Antônio de Pádua, destacando seus milagres desde os anos iniciais no mosteiro da cidade de Pádua até sua morte no eremitério de Arcella. Apresentada e reapresentada nos anos 1910 a 1940, a grande montagem foi suficiente para encantar os jovens filhos de Lafaiete Corrêa de Araújo. Além da vida religiosa da cidade que se mesclava a composições artísticas, as imagens da arquitetura e da arte barroca foram uma constante nas obras literárias da escritora Lysia de Araújo. O conto “Memorial 2”, repleto de desenhos autobiográficos, assim define os tempos de infância em São João-del-Rei:

As brincadeiras eram todas no adro da igreja. Num longínquo adro de igreja. Que hoje a sei barroca, o adro, os santos, os anjos, os portais, os altares cantados em quadros pintados por pintores de todas as escolas. Visão ingênua. Visão apocalíptica. Visão surrealística. Acadêmica, abstrata. E me vejo dentro do quadro, num pique que não tinha fim. Ou tinha fim quando começava a entardecer e o medo chegava com os morcegos da igreja, medo do Aleijadinho – eu não o sabia morto há tempos – medo do seu aleijão, de que me batesse por conspurcar com os nossos gritos e mãos sujas os seus santos, os anjos, os portais, os tetos, que fui amar depois de crescida e afastada deles pela vida.⁸⁵

No adro dessa imponente igreja barroca, “era bom brincar de pique, de roda, de maré-maré.”⁸⁶ E durante alguns anos, a pacata cidade interiorana foi a Pasárgada de um tempo feliz da infância. “São João del-Rei, onde tudo foi ótimo, até que veio a morte dos pais, muito moços.”⁸⁷ Apenas sete anos separam a morte da mãe e a do pai de Maria Lysia. Particularmente, a morte do pai representou uma marca de angústia e dor nas imagens literárias da escritora, em especial nos contos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980. A relação de Lysia de Araújo com o pai era deveras profunda. Entre os sete e catorze anos o pai fora seu educador, amigo, professor, lia poemas com as filhas

⁸³ ARAÚJO, Depoimento. In: MACIEL, *Lais Corrêa de Araújo*, p. 28.

⁸⁴ Informações retiradas de recortes de jornais dos Álbuns do ator sanjoanense Antônio Guerra, v.1, s.d., p. 56-57.

⁸⁵ ARAÚJO, Memorial 2. In: *Minas Gerais*, 9 jul. 1988.

⁸⁶ ARAÚJO, Memorial 2. In: *Minas Gerais*, 9 jul. 1988.

⁸⁷ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: estórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

no colo e as acalentava nas noites de medo. Ordeiro e honesto em seu ofício, em caderneta de anotações, assim o pai se descrevia:

Lafaiete Corrêa, advogado, brasileiro (pernambucano) com 44 anos feitos a 30 de outubro de 1932, viúvo, com oito filhos, residente em S. João del-Rei, Minas, à Rua Dr. Balbino Cunha, 7. Exerço ainda mais os cargos de Secretário da Prefeitura e Professor de Português da Escola Normal.⁸⁸

Em meio a tantas atividades, ainda encontrava tempo para a família. O filho mais velho, Leonardo, já estava em Belo Horizonte à época, seguindo o caminho jurídico da herança paterna, cursando Direito. Residia o primogênito dos Corrêa de Araújo em uma pensão cujo endereço foi cuidadosamente anotado pelo pai: “Rua Pernambuco, Belo Horizonte, n. 216”⁸⁹. Com os demais filhos, era igualmente atencioso. Foi zeloso com o futuro de cada um, enumerando bens e detalhes de sua herança em sua caderneta pessoal, como se deixasse para um futuro próximo as informações necessárias para seu inventário. No conto intitulado “Memorial 2” publicado no *Minas Gerais* em 9 de julho de 1988, com algumas alterações realizadas na primeira publicação no jornal *O Estado de São Paulo* quatro anos antes, Maria Lysia entretece sua história aos tempos e espaços literários:

Aquele pai... A coisa melhor do mundo era ficar na janela, encostada nele, enquanto passava a banda militar. “Pan-panpan-pan-panpan”. “Em Recife, sabe, minha filha”, - e lá vinha qualquer história de sua terra quente e distante.

Ora, que me ponham todos os nomes. Tola, sentimental, velha. Que culpa tenho se os sinos são tristes e a enxurrada é infância? Hei de sempre falar nas coisas que se foram, em estrelas caídas, em flores que eu dei. O pai há de estar sempre presente. Alegre. Zangado. Vermelho, cheio de sangue. Ou mesmo roxo, como quando morreu. (Que mundo é esse que deixa os pais morrer?...)⁹⁰

Quando infelizmente o pai também veio a falecer por um colapso cardíaco aos 46 anos de idade, em 14 de janeiro de 1935, a família passou por momentos angustiantes. As imagens da morte, da dor, do caixão no centro da sala estão presentes em algumas crônicas de Lysia de Araújo. Especialmente, o pai, “aquela linha tombada – rio descendo sempre” aparece numa imagem diluída que se vai “esgarçando, esgarçando até aquele caixão na sala, num irremediável, vida inconclusa, vida escura, morte escura.”⁹¹ Após a morte do pai, a poeta Laís C. de Araújo remete a essa época como um

⁸⁸ Pequena caderneta de anotações de Lafaiete Corrêa de Araújo. Arquivo pessoal Myriam Ávila.

⁸⁹ Pequena caderneta de anotações de Lafaiete Corrêa de Araújo. Arquivo pessoal Myriam Ávila.

⁹⁰ ARAÚJO, Chuva. In: *Revista Alterosa*, 1º jul. 1965.

⁹¹ ARAÚJO. Memorial. In: *Minas Gerais*, 1º ago. 1987.

tempo duro e doloroso: “houve desde então o peso da miséria sobre nós, os oito menores restando do clã.”⁹²

E a mesma São João del-Rei de boas lembranças passa a condensar imagens de angústia e sofrimento. “Da casa patriarcal da rua São Francisco 36 (hoje rua Balduino de Almeida)⁹³, a herança que havia desapareceu (...). Distribuídos os filhos do Dr. Lafayette entre tios, [viveram] por um ano em diversos lugares”⁹⁴. Laís Corrêa de Araújo foi para o Rio de Janeiro, com Zilah e Djalma. Maria Lysia, à época com 14 anos, permaneceu com conhecidos em São João del-Rei, provavelmente, para terminar os estudos. Durante esse tempo, viveu a angústia de ficar na casa de uma família que a obrigava a se alimentar em demasia, com medo da falácia da cidade sobre um possível emagrecimento de sua hóspede. Sua angústia levou-a a deitar-se na linha do trem e entregar-se ao destino da morte trágica. A demora do trem e a impaciência de Maria Lysia diante da vida, no entanto, adiaram o encontro com a “indesejada das gentes” para um tempo distante. As memórias desse fato foram repassadas por Maria Lysia aos sobrinhos⁹⁵, com a excelência de uma contadora de histórias. Pois o bom contador de histórias é aquele que permite que outros perpetuem suas lembranças. Depois desse momento nebuloso, as coisas se amainaram ao encontrar, novamente, os irmãos na cidade que será o refúgio seguro de sua vida, tanto nos tempos da maturidade, quanto nos tempos da juventude, a Docecap: Belo Horizonte.

2. Docecap

“para o que der e vier”⁹⁶
Zilah Araújo

Nos anos 1930, Belo Horizonte viveu sua fase de Capital jovem. Nas palavras de Lysia de Araújo, “no princípio era a Novacap com sua decantada arquitetura, o arrojo

⁹² ARAÚJO, Depoimento. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 28.

⁹³ Nesse ponto, os depoimentos das irmãs Lysia de Araújo divergem: Lysia referiu-se na entrevista de 24 de junho de 2009 à rua Balbino Cunha, que ainda existe e está localizada exatamente ao lado da Igreja São Francisco. Laís no depoimento refere-se à rua com outro nome. O logradouro consta no atestado de óbito de Lafaiete Corrêa de Araújo, que faleceu em sua residência: Rua Balbino Cunha, s/n.

⁹⁴ ARAÚJO, Laís. Depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1997. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 28.

⁹⁵ Tive a honra de ouvir a narrativa desse momento da vida de Maria Lysia, através de sua sobrinha Myriam de Araújo em conversa realizada em 25 de julho de 2014.

⁹⁶ O refrão era repetido pela irmã Zilah de Araújo, em meados dos anos de 1930, para motivar os irmãos à união, mesmo diante das adversidades todas pelas quais passaram. A poeta Laís Corrêa de Araújo, irmã mais nova de Lysia, fez um belíssimo depoimento na Faculdade de Letras da UFMG em 1997, onde contou parte da memória de sua infância e juventude em meio ao clã de intelectuais. O texto encontra-se transcrito na organização realizada por Maria Esther Maciel. In: MACIEL, *Laís Corrêa de Araújo*, p. 27-33.

dos edifícios, a beleza do planalto, horizonte largo, imenso.”⁹⁷ Especialmente, na arquitetura, a cidade de estilo eclético e em pleno desenvolvimento urbano recebeu ares cubistas e do *art-decô* de Rafaelo Berti e Luiz Signorelli. “A sede da Prefeitura Municipal, o Colégio Marconi, o Instituto Izabela Hendrix, a Casa da Itália e o Edifício Chagas Dória são alguns dos exemplos desse tipo de arquitetura, marcado também pelo início da verticalização.”⁹⁸ Assim, a capital mineira ganhou horizontes de metrópole com os primeiros prédios altos. Em 1932, “o Cine Brasil chegou a ser atração da cidade por causa de seus seis pavimentos”⁹⁹. A verticalização dá lugar a uma “Supercap”, que “querendo atingir céus, também apareceu.”¹⁰⁰ Vieram, assim, as construções dos arranha-céus: o Edifício Ibaté em 1935 com seus 10 andares e o Edifício Capixaba com seus quatorze pavimentos, à Rua Rio de Janeiro em 1936. Neste mesmo ano, em meio a uma Belo Horizonte de crescimento desordenado e de grande especulação imobiliária, a família Corrêa de Araújo estabeleceu-se com grande dificuldade, estando entre os irmãos uma Maria Lysia (Figura 3– Anexo 1) ainda menina, repleta de sonhos. Acerca dessa época, assim relata Laís Corrêa de Araújo:

Nesse ano, minha irmã [Zilah], com 18 anos e recém-formada como professora primária, estudou datilografia e estenografia, preparando-se para trabalhar. E como resolveu que devia reunir todos os irmãos, para recuperar o clã em 1936, nos mudamos para Belo Horizonte, cidade escolhida por causa do irmão mais velho, Leonardo, que morava aqui, em pensão e a Zilah foi resgatando os outros irmãos, recolhendo-nos todos sob o refrão “para o que der e vier.” Conseguiu um emprego de datilógrafa e alugou um barracão na Rua Timbiras, propriedade do Sr. Assumpção, por preço alto para a época, 200 mil réis – ela tinha o salário de 120 mil réis...

Do espólio de bens paternos, sobrara-nos apenas uma máquina de escrever Remington, uma penca de livros da biblioteca de meu pai, um rádio, o violino de Zilah, uma caixa de ébano com as joias da família, e um quadro negro. Como o barracão da Rua Timbiras tinha um terreno grande na frente, com duas enormes mangueiras, meu irmão Leonardo instalou aí seu “curso de datilografia” e dava também aulas de reforço escolar, de português. O orçamento era pequeno para essa república de órfãos e, por algum tempo, *comemos joias*, que Zilah ia penhorando gradativamente na Caixa Econômica e nunca podia resgatar. Nossa moradia era então decorada com lemas pregados nas paredes. “Um por todos e todos por um”, tirado do livro *Os três mosqueteiros* – “saber não ocupa lugar”, ditado popular, e outros, sendo o principal, lido e repetido, o seguinte: “Não temos heranças, só temos cabeças”.¹⁰¹

A amizade advinda dessa união possibilitada pela irmã mais velha Zilah de Araújo (Figuras 4 e 6– Anexo 1) resultou na construção de valores sólidos: honestidade,

⁹⁷ ARAÚJO, Docecap. In: *Revista Alterosa*, ago. 1960.

⁹⁸ BH100 anos: nossa história. Realização do *Estado de Minas* de setembro a dezembro de 1996.

⁹⁹ BH100 anos: nossa história. Realização do *Estado de Minas* de setembro a dezembro de 1996.

¹⁰⁰ ARAÚJO, Docecap. In: *Revista Alterosa*, ago. 1960.

¹⁰¹ ARAÚJO, Laís. Depoimento prestado na Faculdade de Letras da UFMG, em 1997. (grifos da autora)

caridade, amor, fraternidade, coragem; além de deixar uma herança pautada no conhecimento: literatura, arte, filosofia, línguas diversas – saberes constituídos a partir de enciclopédias, compêndios, livros de história da arte, mitologia. Os irmãos Araújo faziam das bibliotecas espaços de presença constante, nos quais adquiriram um cabedal intelectual que os transformou em grandes escritores, poetas, jornalistas e tradutores, profissões herdadas pelos filhos, sobrinhos e netos. A vocação para escritora de Maria Lysia nasceu em casa, numa influência direta da vida familiar. Em São João del-Rei, o pai, juiz e filólogo, tinha uma boa biblioteca e Maria Lysia lia os livros do pai. “Essa influência pode ser vista também em outros escritores ou artistas da família como Laís Corrêa de Araújo, Zilah, Wagner, Maria Lúcia, Henry, Afonso Ávila.”¹⁰² Aos seus sete irmãos, Maria Lysia dedicou a publicação de *Um tempo* em 1985, cinco deles já eram ausentes à época, mas a presença de todos é constante não apenas nos comentários de suas escritas pessoais¹⁰³. Ela se estende em sua literatura em imagens difusas como a angústia e dor causadas pela morte do irmão, na repetida saudade da irmã e nos mortos que visitam e assombram personagens em noites intermináveis de suas narrativas.

Nas imagens presentes nos álbuns fotográficos de Maria Lysia e Laís de Araújo (Figuras 3 e 4– Anexo 1), retratos de uma vida familiar repleta de afinidades e sorrisos são uma constante. De maneira fascinante, essa aliança e o pequeno espólio deixado à época foram suficientes para enriquecer a família de bens culturais. A máquina de escrever Remington, para o labor da escrita, possibilitou ganhos extras nas aulas de datilografia do irmão Leonardo e a aprendizagem dos demais na produção de textos abastecidos pelos livros da biblioteca do pai e pelas bibliotecas públicas da capital mineira. A música vinha do rádio e do violino de Zilah. A caixa de ébano com as joias da família permitiu que eles pudessem sobreviver naqueles anos iniciais, enquanto ainda amadureciam. O quadro negro restou como essa necessidade de não apenas abastecer-se de conhecimento, mas também de ser generoso com os outros, repassar o saber adquirido. Foi também possivelmente o espaço das negociações, das contas diárias (grandes parte, devidas e indevidas), de registros que foram apagados com o tempo.

¹⁰² Recorte de jornal, sem indicação de fonte. A data aparece manuscrita: 23.9.72.

¹⁰³ Reporto-me aqui aos manuscritos que permeiam grande parte do material presente no acervo da escritora. Lysia de Araújo escrevia nos livros, nas capas, nos recortes de jornais, nos programas teatrais, nas fotografias, enfim, em diversos documentos, suplementando sua memória e criando escritas como lençóis do tempo, que sobrepunha novas escritas a outras mais antigas e assim por diante. Os capítulos que referem-se ao acervo elucidam de maneira mais clara estes apontamentos.

A Belo Horizonte de 1940 foi morada ideal para composição dessa família de intelectuais. Embora houvesse um complicado quadro político-econômico e o custo de vida na capital mineira fosse altíssimo, a modernidade e o investimento em cultura, saúde e educação foram marcas da década. A criação de novos centros de ensino como o Instituto de Educação, o Colégio Santa Maria, o Ginásio São José, a Escola Técnica Federal, a Universidade de Minas Gerais, entre tantos outros, propiciou a formação dos irmãos Corrêa de Araújo. Todos fizeram cursos superiores, exceto Maria Lysia que tinha alma liberta demais para a clausura e metodismo acadêmicos. Sobre sua formação em Belo Horizonte por volta de 1950, assim a escritora se expressou:

O curso de Letras Anglo-Germânicas foi apenas um dos muitos que não chegou a concluir, devido à instabilidade que sempre foi sua característica, até hoje. “Sempre começando, parando, recomeçando, parando, recomeçando... Já entrei em inúmeros cursos, os mais diversos e de todos eu saía e voltava e não terminava. Era uma angústia, uma ansiedade que me dava de chegar depressa ao fim, então desanimava com o tempo grande pela frente. Na faculdade de Filosofia, ao invés de assistir às aulas do meu curso, sempre ia assistir às dos cursos mais adiantados, enfim, um tumulto dentro de mim”.¹⁰⁴

Se a formação acadêmica era uma incerteza na vida de Maria Lysia, suas atividades profissionais como funcionária pública foram uma constante. Sem herança, mas privilegiados em cabeças, boa parte dos irmãos Corrêa de Araújo iniciaram suas carreiras através de concursos. O concurso do I.A.P.I. (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários), atual INSS, foi fundamental para estabilizar a vida dos jovens estudantes da família. Tanto Lysia de Araújo como Laís Corrêa de Araújo e Leda de Araújo foram funcionárias do I.A.P.I. durante grande parte de suas vidas, ingressando em 1946 na carreira pública. As fotografias dessa época (Figura 8, 9, 10 e 11 – Anexo 1) relevam uma Belo Horizonte de belas extensões metropolitanas como pano de fundo e entre as modelos Laís, Lysia e Leda realçam a beleza da mulher mineira. Outras fotografias familiares ressignificam a relevância dos irmãos Corrêa de Araújo na formação de importantes instituições na cidade como o Mackenzie e o Minas Tênis Clube, espaços de convivência social e cultural de Belo Horizonte nos anos iniciais da década de 1950 (Fotografias 9 e 10 – Anexo 1).

Em fotografia de 1946 (Figura 7 – Anexo 1), a bela moça de pele clara e olhos azuis permite entrever beleza e ousadia. Maria Lysia herdara da mãe os “olhos azuis que

¹⁰⁴ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: histórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

eram só pureza”¹⁰⁵ e do pai, os lábios finos e sinuosos, que davam a seu rosto uma feição bela e sedutora. Em dias de chuva (ou não), o passado retornava para a jovem taquígrafa, sentada à mesa do escritório, perdida entre desejos de formação, sonhos, pastas, documentos, restos diários de um cotidiano maçante no funcionalismo público. Habitam, na literatura de seus contos do início da década de 1950, personagens recorrentes, com nomes variados, mas com perfis enlaçados por lembranças que se aproximam. Geralmente, são jovens mulheres, funcionárias de escritórios ou repartições públicas, de pele bronzeada e olhos claros. Sônia e Suzana, que aparecem nos contos “Amor” e “No ônibus”, revelam o mesmo biótipo de personagens tão próximas da imagem de sua criadora, cujo estilo era elegante e simples, sendo amplamente elogiado em correspondências pessoais ou nos jornais da época. Assim, personagens e escritora passam a realizar permutas da vida e de seu sentido. Imagens da funcionária do I.A.P.I. mesclavam-se à vida das personagens e o cotidiano comunica-se nessa imensa teia da invenção literária. Maria Lysia passa então a caminhar nessa narrativa de fronteira tênue entre a realidade e a ficção, e assim como suas personagens, desfila nas ruas, “cada dia [com] um vestido. Todos simples, mas sempre bonitos.”¹⁰⁶

Essa delicada construção narrativa deixa entrever diferentes perfis femininos na grande cidade e as várias ações diárias vividas pelas personagens que trabalham, estudam, apaixonam-se por pessoas e pela própria vida. E não apenas apaixonam-se, aborrecem-se com o mundo. Além disso, essas personagens delineiam para si mesmas passagens turbulentas da existência que quase sempre desembocam na solidão. No percurso dessas vidas tecidas nas “malhas das letras”, imagens da transformação da grande Belo Horizonte encontram em Maria Lysia o mesmo amargor drummondiano frente ao progresso. O medo de perder o céu azul e o horizonte de montanhas da Docecap residia na construção de arranha-céus, tema de algumas de suas crônicas. “A cidade do cimento armado num crescendo incessante, ninguém sabendo onde vai parar.”¹⁰⁷ O progresso aparece como um apagamento da superfície anterior na qual uma capital provinciana ainda se fazia conhecer por famílias ilustres, passeios no Parque Municipal, reunião entre amigos; e cujo crescimento começa a distanciar as relações. Surge, em sua literatura, uma “Belo Horizonte das serras – nem todas se foram – dos

¹⁰⁵ ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

¹⁰⁶ ARAÚJO, Amor. In: *O Cruzeiro*, 10 jan. 1953.

¹⁰⁷ ARAÚJO. Docecap. In: *Revista Alterosa*, ago. 1960.

quarteirões, de alguns casarões, das valas e não valas, dos concertos e concertos, dos acertos e desacertos, do Parque diminuindo e eternamente lindo.”¹⁰⁸

O progresso condensa assim não apenas uma visão pessimista, mas também uma ainda possibilidade paradoxal de encanto que retornará em sua literatura na crônica “Cantante e contrastante”, publicada em 7 de dezembro de 1980 no *Estado de Minas*. “Belo Horizonte do frio e do calor. Dos arranjos e desarrajos. Dos contrastes mil. Mas sempre Belo Horizonte. Dos lindos horizontes, hoje não tão nítidos, atrás dos edifícios.”¹⁰⁹ Voltemos, contudo, a década de 1950. Outra das modificações mais intensas na capital esteve ligada à mobilidade urbana, especialmente àquela voltada para transportes de uso coletivo. A cidade não apenas dispunha de uma variada frota de bondes “limpos e regulares” utilizados por operários e trabalhadores, como também “o serviço de ônibus concorria para minorar as dificuldades de transporte”¹¹⁰. Possivelmente, foram as horas perdidas nas pequenas viagens urbanas que possibilitaram muitas das criações literárias da escritora. No conto “No ônibus” de 1954, a descrição da vida sob a ótica da janela do grande veículo coletivo possibilitava a imaginação: “O ônibus corria. (...) Podia ler, mas achava sempre mais interessante observar as ruas, o movimento e mesmo os seus companheiros de viagem. Criava um romance para cada passageiro”¹¹¹.

Mas não são apenas as passagens das ruas, parques e alamedas que encontram na literatura da escritora lugares privilegiados. Em seus contos e crônicas da década de 1950, a imagem do passado retorna nas horas mortas do serviço público: “Os processos, na minha mesa, riem da minha fraqueza, da impossibilidade de fazer o que quero – sair, ficar descalça, molhar-me toda na chuva que cheira adolescência.”¹¹² Da rotina cansativa do funcionalismo público, emergia a ficção na qual a melancolia parecia tomar conta de tudo: “Há dias assim mesmo que não chova, as lembranças chegam com cheiro de chuva, de infância, de meninice.”¹¹³ Seduzida pelas lembranças, a escritora deixava seu passado transbordar em sua literatura.

¹⁰⁸ ARAÚJO, Cantante e contrastante. In: *Estado de Minas*, 7 dez. 1980.

¹⁰⁹ ARAÚJO, Cantante e contrastante. In: *Estado de Minas*, 7 dez. 1980.

¹¹⁰ BH100 anos: nossa história. Realização do Estado de Minas de setembro a dezembro de 1996, p. 56.

¹¹¹ ARAÚJO, No ônibus. In: *O Cruzeiro*, 18 out. 1952.

¹¹² ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

¹¹³ ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

Até que veio a sedução pelo teatro. Da juventude e infância, “ficaram as pernas grossas e a vontade de ser artista não de cinema, mas de teatro...”¹¹⁴ Foi com o amigo João Ceschiatti que Lysia de Araújo deu seus primeiros passos na carreira teatral. Em entrevista ao *Jornal do IBL* de Belo Horizonte, em outubro de 1981, assim Lysia de Araújo descreve sua iniciação no teatro: “lá por 1953 – alguns de vocês não eram nascidos – João Ceschiatti era o Diretor do Teatro do SESI e comecei com ele. Desde menina gostávamos em casa de fazer nosso teatrinho.”¹¹⁵ Na mocidade, a veia dramática de Maria Lysia esvaía pela sua própria vida, numa personalidade forte, de gestos largos e saídas teatrais. Um recorte sem autoria, publicado em 10 de fevereiro de 1957 no *Estado de Minas*, narra fato curioso acontecido com a escritora na cidade de Belo Horizonte. O autor da referida notícia faz uma observação atenta das ações da escritora em uma de suas passagens pela Rua Bahia quando se dirigia para mais uma manhã de natação no Minas Tênis Clube:

Da minha casa, na rua da Bahia, eu a vi passar muitas vezes em direção ao Minas Tênis Clube. Enquanto caminhava, lia peças teatrais. Havia brigado com um rapaz. Este insistiu em procurá-la. Maria Lysia o despediu com estas palavras terríveis: “Para trás, indigno e vil traidor! Não quero ver-vos, nem me vereis jamais”. Algumas pessoas, espantadas, observaram a cena ao ar livre. O namorado fugiu como um criminoso.¹¹⁶

Em uma pauta bem humorada, o jornalista destaca uma das características mais marcantes de Maria Lysia: sua espontaneidade e força dramática – drama como ação, à moda grega da *Arte poética* de Aristóteles. E assim dotada de uma vigorosa capacidade de representação, Lysia de Araújo, como era conhecida nos meios teatrais, no início da década de 1950, realizou o primeiro passo de sua trajetória teatral com João Ceschiatti, um dos grandes diretores teatrais do país. O diretor mineiro trabalhou em diversas companhias teatrais, entre elas a Cia. Marilita Pazzoli, com a qual percorreu parte do nordeste brasileiro, itinerância popularmente chamada pela classe artística de “mambagem”. Posteriormente, Ceschiatti trabalhou com Henriette Morineau, “onde viveu, com personalidade, papéis de grande importância; viu logo, no entanto, que sua verdadeira vocação era a de diretor, passando a exercer esta atividade.”¹¹⁷ Em 1951, Ceschiatti se estabelece definitivamente em Belo Horizonte, fundando o Teatro do Sesi e realizando montagens expressivas de textos de dramaturgos como Martins Pena,

¹¹⁴ ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

¹¹⁵ *Jornal da IBL*, outubro de 1981, cópia datiloscrita.

¹¹⁶ Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹¹⁷ ANDRADE. O milagre do teatro, p. 18. In: *Revista Flash*, agosto de 1956.

Arthur Azevedo, Molière, entre outros. Destaca-se nesse grupo a montagem de Medeia de Eurípidés “que marcava época no teatro mineiro, sendo-lhe referência. Foi nessa peça que se manifestaram os talentos de Fris Tecles, Maria Lysia Araújo, Ítalo Mudado e outros”¹¹⁸, segundo escritos do *Correio da Manhã* em maio de 1972.

Sobre a atuação de Maria Lysia na referida tragédia grega, periódicos ressaltavam a veia expressiva da artista. A *Revista Flash*, em agosto de 1956, disse que a atuação da atriz havia sido impressionante e salientava que o diretor João Ceschiatti criara astros. À época da publicação do periódico citado, Maria Lysia já se encontrava em São Paulo e fazia “papéis de destaque no conjunto de Maria Della Costa”¹¹⁹. Entretanto, sua presença vibrante naqueles anos iniciais da década de 1950 foram lembranças marcantes de uma Belo Horizonte jovem e ainda florescente nos campos das artes. A tragédia euripídiana apresentada em abril de 1955 consolidou um trabalho profundo de João Ceschiatti que revelou o talento da jovem atriz Lysia de Araújo. As fotografias que acompanham a referida notícia (Figuras 12 e 13– Anexo 1) ressaltam a beleza dos figurinos e a expressividade dos atores, confirmada também por uma fotografia do acervo (Figura 14– Anexo 1). A impassível fisionomia da personagem impressiona pela força e vigor das cenas. No datiloscrito ainda existente sobre o papel que coube à Lysia de Araújo na peça, as palavras proferidas naquela noite ainda ressoam na tinta do tempo: “Aniquilamento... Que música nesta palavra – aniquilamento! Aniquilar o passado, não é possível, quanto aos seus frutos no presente...”¹²⁰ Quão horríveis essas palavras ao percebermos que os frutos a serem destruídos seriam seus próprios filhos. As palavras de ódio e dor presentes em várias das falas de Medeia foram interpretadas de tal forma por Maria Lysia que incendiaram o coração da poeta Cecília Meireles e renderam-lhe elogios à atuação impactante da atriz, “a bela e terrível Medéia”.

A expressividade casava-se bem com a moldura. A linda mulher de rosto angular e feições únicas emprestou à personagem uma beleza digna de uma deusa. Maria Lysia seria cortejada inúmeras vezes por admiradores, poetas e jornalistas. Outro recorte traz palavras da autoria de Jair Silva e faz um delicado galanteio. Sem indicação

¹¹⁸ Do Barroco ao teatro uma visão da Arte Mineira. In: *Correio da Manhã*, 1º de maio de 1972.

¹¹⁹ ANDRADE. O milagre do teatro, p. 19. In: *Revista Flash*, agosto de 1956.

¹²⁰ Datiloscrito da parte que coube à atriz na apresentação da peça, p. 14 (numeração manuscrita). Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

de data ou fonte, o excerto merece menção pela proximidade que nos dá dos encantos da escritora:

Cada vez mais bonita e inteligente, aqui está, Maria Lysia Corrêa de Araújo, residente em São Paulo. Encontrei-a ao anoitecer de domingo último. Tinha passado por perto do Parque Municipal, ao regressar de uma casa de saúde (ou de doença), onde havia ido fazer uma visita. Maria Lysia confessou o receio de ser assaltada e fez uma confidência: tinha na bolsa somente a importância de sessenta cruzeiros. De fato é inteligente, além de muito bonita. Mas às vezes a Maria Lysia fracassa com a autocrítica: ninguém a assaltaria por causa do dinheiro. Mulher assim corre sempre o risco de ser assaltada, mesmo que não tenha sessenta cruzeiros.¹²¹

Beleza e encanto que até os anos iniciais de 2000 vão ser mote de interesse de admiradores. O poeta cearense José Alcides Pinto, em longa carta datada de 24 de agosto de 2003, assim se declarou à escritora:

Criei uma imagem em meu espírito de uma mulher esquiva, delicada e reticente, e esses detalhes hoje, mais do que nunca, no passado, me interessam vivamente. Se você vive sozinha e se quiser gostar de mim, meu coração está aberto para você?¹²²

O autor da carta ainda salienta na missiva: “Do jeito que você é reservada, é difícil você aceitar minha proposta.”¹²³ O escritor parecia adivinhar a resposta da escritora que é pontualmente manuscrita no envelope da carta: “Coitado!... Pirou?... e eu lá quero companhia? Relacionamento? Vá...”¹²⁴ Mesmo que a proposta viesse do talentoso poeta de versos alucinantes e místicos, alguém que já havia passado por um “treino para a solidão”¹²⁵ como Maria Lysia, não mais desejava compartilhar a vida. A escritora aprendera no decorrer de sua existência que “em torno dessa temida solidão – essa temida solidão, - os pensamentos passam.”¹²⁶ Jamais a escritora deixaria seus pensamentos por amores não correspondidos.

Decerto, o amor, “essa palavra de luxo”¹²⁷, Maria Lysia delineou-o, não somente em sua literatura, mas também em sua vida, em curvas repletas de desilusões. O namorado criminoso citado anteriormente, “vil traidor”, poderia ser Guimarães, um

¹²¹ Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹²² Carta do escritor José Alcides Pinto, Fortaleza, 24 ago. 2003. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹²³ Carta do escritor José Alcides Pinto, Fortaleza, 24 ago. 2003. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹²⁴ Manuscritos de Maria Lysia realizados no envelope da carta do escritor José Alcides Pinto, Fortaleza, 24 ago. 2003. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹²⁵ ARAÚJO. Treino para a solidão. *Diário de Minas*, s.d. Crônica publicada pela escritora no *Diário de Minas*, sem referência de data, mas possivelmente publicado em meados dos anos de 1950 ou anos iniciais de 1960, já que se trata, segundo palavras do próprio jornal, de um texto “De São Paulo especial para o DIÁRIO DE MINAS”.

¹²⁶ ARAÚJO. Treino para a solidão. *Diário de Minas*, s.d.

¹²⁷ PRADO. Ensino, p. 118.

jovem da alta sociedade belo-horizontina que não se envolvera de maneira mais séria com a atriz por questões sociais. Embora as irmãs Corrêa de Araújo possuíssem beleza e inteligência, não possuíam o dote, não se inseriam nas convenções matrimoniais da tradicional família mineira. Entretanto, acabaram por encontrar amores verdadeiros. O delicado e eterno romance entre Laís de Araújo e Afonso Ávila é exemplo dessa sinceridade de sentimentos. A união de duas décadas entre Maria Lysia e Pedro Agnaldo Fulgêncio também foi acontecimento elucidativo de uma união pautada no amor... Mas isso é matéria para outro momento. Voltemos aos meses finais de 1953 e outro romance ganha a cena. Um romance epistolar entre a jovem atriz e escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo, no auge de sua feminilidade aos 32 anos, e o cinquentenário poeta Carlos Drummond de Andrade.

3. Conversa¹²⁸

Se os leitores encontrarem nestas páginas o eco de um tempo abolido, terei resgatado a minha nostalgia e fornecido matéria para conversa de pessoas velhas e novas.
Carlos Drummond de Andrade

Durante o ano de 1953, Maria Lysia e Drummond trocaram missivas e viveram belíssimo romance literário e afetivo. Uma história constituída a partir do tecido esgarçado do tempo, ainda presente nas conversas e silêncios de seus arquivos, entre versos, cartas que não mais existem, crônicas ao poeta e conversas frente ao mar. Comunicaram-se, primeiramente, através de cartas que diminuíram a distância entre o Rio de Janeiro e as Minas Gerais. Correspondências perdidas no passado, ausentes no acervo de Drummond na Casa Rui Barbosa¹²⁹, ausentes no acervo de Maria Lysia Corrêa de Araújo. Nem correspondência passiva ou ativa. Das cartas, restam apenas estes vestígios do tempo.

Maria Lysia dissera em entrevista que sacrificara as missivas por um namorado ciumento, rasgando-as como prova de amor, movida por sua natureza passional. Também confessou o quanto se arrependera. Maria Lysia afirmara que três dessas cartas

¹²⁸ Título de uma crônica publicada na *Revista Alterosa*, sem indicação de data.

¹²⁹ A pesquisadora Myriam Ávila relatou ter procurado as cartas de Maria Lysia no acervo do poeta Carlos Drummond de Andrade na Casa Rui Barbosa em pesquisa anterior e também não encontrou as cartas da escritora ao poeta.

estavam sob a guarda do cunhado Afonso Ávila. O espólio intelectual do poeta mineiro, recentemente doado ao Acervo de Escritores Mineiros, ainda se encontra em fase de organização. Assim, ainda não foi possível uma conclusão definitiva acerca da existência dessas cartas¹³⁰ e, neste momento, elas repousam no plano da inacessibilidade, no espaço das lacunas, dos vazios do tempo e das perdas.

O que haveria em suas escritas? Uma crônica da escritora elucida comentários acerca de imagens retocadas pelas palavras de Drummond, imagens advindas das memórias dos engenhos de Pernambuco, que conversavam sobre o passado da escritora, suas origens, as diversas que Maria Lysia criou para si. Assim, a cronista refere-se ao poeta, em texto intitulado “Conversa” na *Revista Alterosa*: “O poeta nos ajuda, falando de lendas afogadas num açude, onde deuses dormem o sono que os transcende. O tempo, pouco para tudo, obrigando uma volta rápida. E as coisas acontecendo, ininterruptamente.”¹³¹ A memória do açude no engenho pernambucano vira matéria de poesia para Drummond. Segundo lenda antiga de Recife, existiu uma grande proprietária de engenho chamada Branca Dias. Fatos de sua história serviram de mote à denominação do açude do Prata na capital de Pernambuco. Antes de ser presa por judaísmo, Branca Dias teria jogado toda sua prataria em dois cursos d’água presentes em sua propriedade. Para Arnaldo Niskier, a matriarca foi vista por historiadores, dramaturgos e poetas como heroína, eternizada em personagem nos versos de Carlos Drummond de Andrade: “É acusada de judaísmo/ Já vão prendê-la/ Atira jóias e prataria na correnteza/ A água vira Riacho de Prata/ Morre queimada no santo lume da Inquisição em Portugal/ Reaparece na Paraíba, em Pernambuco/ Sob o luar toda de branco/ Sandálias brancas e cinto azul-ouro...”¹³². Certamente, os apontamentos de Drummond, suas escritas poéticas nas cartas delinearão imagens fascinantes da heroína, que seria revisitada anos depois quando, em 1966, Lysia de Araújo assistiu à peça de Dias Gomes *O santo inquérito* e novamente é avivado esse tempo das histórias de Pernambuco, herança paterna do passado. Essa troca de correspondências com o poeta

¹³⁰ Em entrevista, Myriam Ávila afirmou não encontrar tais missivas, mas havia muitos documentos, não descartando a possibilidade das cartas ainda se encontrarem entre os documentos do Acervo de Afonso Ávila.

¹³¹ ARAÚJO. Conversa. In: *Revista Alterosa*, s.d.

¹³² Referência ao poema de Drummond realizada por Arnaldo Niskier, originalmente publicado no *Jornal do Commercio (RJ)* 26/1/2007. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/antigo/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5146&sid=565>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

causou em Maria Lysia uma paixão eternizada em suas lembranças, na memória da família, em sua letra cursiva, registrando as reminiscências desse amor.

Quiçá futuramente o acesso a essa escrita epistolar ilumine as palavras e pensamentos que fizeram encantar a jovem escritora de 32 anos de idade a ponto de fazê-la viajar ao Rio de Janeiro para conhecê-lo em dezembro de 1953. Naquele dia, talvez entardecesse, quando o elevador se abriu e Drummond contemplara o rosto da artista e dissera seu nome: “Maria Lysia”¹³³. Teriam descido pelas escadas a trocarem as primeiras impressões... Ou desceram perdidos na estreiteza do elevador, expostos ao ardor do desejo... Entre certezas e incertezas, a completa fascinação que aqueles olhos azuis terão causado ao poeta, dar-lhe-ia inspiração para os versos contidos em *Fazendeiro do ar*¹³⁴: “Na curva perigosa dos cinquenta /derrapei neste amor. Que dor! que pétala sensível e secreta me atormenta/ e me provoca a síntese da flor”¹³⁵. Enfim, chegaram ao térreo, viraram à esquerda em alguma rua, à maneira *gauche* de Drummond. Seguiram em direção à praia. Sentaram-se nas imediações do posto seis em Copacabana, onde Drummond, frequentemente contemplativo, riscava em sua caderneta versos, palavras, pensamentos, contas, desenhos, anotações diversas, dia a dia tecidas.

Sentaram-se naquele banco em frente ao mar, onde hoje repousa incólume uma estátua do Itabirano, junto ao verso: “No mar estava escrita uma cidade”. E o Rio de Janeiro e sua sinuosa praia de Copacabana foram cenários de um dia de conversa entre a cronista e o poeta. O que falaram? Sobre o tempo? Em uma caderneta pessoal da escritora, um recorte de jornal da estátua de Drummond traz manuscritos de Maria Lysia: “Encontro inefável / Privilégio ao vivo / Um dia, inteiro quase fiquei sentada neste banco com ELE, batendo inesquecível ‘papo’... Que bobajada terei eu falado?”¹³⁶ (Figura 15– Anexo 1). No “inteiro quase”, as palavras proferidas naquela tarde encontraram como ouvintes apenas as ondas do mar e o romance daquele instante para

¹³³ O fato foi-me relatado duas vezes, uma por Maria Lysia em 2009, outra recentemente por Myriam de Araújo no Congresso Mulheres em Letras, após uma sessão de comunicação sobre a escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹³⁴ O livro *Fazendeiro do ar & Poesia até Agora* foi publicado em 1954 pela José Olympio. Alguns versos estão entre o período em que Maria Lysia e Drummond se conheceram. Os poemas de Drummond no referido livro e as crônicas de Maria Lysia produzidas à época versam e conversam sobre amores e desencontros. Algumas são alusões explícitas ao amor dos dois, outras nem tanto. Real ou imaginária, deixei apenas que realizassem esta conversa... minha Maria Lysia e meu Drummond, que ainda se enlaçam em minha estante.

¹³⁵ ANDRADE. O quarto em desordem. In: *Literatura Comentada*, p. 95.

¹³⁶ Pequena caderneta de anotações da escritora. Acervo pessoal Myriam Ávila, sobrinha da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo.

na instância da inacessibilidade. De encontro a essa lacuna, os versos de Drummond permitem uma resposta: “Que restava de nós,/ neste jardim ou nos arquivos, que restava/ de nós, mas que restava, que restava?/Ai, nada mais restara, que tudo mais (...)”¹³⁷ Justamente nessa ausência/presença do arquivo, reside o que o torna mais encantador. A inacessibilidade do passado transforma esse espaço lacunar neste suplemento incerto das deduções e das possibilidades, o “nada mais/tudo mais” de Drummond, a composição de um suplemento literário cuja matéria-prima é a própria literatura. Naquele dia, entre os momentos de contemplação do poeta, Drummond esteve a vislumbrar o oceano azul refletido nos olhos de Maria Lysia. O poeta fizera, na ocasião, dois desenhos a lápis, em papel pardo, com os quais presenteou Maria Lysia (Figuras 16 e 17– Anexo 1). Trata-se de traçados simples, mas que delineiam perfeitamente um Drummond de perfil e um Drummond frontal, autorretratos de um mesmo homem, “atrás dos óculos”, de lábios cerrados. Na margem de um dos perfis, aparece em letra manuscrita: “Drummond visto por ele mesmo em dez: 53 – para Maria Lysia.”¹³⁸

Os perfis de Drummond pouco revelam dos acontecimentos do dia, registram a conhecida fisionomia do poeta e sua quietude. Nada desvendam daquela tarde azul de “tantos desejos.” Até quando estiveram a contemplar o mar? Teriam esperado entardecer? Jantaram juntos? Ele a acompanhou até o hotel onde se hospedara para o referido encontro? Impossível prever o momento do primeiro beijo, dos toques das mãos ao entardecer do dia e da vida. Naquela noite, fechou-se a porta do hotel, sem que se saiba de qual lado ficou o poeta. Desse encontro, fica a reconhecida história: “conheceu e trocou correspondência com Carlos Drummond de Andrade, sua grande paixão literária.”¹³⁹ Acerca do encontro, Maria Lysia definiu em um texto ficcional datiloscrito sobre uma “estória de amor” incerta no tempo, a sucinta narrativa: “FOI ASSIM: eles se encontraram numa tarde de dezembro (podia também ter sido numa noite de janeiro).”¹⁴⁰

Nas crônicas da escritora nos anos iniciais de 1950, a menção ao desejo de retornar à troca das correspondências é citada em meio à solidão da distância e do mau

¹³⁷ ANDRADE. Escada. In: *Antologia poética*, p. 163.

¹³⁸ As duas molduras fazem parte do acervo pessoal de Myriam Ávila, sobrinha da escritora.

¹³⁹ ÁVILA. Lembrando Maria Lysia, p. 03.

¹⁴⁰ Datiloscrito sem título da autoria de Maria Lysia Corrêa de Araújo. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

tempo: “É preciso escrever uma carta. E vou escrevê-la ao poeta. Fecho os olhos e imagino a carta que nunca terá resposta... Mas, veja! Que alívio para o poeta... A chuva acabou.”¹⁴¹ Ao abandonar o projeto da escrita, Maria Lysia abandonaria definitivamente o romance e creio que desse encontro no tempo, Drummond respondeu a essa carta nunca remetida. Nas palavras do poeta, “restam – se restarem – fragmentos que nada contam ou explicam, senão que uma carta maravilhosa, esperada desde a eternidade, por mim ou por outro qualquer homem igual a mim, foi escrita em alguma parte do mundo e não chegou a destino”¹⁴². Em 20 de maio de 1954, cinco meses depois do encontro entre os dois, o diário irregular de Drummond, publicado com o título de *O observador no escritório*, deixou belíssimo texto destinado a um amor perdido no tempo:

Pouco pensei em ti, hoje, do muito que gostaria de pensar. Tua lembrança caminhou algum tempo comigo, nas ruas, mas era antes o desejo dela, de uma convivência mais íntima, repetida e tranquila, com a tua essência, e que mantenho tão abafada sob interesses imediatos. Perdoa-me por não amar-te como queria, tanto mais quanto sou eu mesmo que me reduzo e me empobreço com esta falta.
[...]
E se dentro de mim existes, em ti também vou existindo, e nossas vidas se confundem, apesar do muito que te esqueço.¹⁴³

Anos depois, a melancolia presente nas palavras de Drummond encontrariam eco para uma última conversa em crônica da escritora na *Revista Alterosa*, no início da década de 1960. Eternamente leitora dos versos de Drummond, numa manhã de um domingo solitário e triste, a imagem poética do tempo enredada pelos versos do poeta é assim descrita por Maria Lysia:

Talvez seja esta a hora melancólica de que fala o poeta. Há uma chuva caindo neste domingo, trazendo com ela vozes de irmãos mortos, amores mortos, muita coisa morta, vozes de mensagens imprecisas. Rumor triste de passado. De repente estamos no ar, inesgotáveis saudades de mundos indefinidos e um aniquilamento interior fazem cair aquela pequena e leve estrela, que, embora muito longe, brilhava na nossa frente. Não vemos mais. Talvez seja esta a hora melancólica de que fala o poeta. A chuva continua e um Haendel no primeiro andar parece aumentar esse estranho desejo de afundar-se cada vez mais num obscuro e permanecer de olhos fechados, ouvidos, boca e mãos. Não ser.¹⁴⁴

A partir dessas vidas que se confundiram na justeza do amor literário, o tom de angústia e desconcerto do mundo impera em ambos os escritores. Se Drummond se

¹⁴¹ ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

¹⁴² ANDRADE, “Espera uma carta”. In: *Cadeira de balanço*, p. 56.

¹⁴³ ANDRADE. *O observador no escritório*, p. 177.

¹⁴⁴ ARAÚJO. Hora melancólica. In: *Revista Alterosa*, mar. 196-.

empobrece da falta que há do outro par e do desejo que abafa “sob interesses imediatos”, Maria Lysia sugere frequentemente o aniquilamento interior e a imagem de um ser perdido entre as lembranças do passado e a solidão do presente. E isso foi o tudo e o nada daquilo que se pôde descobrir deste breve e intenso romance. Sob o signo da ausência, Drummond deixa entrever os fragmentos poéticos de uma missiva em versos: “Quando só há lembrança, / ainda menos, pó, / menos ainda, nada, / nada de nada em tudo, / em mim mais do que em tudo, / e não vale acordar / quem acaso repousa /na colina sem árvores./ Contudo, esta é uma carta.”¹⁴⁵ E esse resíduo literário desfecha esta história de perdidas correspondências.

4. Recife

Quando Recife? Em que cronologia estranha se esconde seu tempo e as lembranças de Maria Lysia em suas paragens? A herança familiar pernambucana do pai da escritora levou-a a residir em Recife e aproximar-se de suas raízes. No entanto, quando? Dos arquivos que compõem sua memória, grande parte deixa rastros tão incertos quanto a própria vida. Datas remotas em uma fotografia apontam as maravilhas de uma praia e um sorriso. No verso, as palavras manuscritas: “Maricá. 1946? Pernambuco. 1953? 51?”¹⁴⁶ Esvaem-se as possibilidades de épocas determinadas. Quem saberia outro arquivo? Durante sua estadia em Recife, a visita à praia foi espaço imprescindível, cenário de outras fotografias dispostas no álbum de retratos, sem vestígios de datas (Figuras 18 e 19– Anexo 1).

Nas imagens de uma crônica de janeiro de 1954, mais uma vez no funcionalismo público, o espaço do escritório abre-se para uma janela de sol distante. “A funcionária letra B (sete anos!) fica parada olhando para a janela que mostra agora um Sol quente, Sol de longe, Sol de Recife. (...) “É preciso esquecer a vida. É preciso trabalhar.”¹⁴⁷ Na Biblioteca pessoal da escritora, uma edição americana da Macmillan de Nova York de *Tales from Shakespeare*, organizada por Charles e Mary Lamb em

¹⁴⁵ ANDRADE. Carta, p. 75-76.

¹⁴⁶ Álbum de fotografias. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁴⁷ ARAÚJO, Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

1950, ganha nas páginas iniciais os manuscritos da escritora: “Maria Lysia Recife, 22/8/51”¹⁴⁸.

Nos anos iniciais da década de 1950, Maria Lysia residiu na cidade pernambucana como podem confirmar as palavras de Myriam Ávila acerca do período que antecedeu a mudança de Maria Lysia para São Paulo: “Segue-se um período em Recife, durante o qual a família pernambucana a observou com suspeição, por se tratar de jovem independente, que morava sozinha e mantinha-se por conta própria.”¹⁴⁹ Pouco tempo residiu em Recife, contudo, voltou algumas vezes à cidade, a passeio ou a trabalho. Em crônica da década de 1960, quando já morava em São Paulo, mencionou o retorno à cidade de suas origens paternas para um festival teatral. De Recife, restam apenas estas *passagens*.

5. Pássaros no asfalto

*Não tenho por onde fugir. Fico olhando pela janela o dia chegar. E, incrível,
descubro uns pássaros no asfalto, bem ali em frente. Pássaros cantando
nesta cidade dura, de cimento armado.*¹⁵⁰

Maria Lysia Corrêa de Araújo, *Pássaros no asfalto*.

O período de 11 anos vividos por Lysia de Araújo em São Paulo esteve entre os mais ricos em sua formação como atriz. Entretanto, ao lado da aprendizagem e das apresentações teatrais de extrema importância no painel cultural da época, a capital paulista foi espaço da solidão e da saudade de seus familiares. Em meio a uma cidade que lhe causava paradoxalmente alegria e melancolia, o desejo pela formação teatral e pequenas imagens do cotidiano são espaços de expressão da liberdade e da esperança. Em crônica de dezembro de 1957, assim reporta-se a escritora ao sugestivo som de cantos de pássaros no turbilhão da cidade grande: “há quanto tempo não ouço esse canto, meu Deus! Eu o deixei na minha terra, na minha casa, nas crianças. Obrigada, insônia, que me fez descobrir poesia mesmo aqui, entre viadutos e arranha-céus.”¹⁵¹

Maria Lysia chega a São Paulo possivelmente em 1955 com um objetivo em sua vida: aperfeiçoar-se na arte teatral na qual havia ingressado como atriz com João

¹⁴⁸ Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁴⁹ ÁVILA. Lembrando Maria Lysia, p. 02.

¹⁵⁰ ARAÚJO. Pássaros no asfalto. In: *Revista Alterosa*, 1º dez. 1957.

¹⁵¹ ARAÚJO. Pássaros no asfalto. In: *Revista Alterosa*, 1º dez. 1957.

Ceschiatti em Belo Horizonte. Como relata a própria atriz em documento datiloscrito: “Belo Horizonte, Ceschiatti, o SESI, Sófocles, o aplauso do público, fizeram nascer em mim asas e desejar voar mais alto, rumo ao grande centro do teatro brasileiro, São Paulo.”¹⁵² Distante da família, residindo sempre sozinha, a escritora adotava como companhia livros que adquiria persistentemente em sebos e livrarias durante toda a vida. Especialmente no referido ano em que chegou à capital paulista, livros sobre a história do teatro foram aquisições constantes¹⁵³: *A History of the Theatre* de George Freedley and John A. Reeves, *Técnica Teatral* de Fernando Wagner, *The Greeks and their Gods* de W.K.C. Guthrie, *The theatre handbook and digest of plays* de George Sobel. As outras diversas edições americanas, inglesas e brasileiras presentes em sua biblioteca, não apenas ratificam a busca da jovem atriz por conhecimentos sobre o teatro, sua história e técnica, como também deixam perceber a persistência no conhecimento de outras línguas. Maria Lysia tinha conhecimentos respeitáveis das línguas inglesa, francesa, espanhola e alemã.

Nos meses seguintes, inicia sua carreira na metrópole paulistana participando em montagens de maneira independente em algumas companhias teatrais. Como relatou a escritora em entrevista: “Em 1954 ou 1955 fui para São Paulo onde fiz umas “pontas” com Maria Della Costa.”¹⁵⁴ Em fevereiro de 1956, a escritora participa da montagem do drama *A casa de Bernarda Alba*, última obra dramática de Federico Garcia Lorca, escrita um mês antes de seu “fuzilamento pelos falangistas”¹⁵⁵ na guerra civil espanhola. Representada no Teatro Popular de Arte, essa obra dramática abriu “o velário do Cia, Maria Della Costa”¹⁵⁶ no referido ano. Numa linguagem de ampla densidade poética, o texto de Lorca é dotado do que Hermilo Borba Filho chamou de “potencialidade dramática do seu teatro poético.”¹⁵⁷ Certamente, esse foi um dos primeiros trabalhos de Maria Lysia em São Paulo. No programa da peça, na página que elencava os artistas, escreveu em tinta azul: “Laís, aqui estou eu...”. O reperto indica que atuou como uma

¹⁵² ARAÚJO. Depoimento datiloscrito. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁵³ Em todos os livros citados, há manuscritos de Maria Lysia que colocava suas iniciais, abreviaturas apenas do primeiro nome, como M. Lysia, entre outras marcas em seus livros, indicativas do pertencimento de cada exemplar à biblioteca pessoal da escritora. As referidas inscrições, frequentemente são acompanhadas da indicação dos lugares onde ela se encontrava, algumas também com a indicação do mês e/ou ano.

¹⁵⁴ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

¹⁵⁵ BORBA. Notas sobre Lorca e seu teatro. Artigo presente no programa da referida montagem da Cia, Maria Della Costa.

¹⁵⁶ Programa da montagem *A casa de Bernarda Alba* da Cia, Maria Della Costa em fevereiro de 1956.

¹⁵⁷ BORBA. Notas sobre Lorca e seu teatro. Artigo presente no programa da referida montagem da Cia, Maria Della Costa.

das viúvas no povoado da Espanha e assim descreve os minutos que antecediam suas cenas na peça em crônica publicada na revista *O Cruzeiro* em 9 de setembro de 1956:

O melhor é não ligar e continuar encolhida no canto. Nem parece que tenho de desencilhar-me e dizer três frases. Fico sozinha, embora um mundo de mulheres lorqueanas ao redor, também esperando para dizer frases. Não três. Muitas e muitas. As mulheres de preto esperam o sinal para entrar no palco e sofrer Lorca.¹⁵⁸

A poesia das personagens de Lorca deixaram marcas na literatura de Maria Lysia, fundindo imagens de morte e sofrimento, imagens de “enterros, por exemplo.”¹⁵⁹ Após as representações de *A casa de Bernarda Alba*, a atriz retornava solitária para sua casa, trazendo consigo as lágrimas do drama apresentado. “É preciso deixar as mulheres de preto, o amigo Lorca, o palco, o frio, as frases.”¹⁶⁰ Em março de 1957 entrou para a Escola de Arte Dramática (EAD) de Alfredo Mesquita. Sobre esse período em sua vida, Lysia de Araújo assim descreve seus passos:

Foram quatro anos de estudos puxados. Pensava em voltar para Belo Horizonte e fundar uma escola, mas, nesse interim foi criada a referida escola por Marzano e acabei ficando mesmo por São Paulo. Lá fazia teatro e trabalhava no IAPI. Esse estilo de vida me trazia muito sacrifício.¹⁶¹

A EAD, fundada em 1948, visava “em sua essência uma disciplina de trabalho.”¹⁶² Com a duração de quatro anos que eram iniciados em março de cada ano, a escola exigia frequência obrigatória e seu ensino era “dividido entre: História do Teatro, Dicção, Mímica, Ritmo, Esgrima, Interpretação, Mitologia, Francês e Português”¹⁶³. Com um repertório ousado, a escola representava peças de autores variados, “de Paul Claudel a Eugéne Ionesco, de Garcia Lorca a Samuel Beckett, de Tchekov a Alfred Jarry, numa procura de formação e atualização crescentes.”¹⁶⁴ Além disso, havia uma preocupação da EAD com a expansão cultural e a divulgação da arte teatral em outros lugares do país, assim, frequentemente produziam festivais em lugares diversos do Brasil, visitando “os Estados da Bahia, Pernambuco, Paraná, Goiás, Minas Gerais, Alagoas, Rio de Janeiro (Distrito Federal) e as cidades paulistas: Santos, Campinas, Taubaté, São José dos Campos, entre outras.”¹⁶⁵ Lysia de Araújo esteve

¹⁵⁸ ARAÚJO. Gato no bueiro. In: *O Cruzeiro*, 9 set. 1956.

¹⁵⁹ ARAÚJO. Gato no bueiro. In: *O Cruzeiro*, 9 set. 1956.

¹⁶⁰ ARAÚJO. Gato no bueiro. In: *O Cruzeiro*, 9 set. 1956.

¹⁶¹ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

¹⁶² O texto citado é uma descrição sobre a Escola de Arte Dramática de São Paulo, sua estrutura e objetivos e, geralmente, era repetido nos programas diversos das peças apresentadas pela instituição.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

presente em algumas dessas viagens. No álbum de fotografias, repousa um dos retratos de sua viagem a Campos do Jordão (Figura 20 – Anexo 1). Entre seus recortes, notícias relatando a viagem da EAD a outras cidades revelam possibilidades da presença de Lysia de Araújo em festivais variados, já que representava um dos principais personagens do drama *As cadeiras* de Ionesco. Além disso, havia realizado uma adaptação do conto *Missa do Galo* de Machado de Assis em peça de um ato. Ambas as produções fizeram parte do repertório da escola nos anos 1960 e foram levadas a cidades diversas.

Na Escola de Arte Dramática, Maria Lysia realizou trabalhos importantes como atriz. Em setembro de 1958, quando estava no segundo ano, representou o drama em um ato *O rosário* de De Roberto, sob a direção de Olga Navarro. Um ano depois esteve na montagem de *A devoção à Cruz* de Calderón de la Barca, adaptação e direção de Alfredo Mesquita. Ainda em 1959 representou uma cena de *Os grandes desgostos* extraída da peça de George Courteline, espetáculo que ficou em cartaz quase um ano, com apresentações em outras cidades de São Paulo, como Barretos, Araraquara e Campos do Jordão. Dessa apresentação, um recorte de jornal traz fotografia da atriz com Marlene de Almeida, ambas em pose cômica (Figura 24 – Anexo 1). A excursão a Barretos também foi divulgada em jornais, há recortes de jornal e fotos desse momento da atriz em seu acervo (Figuras 22 e 23 – Anexo 1). Em julho de 1960, Lysia de Araújo também participou de apresentações de teatro infantil em excursão da EAD a Ribeirão Preto, com a peça *O inspetor de Fadas* de José de Barros Pinto, na qual atuou ao lado Myriam Muniz, ambas no papel das bruxas. Entre os alunos da EAD à época destacam-se nomes importantes da historiografia teatral brasileira como a já citada Myriam Muniz, além de Ilka Zanotto, Sylvio Zilber, Marlene de Almeida, Luiz Nagib Amary, Sérgio Mamberti, Aracy Balabanian, entre outros. Além disso, a direção teatral era privilegiada por possuir nomes como Alberto D'Aversa e Olga Navarro.

Foi também em 1960 que o trabalho da atriz foi consolidado por uma das montagens mais expressivas de sua carreira: a já citada peça em um ato *As cadeiras* de Eugène Ionesco, sob a direção de Alfredo Mesquita. A artista contou, em depoimento, que o dramaturgo Ionesco, em visita ao Brasil àquela época, dirigiu-se, inclusive, à EAD para conhecer a talentosa intérprete de sua peça. Contudo, no referido dia, a artista

ausentara-se das aulas, num desencontro lamentável, como nos relatou a atriz¹⁶⁶. A peça foi considerada por Maria Lysia como uma das mais importantes de sua carreira:

Fiz muitas peças, autores importantes, e uma me tocou mais de perto, pois com ela ganhei o prêmio de “melhor interpretação” da EAD (Escola de Arte Dramática) – “As cadeiras” de Ionesco, teatro de vanguarda, peça interessantíssima. Há grande expectativa em torno de uma conferência e, no final, quando chega o orador, ele é mudo. Ele não tinha nenhuma mensagem... Eu não devia ter contado, seria bom que todos lessem a obra.¹⁶⁷

A dramaturgia de Eugène Ionesco, voltada para a linguagem como instrumento lúdico, está inserida em obras conceituadas pela crítica como “Teatro do Absurdo” ou “Novo Teatro Francês”. O diretor da EAD à época, Alfredo Mesquita, possuía em sua formação teatral a passagem por estudos em Paris. Estudou três anos na Sorbonne, especialmente, no College de France e na Ècole du Louvre. Frequentou ainda o curso de Louis Jouvet no Theatre de l’Athene e o de Gaston Baty, no Theatre Montparnasse¹⁶⁸. Dessa forma, uma das marcas da formação da escola de dramaturgia paulista no período será a montagem de obras e autores modernos, “com suas reivindicações e conquistas, entre as quais ocupa lugar de relevância a linguagem.”¹⁶⁹ Especialmente em Ionesco, as palavras valem por si mesmas. “Transformam-se num fim, não num meio de expressão, constituindo a matéria do clima de drama ou tragédia ou sátira. O teatro de Ionesco é, pois, um teatro vocabular”.¹⁷⁰ Algumas das falas pronunciadas pela Velha em *As cadeiras*, personagem vivida por Lysia de Araújo na referida montagem, acentuam o trabalho do dramaturgo que não apenas parodiava velhos ditados, mas subvertia-os até chegar ao absurdo. Nas palavras de Célia Berretini:

Já que a linguagem cotidiana, ou para nos exprimir à maneira de Heidegger, “la parlerie quotidienne” está esclerosada pelo uso, por que não recriá-la? Donde a manipulação, aliás burlesca e que revela a fértil e aguda imaginação do autor, de frases-feitas, como:

Meus filhos, desconfiai uns dos outros.

pronunciada pela Velha, de *As cadeiras*, parodiando o preceito evangélico de amor recíproco, com a superposição de “Desconfiai” a “Amai”.¹⁷¹

O espetáculo de Ionesco montado pela EAD de Alfredo Mesquita será amplamente elogiado e jornais da época ressaltaram a qualidade dos atores da referida

¹⁶⁶ Entrevista com Maria Lysia em 24 de junho de 2009.

¹⁶⁷ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

¹⁶⁸ As referidas informações encontram-se em diversos programas da EAD que traziam o currículo dos diretores e professores, além de dados sobre o curso, os autores e peças.

¹⁶⁹ BERRETTINI. *Teatro hoje e ontem*, p. 53.

¹⁷⁰ As referidas informações encontram-se em diversos programas da EAD que traziam o currículo dos diretores e professores, além de dados sobre o curso, os autores e peças.

¹⁷¹ BERRETTINI, *Teatro hoje e ontem*, p. 57.

escola que ingressavam na carreira profissional antes mesmo de se formarem. O jornal *O Globo*, de 3 de março de 1960, ressaltou em sua “Coluna de Teatro” que quase todos os alunos formados haviam sido aceitos “por companhias profissionais ou para outros misteres teatrais”¹⁷² e destacava que Maria Lysia Corrêa de Araújo, que iria formar-se no referido ano, já era responsável por um dos semanários teatrais do jornal. A interpretação de Maria Lysia em *As cadeiras* de Ionesco rendeu à Lysia de Araújo a premiação de melhor intérprete da EAD naquele ano.

A importância das obras do “Teatro do Absurdo” na produção literária de Maria Lysia é significativa. A atriz posteriormente produz, para o exame do último ano da EAD, a peça em um ato “Quem garante?”¹⁷³, que foi levada posteriormente à cena em 1961, sob a direção geral de Alfredo Mesquita. A própria Lysia denominará sua peça de “Ionescada em um ato”¹⁷⁴ e o texto impressiona pela total apreciação da palavra que suplanta cenários e figurinos e destitui o palco de objetos e do corpo físico do ator. Composta por três vozes, também apresenta uma sugestiva sonoplastia e um vigoroso fundo musical composto pela “Tocata e Fuga em ré menor”, peça para música de órgão escrita por Johann Sebastian Bach. As primeiras cenas são elucidativas acerca da constituição do espetáculo:

Personagens: 1ª, 2ª e 3ª vozes.

Ouve-se o princípio da Tocata, bem alto, depois num tom mais baixo e uma voz fala:

O homem em presença da morte. Então é dois – o que tem esperança (não sabendo bem de quê) e o que é cético. Este primeiro ele faz perguntas, porque ele duvida, hesita, não entende. O outro (ele mesmo) tem respostas curtas, conclusivas, negativas. Surge a mãe – a 3ª voz – que significa a ânsia de amor, a necessidade de amor do homem, que só nessa figura encontra maior sentido. Eis aí três vozes: a 1ª, a 2ª e a 3ª.¹⁷⁵

Já contendo o cerne de sua literatura de cunho metafísico e existencial, a peça “Quem garante”, de Lysia de Araújo, aproxima-se da dramaturgia do teatro do absurdo, especialmente, porque tangencia questões fundamentais da vida e do homem como o amor, a morte e o tempo. A “ionescada em um ato” não apresenta respostas imediatas e pensamentos pré-estabelecidos, ao contrário, assim como as peças de Beckett e Ionesco, volta-se para “uma problemática mais rica, mais intensa e mais profunda da condição

¹⁷² Recorte de jornal: *O Globo*, 3 mar. 1960. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁷³ Inédita, foi representada por colegas da escola naquela ocasião. Há um dos exemplares (datiloscrito) no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo da UFSJ.

¹⁷⁴ Em recorte de jornal presente em seu acervo, sem indicação de fonte ou data. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁷⁵ Datislocrito da peça “Quem garante?”. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

humana...”¹⁷⁶. A entrada soturna da sonata emoldura de maneira sonora a entrada de um diálogo entre as três vozes. Duas dessas, perdidas numa dimensão desconhecida, não sabem de onde vieram, a que vieram, se são seres vivos ou mortos. Uma delas perde-se em negativas: nada, não, mau tempo, ninguém... A outra voz, apenas pergunta, questiona também sobre tempo, amor, sobre outra voz que virá. Ao final, no frio existencial da solidão, as personagens clamam à terceira voz que as aqueçam e ela então os cobre com amor, que não basta o suficiente e logo acaba. Na ânsia de mais amor, no desejo das vozes que passam a desesperar-se, a peça termina em questionamentos e desemboca no mesmo vazio existencial de seus contos:

1ª voz – Está frio de novo! Só ouço palavras de gelo e vento! Dê-me mais cobertor. Dê-me mais amor!

3ª voz – Oh!... acabou-se.

1ª voz – Então é fácil assim acabar o amor?

3ª voz – Não... Ele continua aqui, nas pontas do dedos...

1ª voz – Eu quero os seus dedos!

3ª voz – Que dedos?

1ª voz – (em tom desesperado) SOMOS VIVOS?

2ª voz – (em tom desesperado) SOMOS MORTOS?

3ª voz – (depois de um riso) QUEM GARANTE? QUEM GARANTE?

O teatro do absurdo e o realismo fantástico, correntes teatral e literária às quais a escritora vinculou-se ora de maneira mais direta, outras de maneira mais amainada, foram formas de linguagem propícias à compreensão por parte de Maria Lysia do universo da solidão. Residindo à Rua Quirino de Andrade, nº155, ela iniciou sua vida em São Paulo num cotidiano agitado de trabalho e estudo teatral. No entanto, ao encontrar-se em seu apartamento absolutamente solitária, percebia os encantos e desencantos da metrópole. Nas palavras de um dos contos da escritora, as imagens indicam esse espaço: “Na mesa, dois ou três romances são esquecidos. O asfalto, as buzinas, os carros, os teatros, os cinemas, nada conta.”¹⁷⁷ O êxito no teatro, com a premiação de melhor intérprete em *As cadeiras* de Ionesco e as bem sucedidas montagens de sua adaptação de *Missa do Galo* de Machado de Assis e da peça *Quem garante?*, da escritora, foram incentivos para enfrentar as dores da saudade e a nostalgia da solidão. Em fotografia de 1961, a escritora aparece em pose sugestiva junto aos personagens de sua peça (Figura 21 – Anexo 1). Sobre esse período e sua formação na EAD, há longo depoimento de Maria Lysia em seu acervo. Nas palavras iniciais, podemos perceber o processo de formação empreendido no curso, o elenco de grandes

¹⁷⁶ Recorte de jornal sobre Ionesco e o teatro, sem data ou indicação de fonte, presente no Acervo de Maria Lysia Corrêa de Araújo, junto aos materiais sobre sua trajetória como atriz.

¹⁷⁷ ARAÚJO, Elas ainda existem. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1958.

mestres do teatro brasileiro e a presença marcante de Alfredo Mesquita. Assim narra Lysia de Araújo:

E parti, com toda a ousadia, mas também com a humildade de aprendiz, para ingressar na Escola de Arte Dramática, da qual só ouvia os maiores elogios. Verdade é que, tendo que trabalhar para a minha subsistência, fazer o curso, longo e exigente, não era um empreendimento fácil e apenas agradável: era um autêntico esforço físico e mental (ah, as distâncias paulistas!) que, muitas vezes, pareceu-me impossível realizar. A conferência desses dois objetivos, sobreviver e aprender, levou-me a tantas perplexidades, dividindo-me entre o amor ao teatro e as contingências do cotidiano (e mais a fruição e a criação da literatura, outro caminho tentador), que hesitei na minha opção, duvidei da minha vontade, assustei-me diante da responsabilidade, encontrando sempre, na presença e compreensão de Alfredo Mesquita, o decisivo estímulo que me possibilitou atravessar os quatro anos do curso com alguma galhardia e algumas vitórias individuais.

Isso porque tínhamos, na EAD, um corpo docente e uma pedagogia que, sem sombra de dúvida, eram perfeitos. Aulas que associavam a competência de cada um dos professores com a mensagem acessível e eficaz, gente que abriu, para mim, as portas da percepção, aguçando o meu apetite pela aventura de teatro. Nesse sentido, todos os professores, como todo o curso, foram importantes: sem fazer nenhum destaque especial, não posso deixar de me lembrar de gente como Paulo Mendonça, Anatol Rosenfeld, Maria José de Carvalho, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Leila, Alberto D'Aversa. O que esses mestres fizeram a todos nós, seus alunos, foi principalmente criar um *espírito de corpo*, uma espécie de conexão ou conjunção de vontade, solidariedade e fraternidade, uma quase *cumplicidade* na emergência do sonho do teatro. A minha turma era muito coesa, de bom nível intelectual, com muita consciência crítica e participativa, o que aflorava naturalmente no contexto de autonomia que a EAD mantinha.

À medida que descobríamos e assimilávamos a grandeza das tragédias de Sófocles ou a sátira de costumes de Aristófanes, os “mistérios” medievais e os Autos de Calderón, a força irresistível do monumental Shakespeare, a revolução de um Brecht e o insólito diálogo de Ionesco, o questionamento de um Sartre ou a dessacralização de Nelson Rodrigues, também éramos estimulados a tentar encontrar a nossa linguagem pessoal, a descobrir o nosso próprio estilo, o nosso próprio olhar sobre as coisas. O aluno sempre participou das montagens de espetáculos. Ele se fazia ouvir pelo diretor, suas opiniões eram acatadas, examinadas e muitas vezes adotadas, demonstrando alguns sua queda acentuada para a direção, rumo para o qual eram, então, canalizados. Haja vista diversos alunos dessa época que, hoje, são diretores conceituados, talentosos, militando em São Paulo ou em outros Estados. Pessoalmente, não tive experiência de direção. Meu interesse maior era, mesmo, a interpretação, tendo sido até premiada pela EAD por meu trabalho na peça de Ionesco, “As cadeiras”. Mas escrevi também uma pecinha, que denominei de *ionescada*, com o título de “Quem garante?” Se bem me lembro, a diretora desse exercício de criação foi a colega muito querida Ilka Zanutto. Fiz também uma adaptação de um conto de Machado de Assis (Missa do Galo), que foi dirigida por Alberto D'Aversa, excelente diretor, infelizmente já falecido. Como se vê, havia um clima saudável de experimentação estudantil, de teste e checagem de potencialidades, não apenas entre os alunos da Escola, mas também com outros cursos afins.¹⁷⁸

Depois de formar-se na EAD, Lysia de Araújo trabalhou em grandes grupos teatrais nos anos que seguiram. Entre os primeiros trabalhos da atriz no teatro amador

¹⁷⁸ Depoimento datiloscrito por Maria Lysia Corrêa de Araújo, no qual narra sua trajetória na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, sem indicação de data, presente no acervo da escritora.

está a apresentação da comédia *O chapéu de palha de Itália*, do autor francês Eugène Labiche, pelo grupo teatral “Os farsantes”. Foi um grupo independente criado por alguns atores e diretores estrangeiros como Emilio di Biase, Ayrton Facchini e Antonio Ghigonetto, muito premiados em festivais. Segundo Di Biasi:

Quando vejo agora a trajetória desses grupos, percebo como era bom o repertório deles. Bons autores, boas peças, nos deram a possibilidade de estudar, aprender e melhorar. Hoje penso que algumas coisas foram realmente ousadas. É dessa época *O Chapéu de Palha da Itália*, que considero o melhor trabalho que fiz nessa fase. E que foi coroado. Eu fazia o papel do noivo. Deitava e rolava. Com esse espetáculo ganhei o Prêmio Governador do Estado de melhor ator de teatro amador. Éramos muito ousados e atrevidos.¹⁷⁹

A peça estreou em São Paulo em 1961, ficando em cartaz de 17 a 31 de agosto no Teatro Leopoldo Fróes. Maria Lysia representava a Baronesa Champigny na *vaudeville* de Labiche, que segundo o próprio programa possuía as qualidades e defeitos do gênero: “a comicidade irresistível de situações imprevistas, ‘qui-pro-quós’ engraçados, embora nem sempre muito verossímeis.”¹⁸⁰ A montagem possuía como diretor artístico Antonio Ghigonetto e, no elenco, além de Emílio Di Biasi havia atores como Yara do Amaral, Eva Borges, Milton Andrade, entre outros. A peça foi também apresentada em outubro do referido ano na cidade de Santos. Elegantemente vestida e em pose sugestiva (Figura 25 – Anexo 1), a atriz junto a Di Biasi fez grande apresentação. Em recorte de jornal, sem data ou indicação de fonte, é ressaltado o processo criativo da atriz e a grande atuação de seu companheiro de cena.

Em 1962, Lysia de Araújo realizou dois trabalhos fundamentais na história teatral do Grupo Oficina criado e dirigido por José Celso Martinez: *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams e *Todo anjo é terrível*, adaptação da escritora Ketti Frings do romance de Thomas Wolfe. Como elucida Reynuncio Napoleão de Lima, O Grupo Teatro Oficina desempenha em São Paulo, “um papel de vanguarda cultural, nas décadas de 1960 e 1970, renova a linguagem cênica em múltiplos aspectos, acrescenta dados críticos para uma nova consciência social e política brasileira”¹⁸¹. No programa da peça de Williams, um texto intitulado “Veja hoje, porque amanhã será diferente”, de

¹⁷⁹ BIASI. *O tempo e a vida de um aprendiz*. Disponível na Livraria da Imprensa Oficial de São Paulo em: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.717.txt>

¹⁸⁰ Programa da peça *O chapéu de palha de Itália*, encenada pelo grupo *Os farsantes* em outubro de 1961, em récita na cidade de Santos.

¹⁸¹ LIMA. Teatro Oficina atento ao momento político. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100001#_edn1. Acesso em 21 de setembro de 2014.

José Celso Martinez, traz informações importantes acerca do olhar do próprio grupo inserido no panorama teatral à época. Ressalta Martinez: “OFICINA foi o resultado de nossa escolha de tomar o teatro como forma de existência. Conforme nossas existências caminhassem e se formassem, um Teatro caminharia e se iria formar”¹⁸². Através de uma nova consciência interpretativa pelo aprendizado de Stanislawski (adquiridos em curso de interpretação com o professor Eugênio Kusnet) pelos atores, a direção artística de José Celso ampliava a compreensão do grupo em relação à complexidade de uma arte engajada.

Essa consciência artística possibilitou à Martinez observar no grupo uma transformação. Segundo palavras do diretor: o “OFICINA nos transformou e ainda está nos transformando. De amadores a profissionais.”¹⁸³ Afastados da polarização durante muitos anos estabelecida entre amadorismo e profissionalismo teatral¹⁸⁴, importa aqui apenas observar que, especialmente para o Oficina, a grande transformação nesse aspecto dava-se por essa consciência de grupo. “Influenciado pelas correntes norte-americanas e europeias, o grupo absorve, depura e nacionaliza conceitos, métodos e conquistas do teatro contemporâneo, em vital sintonia com o que se passa no planeta.”¹⁸⁵ De modo especial, a montagem da peça de Tennessee Williams era fruto desse olhar sobre o fazer teatral. Sob a direção de Augusto Boal, a peça retrata “a face terrível da família de classe média norte-americana e de todo o *american way of life*.”¹⁸⁶ O drama de Williams é composto por personagens fortes cujos destinos apontam para a tragicidade. Mundos antagônicos como a alta sociedade e o subúrbio, o sonho e a realidade, a

¹⁸² MARTINEZ. Veja hoje, porque amanhã será diferente. Texto presente no programa da peça *Um bonde chamado desejo Uma rua chamada pecado*, montagem do Grupo Teatro Oficina em 1962.

¹⁸³ MARTINEZ. Veja hoje, porque amanhã será diferente. Texto presente no programa da peça *Um bonde chamado desejo Uma rua chamada pecado*, montagem do Grupo Teatro Oficina em 1962.

¹⁸⁴ Grande parte de grupos teatrais da época como TBC, Oficina, Arena, Decisão possuem um discurso muito semelhante acerca dessa transição entre o que eles compreendem como teatro amador e teatro profissional. Contudo, neste trabalho o amadorismo está diretamente ligado ao que compreendemos como artistas teatrais que abraçaram o teatro como um desejo, um amor, como é o caso de Lysia de Araújo. Embora o recorte de um dos jornais da época considere a apresentação de *Um bonde chamado desejo* como sua “estreia no teatro profissional”, a atriz jamais deixou de trabalhar como amadora, nunca se dedicou exclusivamente ao teatro. Sua profissão era o funcionalismo público de onde retirava sua subsistência. O teatro, assim como a literatura, era seu fascínio. Entretanto, esse necessário estilo de vida (seguido também por diversos atores da época, Emilio di Biasi foi um exemplo) não fez com esses atores fossem menos preparados que os outros, aliás, estavam tão dedicados a essas novas aprendizagens quanto os demais.

¹⁸⁵ LIMA. Teatro Oficina atento ao momento político. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100001#_edn1. Acesso em 21 de setembro de 2014.

¹⁸⁶ LIMA. Teatro Oficina atento ao momento político. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100001#_edn1. Acesso em 21 de setembro de 2014.

sensibilidade e a rudeza são relativizados e duramente criticados pelo autor americano. Na biblioteca do acervo de Maria Lysia, o exemplar da peça em livro traz as inscrições da atriz acerca da personagem vivida: “Eu fui Eunice, Blanche foi Maria Fernanda”.¹⁸⁷

Interessante perceber que Maria Lysia encontra-se em momentos muito específicos da EAD e do Teatro Oficina. Enquanto, em finais da década de 1950, a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita viveu um teatro de intenso trabalho com a palavra, da dissolução do cenário e do corpo físico do ator, e da reflexão existencial, o Oficina seguia outro caminho. Com Augusto Boal e José Celso Martinez, Maria Lysia pôde criar dentro de uma estética de teatro engajado em que arte e política estavam profundamente entrelaçadas.

No entanto, a adaptação teatral *Todo anjo é terrível* foi uma montagem de grande importância para o Teatro Oficina. Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, o programa da referida peça acentuava, em novembro de 1962, um teatro de cunho psicológico, diferente do teatro “de pendores esquerdizantes e brechtianos”¹⁸⁸ que, segundo a crítica, era marca do grupo. Sobre a adaptação, direção e montagem, assim Martinez elucida seu trabalho em novembro de 1962:

Com o “Anjo” Thomas Wolfe enquadra-se de certa forma entre os precursores da “beat generation”, pela escolha de uma posição de marginalidade agressiva e inconformista, e por outro lado antecipa o existencialismo, por sua visão inteiramente destituída de preconceitos apriorísticos.

A encenação não colocou como problema maior o caráter autobiográfico da peça pela impossibilidade de obter essa fidelidade num espetáculo brasileiro; procurou antes iluminar o espetáculo de acordo com a visão característica de Thomas Wolfe, indo frequentemente inspirar-se no texto original do romance. O realismo do texto teatral foi obedecido, valendo-se apenas do emprego de música medieval para criar uma anti-ação, uma oposição ao drama familiar, tornando palpável a presença esmagadora do Anjo Terrível. Transcrito do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.¹⁸⁹

Pautando-nos em fotografias do espetáculo (Figuras 26 e 27 – Anexo 1), as cores fechadas parecem dominar os figurinos. Nas palavras de Oliveira Ribeiro Neto em um jornal da época, “principalmente os figurinos femininos, mais aparentes, e as botinas

¹⁸⁷ Palavras manuscritas da escritora encontradas à página inicial do livro *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo. Há nessa inscrição pequena diferença do programa da peça, que traz em seu reperto Lysia de Araújo como a enfermeira. No entanto, era comum a substituição constante de atrizes de uma peça nas apresentações e reapresentações, podendo a atriz ter desempenhado os dois papéis em momentos diferentes.

¹⁸⁸ Recorte de jornal, sem indicação de fonte, data ou autoria, intitulado “Todo anjo é terrível na ‘Oficina’”, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁸⁹ Programa da peça de teatro *Todo anjo é terrível* de 1962, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

‘de peito de pombo’ dos homens, faziam bem a moda de 1916 ou 1917.”¹⁹⁰ Nas imagens, Lysia de Araújo aparece contracenando com Henriette Morineau e Ronaldo Daniel. A direção de José Celso era acentuada por um aspecto que os jornais chamavam de “criação de uma atmosfera” vinculada diretamente à experimentação no campo da atuação. Segundo Neto, sentia-se a marca de Martinez, seu pulso se fazia sentir durante toda a representação, especialmente, na uniformidade que cada “personagem manteve na sua linha e na segurança com que foram resolvidas, sem vacilações na noite de estreia, as entradas e saídas dos personagens, dificultadas pelo gênero do teatro em picadeiro, sem cortinas.”¹⁹¹ Num olhar mais íntimo, os exaustivos trabalhos realizados nos ensaios e no laboratório, assim foram relatados no depoimento de Lysia de Araújo:

Estávamos ensaiando a peça *Todo Anjo é Terrível*, de Ketti Frings, em 1962, e o Zé Celso (Martinez Corrêa) começava com aqueles negócios de laboratório. Havia uma hora em que eu tinha de ir contra o meu pai, que era representado pelo Sadi Cabral. E o Zé Celso me chateando, chateando – ‘você tem que dar força, mais força.’ Ele me chateou tanto que eu avancei nele – ‘pára, pára!’ E ele falou ‘é isso que eu quero, Lysia! É isso que você tem que fazer.’ Ele era muito bravo.¹⁹²

O temperamento de Martinez dava vigor aos ensaios de peças cujos temas eram profundos. Seu trabalho, levando o ator à exaustão do corpo físico e à intensidade de sentimentos, fez com que a encenação de peças como *Todo anjo é terrível* marcasse época. Os cenários criados por Flávio Império representaram “uma verdadeira lição de como aproveitar econômica e funcionalmente o espaço cênico”¹⁹³. Em seu processo de criação, “desenhou também os figurinos da época da primeira grande guerra mundial.”¹⁹⁴ Sobre a atuação da atriz, Oliveira Ribeiro Neto, assim se refere à representação:

Lysia de Araújo viveu com realce a figura de Helen, a filha do casal Gant, gata-borracheira escravizada à cozinha, sempre com frases de revolta e gestos de final submissão. Quando a família resolve destruir a pensão, ela é a única a procurar salvar as coisas e iniciar a pôr ordem nos destroços materiais do que, apesar dos pesares, ainda era o seu lugar.¹⁹⁵

¹⁹⁰ NETO, Oliveira Ribeiro. Ainda o anjo. Artigo em recorte de jornal, sem indicação de fonte ou data, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹¹ NETO, Oliveira Ribeiro. Ainda o anjo. Artigo em recorte de jornal, sem indicação de fonte ou data, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹² Revista *Vida de Atriz*. Impressão em setembro de 2008, projeto realizado pela Sempre Editora em parceria com a Tema Editorial. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹³ Recorte de jornal, sem indicação de fonte, data ou autoria, intitulado “Todo anjo é terrível na ‘Oficina’”, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹⁴ NETO, Oliveira Ribeiro. Ainda o anjo. Artigo em recorte de jornal, sem indicação de fonte ou data, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹⁵ Recorte de jornal presente no acervo, sem data ou fonte, artigo de autoria de Oliveira Ribeiro Neto intitulado “Ainda o anjo”, presente em uma coluna de teatro, rádio e T.V.

Em uma das apresentações da peça, contracenando ao lado da atriz francesa Henriette Morineau, Lysia de Araújo adentrou a cena às gargalhadas por causa de um desentendimento na comunicação do intervalo. A imagem da repreensão de Morineau, em entrevista de 2009, trouxe-lhe um sorriso e mais uma quantidade significativa de lembranças. Em entrevista anterior, no jornal IBL, declarou: “para falar a verdade gostei de contracenar com todos eles principalmente com Henriette Morineau que nos dava diariamente, aulas de grande profissionalismo.”¹⁹⁶ A representação ao lado da atriz francesa esteve entre suas prediletas no Grupo Oficina.

Em 1962, Lysia de Araújo encena também a peça infantil de Maria Clara Machado *A bruxinha que era boa*, pela Cia. Nydia Licia no Teatro Bela Vista. Ao lado de Miriam Muniz e Sylvio Zilber, sob a direção de Silney Siqueira, Lysia de Araújo representa uma dramaturgia delicada, repleta de valores como a esperança, a bondade e o amor. Entre as imagens de seu acervo ligadas a essa representação teatral (Figuras 28 e 29 – Anexo 1), especificamente, entre suas fotografias, momentos de sua atuação aparecem cobertas de inscrições manuscritas. O retrato em moldura de vidro traz a atriz, em pose sugestiva, num elegante figurino da peça. Há vários escritos nos versos: “Laís, à sobrinhada. Maria Lysia.”¹⁹⁷ Outros tempos depois, Lysia retornou novamente à fotografia e escreveu: “(alguns) crianças, sobrinhos, na época, só os filhos do Plácido, Léo e Laís. Devia ser nas décadas de 50 + ou-. (...) A bruxinha que era boa foi em SP e eu era a professora das bruxas.”¹⁹⁸ No decorrer dos tempos, Lysia de Araújo revisitava seu arquivo pessoal e reinscrevia sua história. Reacendia lembranças, tasteava números em suas reminiscências, nem sempre correspondentes ao período em que viveu uma ou outra apresentação. Contudo, jamais deixava de lembrar. A escritora ainda afirmou que, à época, possuía dois sonhos: “abrir uma escola de teatro em Belo Horizonte e conseguir uma bolsa de estudos para ir à França realizar um curso de mímica com Marcel Marceau”¹⁹⁹.

Em maio de 1963, Lysia de Araújo realizou importante trabalho no Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal. Ao representar a nordestina Rosa na peça *O noviço* de Martins Pena, a atriz mergulhava nas raízes do teatro brasileiro num dos

¹⁹⁶ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

¹⁹⁷ Araújo. Manuscritos nos versos de fotografia emoldurada em vidro, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹⁸ Araújo. Manuscritos nos versos de fotografia emoldurada em vidro, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

¹⁹⁹ ARAÚJO. *Revista Alterosa*, 15 jan. 1960, p. 91.

textos mais fascinantes do fundador da comédia nacional. O texto de Pena, de meados de 1840, deixava entrever temas que revelavam muitos dos aspectos do país. Como elucidada Sábato Magaldi no programa da peça, Martins Pena satirizou “os vários aspectos da vida brasileira, sem esquecer poderes, profissões e nacionalidades, e a fonte comum desse inventário haviam de ser os estímulos oferecidos pelos costumes.”²⁰⁰ É da boca da personagem Rosa interpretada por Lysia de Araújo que saem as críticas à constante má gestão do Nordeste. Ao ser questionada sobre a tranquilidade social de sua terra natal, o Ceará, Rosa responde: “Muito tranquilo, Reverendíssimo. Houve apenas no mês passado vinte e cinco mortes.”²⁰¹ Dentro da chamada “estética do oprimido”²⁰², o Teatro de Arena sinalizou um teatro cujas montagens foram baseadas em um nacionalismo crítico, “no qual as desigualdades e as exclusões sociais seriam evidenciadas, a unidade forjada seria desconstruída e os anseios da maioria da população (e não sua totalidade) viriam a público.”²⁰³ Alguns anos depois, o Teatro de Arena foi desarticulado pela prisão e “posterior exílio do diretor e dramaturgo Augusto Boal”²⁰⁴, em 1971.

No ano de 1965, Lysia de Araújo realizou importante trabalho no cinema e teve “a oportunidade de trabalhar com Walmor Chagas e Otelo Zelsoni no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, dirigido por Luís Sérgio Person e escolhido pela *Folha de S. Paulo* como um dos dez melhores filmes brasileiros de todos os tempos.”²⁰⁵ À menção honrosa do jornal, somam-se premiações nacionais e internacionais como o Prêmio *Cabeza de Palenque* no Festival Internacional do Filme de Acapulco no México. Tanto o filme como o documentário sobre o diretor²⁰⁶ atestam a qualidade inegável da produção (Figura 30 – Anexo 1). A história está situada nos anos finais de 1950 e tem como pano de fundo uma São Paulo em pleno desenvolvimento urbano e industrial. Em especial, retrata o processo de estabelecimento das indústrias automobilísticas estrangeiras no país. No centro de sua reflexão, as relações humanas cercadas pela cobiça, traição e solidão são tratadas de maneira densa e profunda. Lysia de Araújo é a

²⁰⁰ Magaldi. O noviço. Artigo presente no programa da peça teatral do Teatro de Arena em maio de 1963. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²⁰¹ Magaldi. O noviço. Artigo presente no programa da peça teatral do Teatro de Arena em maio de 1963. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²⁰² Referência ao livro *A estética do oprimido*, recentemente lançado pela Funarte.

²⁰³ GUINBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 151.

²⁰⁴ GUINBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 162.

²⁰⁵ ÁVILA. Lembrando Maria Lysia., p. 03.

²⁰⁶ Ambos disponíveis no youtube: Filme – http://www.youtube.com/watch?v=ns-LPKhz_AE Documentário - <http://www.youtube.com/watch?v=JA0uPdpZywc>. Acesso: 30 ago 2014.

esposa do patrão de Carlos, personagem principal da história, vivido por Walmor Chagas, e aparece em cenas belíssimas. Na primeira, entre canções no interior de um automóvel, a atriz aparece elegantemente com um lenço esvoaçante, óculos escuros e um sorriso de pérolas. Seria uma cena do *american way of life* não fosse a ácida carga crítica à sociedade da época. Posteriormente, aparece em uma cena de jantar banqueteadada por muita macarronada. As sequências sucessivas deixaram nas lembranças da atriz o desconforto gástrico advindo de tantas garfadas subsequentes²⁰⁷ e o trabalho junto a artistas como Eva Wilma, Darlene Glória, Ety Fraser, Sérgio Hingst e Ana Esmeralda.

Entre os anos de 1965 e 1966, Maria Lysia Corrêa de Araújo fez parte do Grupo Decisão, constituído por Antonio Abujamra, Antonio Ghigonetto e Emilio de Biasi. No primeiro ano, realizou a representação da peça *Patinho torto*, em homenagem ao centenário do dramaturgo brasileiro Henrique Maximiliano Coelho Neto. Novamente, Lysia de Araújo vê-se inserida em uma obra de grande dramaturgo brasileiro que refletia os costumes de seu país. Segundo o programa da peça, o autor era “fortemente dotado daquele ‘instinto de nacionalidade’ que, nas imediações de 1875, constituía o principal característico de nossa literatura.”²⁰⁸ Além disso, o autor “tinha os olhos voltados para o Brasil e para seus problemas, sofria com eles, ansiava por solucioná-los ou vê-los resolvidos.”²⁰⁹

A comédia teve como mote um fato noticiado pela *Gazeta de Notícias* de Minas Gerais. O artigo, anunciado como “Emília é homem” na imprensa de Belo Horizonte, descrevia como a filha de um alto funcionário, teria, durante boa parte de sua vida, trajado vestes de moça, quando na realidade era um homem. Censurada à época em que foi escrita, a montagem de 1965, sob a direção de Antonio Ghigonetto, adicionava outro título à comédia: *Patinho torto ou Os mistérios do sexo*, para evitar a impressão de ser um texto infantil. Lysia de Araújo esteve impagável no papel de Dona Augusta. A trupe de atores, entre eles Emílio de Biasi, Luiz Mendonza, Sérgio Mamberti, Carlos Vereza e Cecília Carneiro, divulgaram o espetáculo nas ruas de São Paulo e trabalharam de maneira árdua para a popularização da arte teatral.

²⁰⁷ Fato narrado por Myriam Ávila em entrevista de agosto de 2014.

²⁰⁸ Programa da peça *Patinho torto ou Os mistérios do sexo* de Coelho Neto. Montagem do Grupo Decisão em janeiro de 1965 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

²⁰⁹ Programa da peça *Patinho torto ou Os mistérios do sexo* de Coelho Neto. Montagem do Grupo Decisão em janeiro de 1965 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Obviamente, com as pressões da Censura, o grupo viveu momentos complicados durante o regime militar. Tanto a biografia de Isolda Cresta quanto a de Glauce Rocha destacam não somente a violência do Estado, como o desconhecimento do aparelho repressor da história da própria arte que repreendiam. Segundo Rodrigo Czajka, “autores e atores de teatro foram sistematicamente inquiridos e, por fim, muitos acabavam com suas montagens censuradas ou proibidas.”²¹⁰ Durante um inquérito da montagem de *Electra* pelo Grupo Decisão, em 1965, a atriz Glauce Rocha passou por desconfortável momento. O responsável pelo interrogatório inquiriu-a “se conhecia Sófocles, ao que ela respondeu que sim. E para reforçar a informação foi lhe perguntado ainda se Sófocles era soviético e subversivo.”²¹¹

No exemplar da biografia *Glauce Rocha – uma vida interrompida* de Aldomar Conrado, presente no acervo de Lysia de Araújo, há marcas interessantes da atriz, que registra a caneta sua presença na peça, ao escrever “eu...” ao lado da citação “entre outros”, trecho do livro que faz referência aos demais atores que compunham a montagem de *Tartufo* em 1966. Num momento de violência do Estado, é interessante perceber como o cômico apresenta um aspecto subversivo. No programa da peça, Abujamra salienta que “o narcisismo de Tartufo, seu amor pela palavra, sua ambiguidade com Elmira, sua verdade em constante exercício engloba o individual, o particular e o geral da sociedade de 1669. Ou 1966?”²¹² Para o diretor, “essa crueldade tão moderna explode em comédia”²¹³ e, segundo artigo de jornal à época, o clássico produzido por Abujamra fazia “pouco caso da tradição, preocupado, como confessou, em redescobri-lo. Saiu-se muito bem.”²¹⁴ Por outro lado, a crítica ressaltava o caráter subversivo do texto, citando Guilherme Figueiredo: “é uma peça suscetível de ser proibida em todos os tempos, em todas as latitudes, porque põe de avesso o que a imperfectibilidade humana tem de mais escondido.”²¹⁵

²¹⁰ CZAJKA. Ênio Silveira, o epistolário a Castelo Branco e o delito de opinião, 149-150.

²¹¹ CZAJKA. Ênio Silveira, o epistolário a Castelo Branco e o delito de opinião, 149-150.

²¹² ABUJAMRA. Um hábil cálculo político. Programa da comédia *Tartufo*, encenada pelo Grupo Decisão em 1966.

²¹³ ABUJAMRA. Um hábil cálculo político. Programa da comédia *Tartufo*, encenada pelo Grupo Decisão em 1966.

²¹⁴ Artigo intitulado “Tartufo redescoberto”, sem indicação de fonte ou autoria, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²¹⁵ Artigo intitulado “Tartufo redescoberto”, sem indicação de fonte ou autoria, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

No papel de Permela, “não se pode negar elogios a Lysia de Araújo.”²¹⁶ Algumas críticas negativas foram guardadas e comentadas. Na primeira, a inscrição do sinal de reticências realizada pela atriz marca trecho em que Victor de Carvalho, no jornal *O Globo*, comenta: “Lysia de Araújo estava um pouco exuberante demais”²¹⁷. O que sugerem essas reticências? Uma reflexão, um desacordo, uma frustração? Em outro jornal, o crítico Van Jafa observa que a atriz, “na senhora Permela entra completamente neurótica, quando devia senhorial e altiva.”²¹⁸ Lysia comenta: “Teve razão. Foi mesmo... Fiz o que o Abujamra mandou fazer.”²¹⁹ Já outro artigo, assim se refere à encenação:

Madame Pernelle é, segundo Molière, uma senhora insuportável, e Lysia de Araújo concorda. Imbuída de conceitos e preconceitos, ela difere totalmente de sua intérprete, mas que já se acostumou com a irascibilidade de madame, que exige um trabalho todo especial em cena. Puritana em excesso, formalista, de atitudes rígidas, só acredita no que quer fugindo à realidade que se apresenta dia a dia.²²⁰

A habilidade com que Lysia de Araújo interpretou o papel foi constante referência nos jornais em recortes de seu acervo. Essa marca a última apresentação de Lysia de Araújo no teatro paulista. No ano seguinte, 1967²²¹, a atriz muda-se para o Rio de Janeiro e participa da montagem histórica de *Pequenos burgueses* de Maximo Gorki, dirigida por José Celso Martinez, tendo Fernando Peixoto como assistente de direção. A atriz trabalhou durante aproximadamente cinco anos junto ao Grupo Oficina, alternando sua participação em diversas montagens. Particularmente, essa remontagem buscava angariar fundos para reconstrução do teatro que havia sido destruído num incêndio em 1966. Encontram-se entre os atores desse período Célia Helena, Eugênio Kusnet, Miriam Mehler, Cláudio Marzo, Renato Borghi, Luiz Linhares, Germana Delamare, entre outros. A montagem foi premiada no Uruguai, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

²¹⁶ Artigo intitulado “Tartufo redescoberto”, sem indicação de fonte ou autoria, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²¹⁷ CARVALHO. Tartufo. In: *O Globo*, p. 05, em 20 de set. 1966.

²¹⁸ Jafa. Tartufo. Artigo, sem indicação de data ou fonte, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²¹⁹ Inscrições manuscritas da atriz Lysia de Araújo. In: Jafa. Tartufo. Artigo, sem indicação de data ou fonte, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²²⁰ Artigo intitulado “Decisão apresenta Molière”, sem indicação de fonte ou autoria, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²²¹ Há uma controvérsia nesse ponto. Há um foto contida no livro de Martinez com a presença de Maria Lysia em São Paulo datada de 1963. Contudo, o programa presente no acervo da atriz é da apresentação de 1967. Por isso, a opção de descrição desta reapresentação como última apresentação. Entretanto, não se pode descartar a presença de Lysia de Araújo na representação anterior, já que à época Lysia residia em São Paulo e também participava de montagens do grupo.

A profundidade da peça de Gorki atrelada ao difícil período histórico brasileiro foi fator imprescindível a seu sucesso. Sem uma estrutura definida, a peça apresenta núcleos diversificados de personagens díspares, todos mergulhados no mesmo caos social russo no início do século XX. Relatos de atores que trabalharam na representação à época destacam a montagem como um momento de profundo mergulho no trabalho do ator, além de uma nova forma de exploração dos cenários e de sua disposição. Para José Celso Martinez, *Pequenos Burgueses* “era uma peça muito triste, de muita emoção, muito sofrimento: a pequena burguesia sofrendo sem saber o que fazer...”²²² Assim, o diretor deu um novo direcionamento cênico e “com o tempo, o espetáculo foi se radicalizando, foi sendo feito mil vezes, absorvendo mil influências e se transformando.”²²³ Em representação no Uruguai, o jornal *El Diario* ressalta: “el ritmo y el clima logrados pela dirección y la entrega de cada uno de los intérpretes a su personaje visto desde “adentro”, dieron una versión total de una verdade integral por su calor humano y su sinceridad.”²²⁴ Não se pode deixar de destacar o trabalho de Eugêncio Kusnet. Segundo Martinez, foi ele quem “começou a dar ferramentas para o ator descobrir e analisar o teatro, a ensinar o ator a pesquisar na vida, pesquisar na rua.”²²⁵

A personagem vivida por Lysia de Araújo, Stepanida, foi definida por Martinez como um ser inteiramente alheio a tudo o que se passa. Pelo texto, a atriz possivelmente compôs cenas memoráveis, como uma de suas entradas na qual trazia um samovar pesado. A personagem protesta que não tem mais forças para carregá-lo, sendo contrariada pelos demais. A imagem em recorte de jornal elucida a cena e a representação da artista (Figura 31 – Anexo 1), ao lado do personagem *Teteriev* vivido por Luiz Linhares. Em depoimento datiloscrito, a escritora resume os momentos vividos nesses diversos grupos teatrais:

Trabalhei em alguns grupos de São Paulo e, mais tarde, do Rio, contracenando com nomes como Henriette Morineau, Maria Della Costa,

²²² CORRÊA. Carta a Lee Strasberg. In: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974*, p. 41.

²²³ CORRÊA. Carta a Lee Strasberg. In: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974*, p. 41.

²²⁴ Trechos citados de jornais uruguaios no Programa da peça *Pequenos Burgueses* de Górkí e dirigida por José Celso Martinez. O programa é da apresentação de 1967 e está presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²²⁵ CORRÊA. Carta a Lee Strasberg. In: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974*, p. 42.

Maria Fernanda, Jardel, Jayme Barcelos, Tônia Carrero, Paulo Autran, Mauro Mendonça, Renato Borgui e tantos outros, participando do Teatro de Arena, do Oficina, do Opinião, diretores como Augusto Boal, José Celso Correa, Abujamra, Antônio Ghigonetto, Gianni Ratto. Uma experiência que, inevitavelmente, foi um marco na minha vida, nítidas fase e face que delinearão uma escolha e uma decisão. Isso não se apaga, não se paga, é intemporal e consistente.²²⁶

Segundo Fernando Peixoto, embora os anos finais de 1960 e iniciais de 1970 fossem de extrema repressão policial, esses grupos conseguiram “montar na época várias peças com uma discussão política muito forte”²²⁷. Ainda que alguns desses grupos tenham continuado em atividade até meados de 1970, após o AI-5, as artes teatrais viram-se em momentos extremamente difíceis. Segundo Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota:

O Arena, em 1971, após a intensificação de seu trabalho na periferia de São Paulo, com o teatro-jornal, e com a criação do Núcleo 2, desarticulou-se com a prisão e o posterior exílio do dramaturgo e diretor Augusto Boal. Já o Oficina suspendeu suas atividades em 1974, depois de uma invasão policial que resultou na prisão de alguns de seus integrantes e na ida do diretor José Celso Martinez Corrêa para a Europa.²²⁸

Nesse período, Lysia de Araújo já havia se mudado para Belo Horizonte e voltado para a cidade que ela chamou também de “A casa da saudade”. Em recorte de uma notícia sem indicação de fonte, data manuscrita de 23 de setembro de 1972, Maria Lysia afirmara ter morado 11 anos em São Paulo (1955 a 1966) e 4 anos no Rio de Janeiro (1966-1970). Depois, retornou para Belo Horizonte até 2012, ano de seu falecimento. Ao final da década de 1970, a atriz deixou as artes cênicas porque, segundo ela, “um valor mais alto se alevantou e o teatro virou passado. Não pensei mais em voltar ao teatro, embora seja a profissão mais fascinante que existe, acho eu.”²²⁹ Na já citada entrevista ao jornal *IBL*, Lysia de Araújo assim finalizou suas lembranças acerca desse período:

Teatro... (...) A luta é grande, nossa cultura ainda é bastante deficiente nesse campo, montar, estudar, ensaiar uma peça são empreendimentos que exigem tempo e coragem. De qualquer forma, a experiência foi enriquecedora, deu-me também a chance de trabalhar em peças de grandes autores, em companhia de grandes artistas. Mas toda a atmosfera teatral é de brilho e disputa, e continuo sendo um tanto preguiçosa para esses esplendores. A literatura é mais quieta, mais reservada, como eu mesma.²³⁰

²²⁶ Depoimento datiloscrito por Maria Lysia Corrêa de Araújo, no qual narra sua trajetória na Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, sem indicação de data, presente no acervo da escritora.

²²⁷ PEIXOTO. *Em cena aberta*, p. 12.

²²⁸ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 162.

²²⁹ ARAÚJO. Entrevista ao *Jornal do IBL*, out. 1981.

²³⁰ Datiloscrito de uma das cinco entrevistas transcritas pela escritora para jornais e revistas. Não possuem data ou indicação de destino.

A fase intensa de trabalho teatral entre as décadas de 1960 e 1965 deixaram pouco espaço para escrita. Entretanto, a crônica “Pássaros no asfalto” metaforiza esse ambiente de esperança trazido pelos sonhos da atriz. A busca por uma formação artística exigiu a solidão, o sacrifício financeiro, o trabalho exaustivo no serviço público atrelado aos ensaios depois do expediente. Afastada de sua família, diversas vezes assaltada pela melancolia, Lysia de Araújo percebia nos pequenos detalhes esse espaço certo para a felicidade: “o que importa é sentir esperança, sentir alegria, pureza. Pureza no asfalto, nas casas gigantes, nos viadutos, nas pessoas, na vida. É a primeira vez que ouço pássaros no asfalto.”²³¹ Através de uma licença da literatura, esses pássaros metaforizam-se neste trabalho nos voos alçados pela atriz em grupos teatrais de relevante importância para a história das artes cênicas de nosso país. Mesmo na selva de cimento armado das grandes cidades, esses pássaros-sonhos possibilitaram a Lysia de Araújo vislumbrar os encantos, cantos e desencantos das artes cênicas no Brasil das décadas de 1950 e 1960.

6. Nesga de céu

Permitam-nos desejar aquela nesga de céu. Deixem-na para nós que não sabemos construir gigantes de cimento-armado, mas apenas anjos, pequenos anjos de asas leves.
Maria Lysia Corrêa de Araújo, “Nesga de céu”

Ao chegar a São Paulo, a literatura será para Maria Lysia seu refúgio e, por outro lado, espaço onde transita com facilidade. A geografia da grande cidade insinua-se em sua literatura nos sentimentos de angústia frente ao progresso. O crescimento de prédios cada vez mais altos faz sumirem os horizontes. Assim, Maria Lysia escreve na *Revista Alterosa* em 1º de novembro de 1959: “da janela se vê, à direita, um pedaço do nosso próprio edifício, mais para o lado, outro; bem na frente o grande marcador de horas do “Estado de São Paulo” e, à esquerda, mais outro edifício.”²³² Esse labirinto de arranha-céus permite pouco espaço para a vida, “deixando apenas uma nesga de céu, na maioria das vezes com aquele cinzento triste de morto.”²³³ Ainda insistente, a cronista volta novamente o olhar para janela e, com medo, percebe que ainda há “espaço para

²³¹ ARAÚJO. Pássaros no asfalto. In: *Revista Alterosa*, 1º dez. 1957.

²³² ARAÚJO. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

²³³ ARAÚJO. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

novo edifício”²³⁴, que então tiraria definitivamente todos os panoramas observáveis. A escritora, nas linhas de sua crônica, traz angustiado pedido: “Não, não nesse espaço, senhores, que ficaremos sem aquela nesga cinza dando ainda ilusão de horizonte.”²³⁵ E desfecha: “em todas as direções edifícios, edifícios. Já são tantos e nos sufocam. Permitam-nos desejar aquela nesga de céu.”²³⁶ Maria Lysia intensifica seu clamor ao voltar-se para aqueles que não sabem construir edifícios e usam a palavra como matéria-prima para a produção desses “anjos, pequenos anjos de asas leves” que são os textos literários.

Através da literatura, Maria Lysia encontra seu espaço de fuga, sua “nesga de céu” em meio ao turbilhão da cidade grande. E tem sucesso nesse empreendimento. Esse aspecto é especialmente comprovado pela habilidade da escritora na arte de narrar e, sem dúvidas, a crônica e o conto são gêneros importantes dentro de sua literatura. Grande parte de sua obra literária foi premiada por concursos diversos em várias partes do país. Em 1956, um de seus contos intitulado “Esquizofrenia” foi premiado em 3º lugar num concurso realizado pelo jornal *Correio Paulistano*. O conto está no *Caderno Nobless* da escritora, um conjunto de textos diversos (crônicas e contos) publicados em periódicos e tempos variados. Há uma nota interessante ao lado da publicação do conto, exaltando a família que possuía um número considerável de intelectuais: Laís, Bárbara (Zilah), Affonso Ávila. Com “Esquizofrenia”, Maria Lysia mereceu esta apreciação de Diná Silveira de Queiroz: “Quem escreve como esta moça, já deve ter carta de escritora – o leitor há de convir comigo.”²³⁷

A premiação da crônica “Inglúvias” no Prêmio José Lins do Rego, em 1958, foi seguida pela publicação do texto no *Diário de Minas* em 9 de novembro de 1958, com ostensivos elogios à escritora: “com o passar dos meses, a moça belorizontina foi se afirmando como uma das mais notáveis vocações jovens para o gênero curto, podendo hoje ser considerada melhor que muito medalhão, que anda por aí.”²³⁸ Humberto Matos, organizador do prêmio “José Lins do Rêgo”, arremata a crítica do

²³⁴ ARAÚJO. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

²³⁵ ARAÚJO. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

²³⁶ ARAÚJO. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

²³⁷ Pequeno texto inserido num box, ao lado do conto publicado no *Correio Paulistano* em 1956. o recorte de jornal do referido texto, encontra-se presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

²³⁸ *Diário de Minas*, 9 nov. 1958.

jornal mineiro, escrevendo que “leveza, inteligência, arte enfim, fazem deste trabalho sobre uma palavra, uma esperança para a crônica jovem do Brasil.”²³⁹

Também o escritor Menotti del Picchia irá referenciar Maria Lysia em sua pequena coluna no jornal *A Gazeta*. Ao elucidar os bens trazidos pelo trabalho com o lúdico jogo de “Palavras cruzadas”, ele tece o seguinte comentário: “Sobre o mesmo tema li numa revista mineira uma graciosa crônica de nossa patrícia Maria Lysia Corrêa de Araújo, que peço permissão para transcrever [...]”²⁴⁰ Toda a crônica é citada por Picchia. Em 1960, os jornais estampavam a façanha da família Corrêa de Araújo na expressiva premiação de seus membros: Zilah, Maria Lysia e Laís Corrêa de Araújo. Maria Lysia à época já havia vencido nove premiações, como se pode confirmar nas palavras da cronista na *Revista Alterosa* em 15 de janeiro de 1960:

O primeiro prêmio que recebi foi num concurso de crônicas realizado pelo IAPI, em Belo Horizonte: Laís tirou o primeiro e eu o segundo. Depois, obtive o terceiro lugar num concurso de contos do “*Correio Paulistano*”, organizado pela jornalista Leila Marques. No ano seguinte, outra menção honrosa no concurso de contos de “*Última Hora*”. Depois, concorri ao concurso de adaptação de peças do Teatro de Arena e ganhei outra menção honrosa. Em 1958, venci o concurso de crônicas “José Lins do Rego” instituído pelo “*O Globo*”, do Rio, e um concurso de contos realizado pelo jornalista Nivaldo Reis, em Bauru, e ainda outro na cidade de Tupã. Fui também classificada em 2º lugar no concurso de contos do Boletim Bibliográfico. O prêmio de “*A Gazeta*” foi o nono.²⁴¹

Se as premiações ressaltam a qualidade de sua literatura, suas crônicas e contos enriquecem as imagens do cotidiano das grandes cidades. Em meados de 1950, a crônica “Um morto, um gesto, um cachorro (e depois Eurydice)” traz à tona uma história da indigência de seres humanos nas ruas paulistanas. O desconhecimento da identidade do homem provocou boatos: “Filósofo. Professor. Riquíssimo. Pobre. Beberão. Não, isso não. Bebia um pouco, quase nada.”²⁴² Na movimentação das ruas, atos dispersos em nada possibilitavam identificá-lo. Próximo a ele, um cachorro ladrava feroz, único ser a conhecê-lo. Na crônica, a narradora do cotidiano sente a tristeza do dia, mas se entrega à catarse artística do teatro. “Foi encontrado morto um indigente...

²³⁹ MATOS. Inglúvia. In: *Diário de Minas*, 9 nov. 1958.

²⁴⁰ PICCHIA. Palavras cruzadas. In: *A Gazeta*, s.d.

²⁴¹ ARAÚJO. *Revista Alterosa*, 15 jan. 1960, p. 91.

²⁴² ARAÚJO. Um morto, um gesto, um cachorro (e depois Eurydice). In: *Correio Paulistano*, 16 set. 1956.

Ficou um gesto. A manhã continuou gelada. Tudo gelado. Depois fomos ver “Eurydice”. E fizemos as pazes com a vida.”²⁴³

No contingenciamento ao qual foi exposta, Maria Lysia desenha nos espaços do apartamento, os objetos de sua existência, em momentos nos quais “tem-se de ficar só, pensando, revendo coisas não mais possíveis. Roupas quietas, livros, telegramas tristes, chave com fita roxa.”²⁴⁴ Nas distâncias a vencer entre Minas Gerais e São Paulo, especialmente pela saudade que sente da família, a escritora constitui em cartas e telefonemas a matéria da saudade. Na crônica “Cabines telefônicas”, publicada em *O Cruzeiro* em 23 de março de 1957, assim a escritora se refere ao aspecto cotidiano da comunicação entre as pessoas: “um céu cinzento nos obriga a telefonar para distâncias, escutar vozes queridas, chorar de alegria porque tudo continua, embora uma voz perdida. Para sempre.”²⁴⁵ Antes de encontrar as vozes perdidas na saudade, “se fica esperando a vez, o movimento é enorme, as telefonistas pacientes e amáveis, sorrindo sempre.”²⁴⁶ Durante a espera, a observação atenta do que a rodeia: o jovem a acalmar a mãe; o senhor a desculpar-se com a esposa, alegando viagem a negócios, mas acompanhado da amante; um pai de família derrotado pelos salários atrasados; duas japonesinhas chorosas, enfim, “um mundo de gente, sentimentos, problemas, mistérios, vida.”²⁴⁷ Nessa expectativa, “vai-se criando romance, novela, história melodramática, “amexicanizam-se” existências.”²⁴⁸ A prosa fluente ilumina imagens que fundem vida e literatura, num processo dinâmico e coletivo: “quando chega a vez da gente, e que se chora de alegria porque se escutam as vozes queridas, também outrem, lá fora, estará imaginando coisas, fazendo das lágrimas de alegria um drama pungente, absurdo.”²⁴⁹

A distância que separa Maria Lysia e sua família é imagem recorrente em seus escritos, além das lembranças do amigo João Ceschiatti. A crônica “A ‘casa da saudade’” descreve um encontro entre Lysia e diretor no bar que possuía esse sugestivo nome. “Poucos saberão que aquele barzinho se chama “Casa da Saudade”. O próprio autor do nome talvez tenha esquecido.”²⁵⁰ A cronista também o localiza no espaço: “É

²⁴³ ARAÚJO. Um morto, um gesto, um cachorro (e depois Eurydice). In: *Correio Paulistano*, 16 set. 1956.

²⁴⁴ ARAÚJO. É bom voltar. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1957.

²⁴⁵ ARAÚJO. Cabines telefônicas. In: *O Cruzeiro*, 23 mar. 1957.

²⁴⁶ ARAÚJO. Cabines telefônicas. In: *O Cruzeiro*, 23 mar. 1957.

²⁴⁷ ARAÚJO. Cabines telefônicas. In: *O Cruzeiro*, 23 mar. 1957.

²⁴⁸ ARAÚJO. Cabines telefônicas. In: *O Cruzeiro*, 23 mar. 1957.

²⁴⁹ ARAÚJO. Cabines telefônicas. In: *O Cruzeiro*, 23 mar. 1957.

²⁵⁰ ARAÚJO. A “casa da saudade”. In: *Diário de Minas*, s.d.

bem ali, na Goitacazes, com uma porta apenas, uma mesa, muitas bebidas e um simpático dono.”²⁵¹ No entanto, a partir da localização física, a imagem ganha o *status* de lembrança. O retorno constante da memória em dias de mau tempo é uma das características das crônicas da escritora que assim se justifica: “Não sei por que - talvez a garoa, há anos desaparecida, desce gelada – me lembrei da “Casa da Saudade”, do amigo, das palavras e daquelas lágrimas que eram lindas. Haveríamos de voltar lá, conversar mais, sempre.”²⁵²

Durante o período que Maria Lysia esteve em São Paulo, a temática da viagem, da estrada, do traslado de um estado a outro também foi outra constante. Duas crônicas com esse conteúdo elucidam esse ponto: “Quilômetro 108-Cipó”, publicada no *Diário de Minas* em 12 de fevereiro de 1958 (em que descreve as belezas da Serra do Cipó em Minas) e “Elas ainda existem”, publicada na *Revista Alterosa* em 1º de junho do mesmo ano (apontamentos narrativo-poéticos acerca das cidades do interior mineiro). Em 23 de junho de 1963, Maria Lysia publica no *Estado de Minas* um de seus textos mais belos: um conto intitulado “A estrada”. Totalmente imerso nas imagens do realismo fantástico, a personagem principal alimenta-se de alguns traços biográficos da escritora: “havia na sua frente uma verdadeira montanha de fichas e processos. Precisava liquidá-los todos, embora um cansaço muito grande.”²⁵³ De repente, a mulher lembra-se de um compromisso urgente. “Precisava chegar lá antes que anoitecesse. Deixou tudo. As fichas, os processos, a repartição. Imediatamente tomou a estrada.”²⁵⁴ A partir daí, inicia uma corrida desenfreada, ao estilo de *Corra, Lola, corra*, rumo a uma estrada sem fim. No decorrer da maratona, sob um sol escaldante, o corpo físico da personagem começa a desintegrar-se rumo à inexistência: “E não vê mais nada. Os olhos não existem, nem pensamento. Nenhuma estrada, nenhuma.”²⁵⁵ O conto inscreve-se assim como autobiografia incerta, suplementada posteriormente pela escritora no recorte de jornal. Há, manuscritas no conto, as seguintes palavras da escritora, apontando para o título “A Estrada”: “Tinha necessidade de...”²⁵⁶

Os problemas sociais também são trazidos à tona. As crônicas “Rádios à Marcelino Vieira” e “Operação Pau-de-arara” denunciavam a situação degradante da

²⁵¹ ARAÚJO. A “casa da saudade”. In: *Diário de Minas*, s.d.

²⁵² ARAÚJO. A “casa da saudade”. In: *Diário de Minas*, s.d.

²⁵³ ARAÚJO. A estrada. In: *Estado de Minas*, 23 jun. 1963.

²⁵⁴ ARAÚJO. A estrada. In: *Estado de Minas*, 23 jun. 1963.

²⁵⁵ ARAÚJO. A estrada. In: *Estado de Minas*, 23 jun. 1963.

²⁵⁶ Manuscrito no conto “A estrada”, recorte de jornal presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

população nordestina. A primeira trazia as agruras vividas por “uma cidadezinha do Rio Grande do Norte, situada no extremo oeste do Estado e a mais pobre do Brasil. Tem sete mil habitantes, dos quais dois mil na sede.”²⁵⁷ A segunda ressalta o abandono político da região: “Há muito estão lá perdidas a alegria, o rosado de saúde, perdidos os desejos e esperanças de hospitais, escolas, estradas, transportes, alimentação. O que há é aquela tristeza de doer, secura, peitos vazios, cores sem o vermelho vivo da vida.”²⁵⁸

Na crônica “Deuses pelas ruas” e no conto “A bicicleta”, a sociedade de consumo torna-se atmosfera para o esvaziamento do ser. A narradora salienta a carestia e os altos preços: “na mercearia nos assaltam Ciclopes tremendos. Nas lojas, nos mercados, por todo lado, Titãs querem massacrar-nos. Harpias querem destruir-nos por completo.”²⁵⁹ A compreensão do homem como aquele que é o que possui, pode ser percebida nas ações descritas no conto, quando mãe e filho, “correndo, os dois entraram na loja, onde não cabia mais nenhuma asa muito azul de borboleta. O filho, ávido, escolheu a bicicleta mais cara.”²⁶⁰

A variabilidade de assuntos que compôs as crônicas da escritora impressiona: reportagens lidas em revistas, histórias de amor, um manual de cuidados com flores, a construção de Brasília, a leitura de livros, a lembrança de um professor, a contemplação da lua, as horas angustiantes da insônia, a ternura dos cacauzeiros, as notícias dos jornais, a morte do irmão, enfim, temáticas diversas, gerais ou subjetivas, estão presentes nas 68 crônicas da escritora presentes em seu acervo²⁶¹. Além disso, há uma preocupação com o cuidar das ruas e dos espaços coletivos como praças e parques. Na crônica “O nosso Trianon”, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de março de 1959, a escritora saiu em defesa do Parque Siqueira Campos, contra as construções de concreto-armado. Para Maria Lysia, esses eram espaços da liberdade que deveriam ser preservados apenas à paz e ao lazer. Também no texto “Rua São Bento, domingo”, a nostalgia da rua em sua quietude dominical vira matéria de crônica à *flâneur*:

É triste e boa a rua no seu descanso de domingo, embora um pouco assustadora. Nós nos tornamos intrusos, atravessando-a. Devia ser proibido passar por ali nos domingos e feriados. Deixá-la repousar. Longe nossos pesados pés, nossas vozes altas, nossas corridas inúteis. Longe nossos olhos

²⁵⁷ ARAÚJO, Rádios à Marcelino Vieira. In: *Diário de Minas*, 30 nov. 1958.

²⁵⁸ ARAÚJO. Operação Pau-de-arara. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1959.

²⁵⁹ ARAÚJO. Deuses pelas ruas. In: *Diário de Minas*, out. 1959.

²⁶⁰ ARAÚJO. A bicicleta. In: *Estado de Minas*, 23 dez. 1978.

²⁶¹ As crônicas da escritora encontram-se digitadas e estão disponíveis no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

ávidos nas suas vitrinas impossíveis. Pelo menos, uma vez por semana, também, certas ruas deviam ter o seu direito de quietude, de paz. Escolhamos outras e deixemos a São Bento no seu sono dominical.²⁶²

Perscrutar as ruas percorridas por Lysia de Araújo no decorrer de sua vida seria experimentar, de certa forma, o espírito das *passagens* presente nesta biografia. Percorrer, pelo exercício imaginativo, ruas nas quais seus passos incansavelmente elaboraram mapas pessoais. Em cada cidade habitada, ações cotidianas como o caminhar para o trabalho e/ou para os ensaios teatrais riscavam a geografia das cidades composta por ruas, prédios, pontos de ônibus, cinemas, padarias, farmácias, bares, cafés, livrarias. Por outro lado, nos espaços de reclusão, como seu apartamento, os horizontes tendem a ficar ainda mais condensados. Em dezembro de 1961, a crônica “Oh! Aquelas doces laranjas de Guanito!...” elucidava outras aflições vividas pela jovem escritora: “Enquanto minha nesga de céu é encoberta por um novo edifício cinzento e o barulho continua sem parar, e a saudade daqueles mortos é sempre uma coisa terrível”.²⁶³

A retração dos espaços interiores já pode ser sentida de maneira mais intensa em 1962, quando a escritora publica na *Revista Alterosa* a crônica “Um homem se sentiu só”, na qual o personagem principal, atormentado pela solidão, suicida-se. “Não soube vencer aquela ‘hora melancólica, hora difícil’ que todos nós temos.”²⁶⁴ Numa linguagem de estranhamento, cuja marca é a ausência de pontuação, Wanda Figueiredo retoma a personagem em sua fala sobre o suicídio: “no domingo você fica absolutamente sozinha a marilyn monroe morreu num sábado um amigo meu se matou num sábado milhares até no jornal você vê o Péricles se matou numa passagem de ano.”²⁶⁵ Embora o relato não seja verdadeiramente de Maria Lysia, retoma de maneira interessante uma temática presente em sua literatura: a solidão e sua consequência mais fatal – a morte. Maria Lysia atribui esse sentimento e a fatalidade que dele advém ao egoísmo crescente de uma sociedade cada vez mais individualista. A escritora assim desvela o tema na referida crônica de 1962:

Tenho visto pessoas se matarem por falta de dinheiro, jogo, amor, muitas outras coisas, mas por uma solidão confessada é a primeira vez. Um sentimento sufocante toma conta da gente e nos sentimos culpados. Estamos sempre tanto dentro de nós mesmos, vivemos sempre tão voltados para as

²⁶² ARAÚJO. Rua São Bento, domingo. Esta crônica foi publicada em 1959 em dois periódicos diferentes: *O Estado de São Paulo* em 18 de junho e na *Revista Alterosa* em 15 de outubro.

²⁶³ ARAÚJO. OH! Aquelas doces laranjas de Guanito!... In: *Revista Alterosa*, dez. 1961.

²⁶⁴ ARAÚJO. Um homem se sentiu só. In: *Revista Alterosa*, fev. 1962.

²⁶⁵ FIGUEIREDO. *Aqui São Paulo*, p. 139.

nossas próprias vozes, nossos próprios gestos, que não conseguimos estender as mãos senão para nós mesmos ou, quando muito, para os de muito perto. Possuímos uma permanente auréola de egoísmo, nada mais.²⁶⁶

No entanto, a postura da autora em relação à solidão em outros textos é positiva, há uma busca por moldar-se a essa contingência, aceitá-la como encontro inevitável. Aqueles que perdem pessoas no decorrer da vida acabam vivendo com mais intensidade a sua parcela de solidão. Como escreveu Maria Lysia, “Chega um tempo em que se diz prosaicamente: “E daí?” Isto é solidão. É fatal. O que é preciso não é esforçar-se em jogá-la fora, extirpá-la, porque não adianta mesmo.”²⁶⁷ A escritora aponta como único caminho a resistência. “O que é preciso é saber estar com ela, rodeada de mil maneiras, cobri-la, disfarçá-la. O mal é que poucos sabem que o necessário é um treino rígido, constante, é preciso suportá-la e ficar firme.”²⁶⁸

Uma última imagem fecha essas *passagens* compostas principalmente por crônicas da escritora no período em que esteve na capital paulista. Uma das últimas escritas em terras paulistas, publicada em 1º de julho de 1965, a crônica “Chuva” traz uma das imagens exploradas por Maria Lysia em seus textos. Na chamada “terra da garoa”, o céu cinzento e as primeiras gotas anunciavam as lembranças, a nostalgia da infância e uma saudade. Escreve Maria Lysia: “Ela chegou, embora todos tivessem perdido a esperança. Jogou-se nas pedras e nas árvores. Nas casas e nas igrejas. Deu-se puramente a tudo. Posso até jurar que vi um sorriso nas rosas do meu jardim. E a alegria foi tanta, que pulei a janela.”²⁶⁹ A cronista, envolta na tempestade de memórias, torna-se novamente criança e convida o leitor: “Vamos, meu amigo, andar na enxurrada, ouvir sinos, esquecer amores e apanhar rosas molhadas?”²⁷⁰ A narrativa poética é convite àquele cotidiano maçante, além de dar beleza às pequenas delicadezas na vida.

A maior parte das crônicas de Maria Lysia foi composta nas décadas de 1950 e 1960. A escritora foi profícua cronista, aliás, especialmente habilidosa em textos do gênero curto cuja matéria-prima era colhida nos resíduos do cotidiano. Essas crônicas, “anjos de asas leves”, mas de reflexão profunda, representam uma ótica da sociedade em que viveu produzida pela sensibilidade da escritora. Fausto Cunha, na orelha da edição de *Boca de Luar* de Carlos Drummond de Andrade, construiu a seguinte

²⁶⁶ ARAÚJO. Um homem se sentiu só. In: *Revista Alterosa*, fev. 1962.

²⁶⁷ ARAÚJO. Treino para a solidão, s.d.

²⁶⁸ ARAÚJO. Treino para a solidão, s.d.

²⁶⁹ ARAÚJO. Chuva. In: *Revista Alterosa*, 1º jul. 1965.

²⁷⁰ ARAÚJO. Chuva. In: *Revista Alterosa*, 1º jul. 1965.

metáfora sobre o gênero: “a crônica é uma borboleta fugaz”²⁷¹, estaria, portanto, sujeita à efemeridade do tempo, presa aos interesses imediatistas do jornal. Há na crônica uma substância de dois movimentos: um ligado às ações e ao tempo, a crônica percorre a vida acontecendo naquele instante. Somos transportados a atmosferas, mais que atmosferas, intimidades do olhar do escritor. O segundo movimento é direcionado ao leitor, como convite ao compartilhamento de *passagens* diversas de textos, épocas e lugares.

7. Cantante e contrastante

*Belo Horizonte de infinitos ais,
de alegria e tristeza, amor e desamor.*
Maria Lysia Corrêa de Araújo, Cantante e contrastante.

Maria Lysia residiu no Rio de Janeiro até 1970, quando interrompeu definitivamente a carreira de atriz. Não apenas os familiares insistiam em sua volta para Belo Horizonte, como também Pedro Agnaldo Fulgêncio, grande amor de sua vida, em cartas, pedia que ela voltasse para suas raízes²⁷². Em entrevistas, Maria Lysia elucidou que deixou as artes cênicas porque o “teatro [era] renúncia total e chegou uma época em que “não quis renunciar a outras coisas...”²⁷³ Durante mais de 15 anos a escritora ficou afastada de sua família e sua terra natal. Ao se sentir sufocada nas grandes cidades, buscava mais tranquilidade em sua vida e no referido ano de 1970 retornou “a Minas, de onde, em espírito, nunca tinha saído realmente”²⁷⁴. Numa entrevista à jornalista Myriam Chrystus no *Jornal de Casa*, assim a escritora se referiu ao período:

Em São Paulo, apesar de todas as oportunidades, não aguentou ficar muito tempo: “Lá, como toda cidade grande, a vida é dura para uma pobre funcionária pública querendo tanto... Comecei a sentir o sufocamento, então fui para o Rio, onde também fiz teatro, escrevia, trabalhava (nunca uma funcionária pública modelo), um sacrifício danado. Fiquei também sufocada e tive necessidade de voltar às origens, a Belo Horizonte, onde eu pensava encontrar uma cidade mais calma, mais amena. Era. Já está grande também”²⁷⁵.

²⁷¹ CUNHA apud ANDRADE. *Boca de luar*, orelha do livro.

²⁷² Em entrevista, a atriz relatou o fato de o marido pedi-la à época: “volta para suas raízes”. Caderno de campo em 24 de junho de 2009.

²⁷³ Datiloscrito de uma das cinco entrevistas transcritas pela escritora para jornais e revistas. Não possuem data ou indicação de destino.

²⁷⁴ Datiloscrito de uma das cinco entrevistas transcritas pela escritora para jornais e revistas. Não possuem data ou indicação de destino.

²⁷⁵ ARAÚJO apud CHRYSTUS. Maria Lysia: histórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

Na década de 1970, a Belo Horizonte que Maria Lysia havia deixado há anos estava completamente modificada. Repleta de paradoxos, a cidade refletia em sua arquitetura “um período de experimentalismo, com influência das mais diversas tendências. O crescimento acelerado da cidade e a evolução tecnológica refletiram nessa diversidade.”²⁷⁶ As páginas dos jornais também foram marcadas por tragédias: os incêndios da Loja Guanabara, do Cine Palladium, da Livraria e Papelaria Rex, da Lanchonete Ted’s, do supermercado Jumbo. Fazem parte da lista de infortúnios o acidente do Parque Guanabara com 64 operários mortos e o deslizamento na “Boca do Lixo”, com 15 mortos e apenas 5 corpos encontrados.²⁷⁷ Definitivamente, Belo Horizonte havia entrado no rol das grandes cidades, sem que isso lhe fosse uma atribuição positiva. Acentuam-se, ainda, no decorrer da escrita de Maria Lysia, duas cidades diversas, marcadas por traços subjetivos: “BELO HORIZONTE da minha adolescência (comigo adolescendo) e da minha maturidade (comigo entardecendo?).”²⁷⁸

A capital de Minas Gerais foi morada de longa data da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo. Por ser o lugar que mais tempo acolheu sua vida, foi delineado de maneira diversa, seguindo as contingências de cada época. “DOCECAP”, como ela mesma a chamou, em agosto de 1960, na crônica homônima publicada na *Revista Alterosa*. “Cantante e contrastante”, olhar melancólico e difuso, em dezembro de 1980. Belo Horizonte condensou momentos diferentes na vida da escritora: os desejos e sonhos de uma juventude nas décadas de 1940 e 1950 e os anos da maturidade, quando enfim veio certa tranquilidade - a harmonia no casamento, as publicações literárias, mais premiações, os concertos de piano e os dias de natação no Minas Tênis Clube. A escritora esboça sua vida a partir de um painel de imagens da capital mineira e seu contexto cultural. As imagens são dispostas dentro do plano do cotidiano em suas entrevistas:

Assim, seus dias seguem quase sempre a mesma rotina: passar a manhã no Minas Tênis, onde nada todos os dias seus 600m, almoçar um bife, uma salada em algum restaurante, resolver problemas, fazer yoga, visitar pessoas à tarde, ler muito (sempre quatro, cinco livros de uma vez), e agora reler, principalmente os clássicos, sair para assistir um filme, uma peça de teatro,

²⁷⁶ BH100 anos: nossa história. Realização do Estado de Minas de setembro a dezembro de 1996, p. 83.

²⁷⁷ BH100 anos: nossa história. Realização do Estado de Minas de setembro a dezembro de 1996, p. 84-85.

²⁷⁸ ARAÚJO. Cantante e contrastante. In: *Estado de Minas*, 7 dez. 1980.

“desde que sejam boas”. Filmes, geralmente só depois de indicados por seu sobrinho, o poeta Carlos Ávila. E dormir sempre antes da meia-noite.²⁷⁹

Assídua espectadora da vida cultural dos lugares pelos quais passou, Maria Lysia colecionava lembranças das mais diversas apresentações artísticas a que assistiu. As quase três centenas de programas deixaram entrever uma espectadora inquieta que em 2007 foi ainda espectadora na *Segunda Musical* dedicada naquele dia 5 de novembro aos compositores Heitor Villa-Lobos e Antônio Carlos Jobim, no Teatro da Assembleia Legislativa. Ao lado da vida de espectadora, a escrita passa a tomar o plano central de sua vida a partir de 1970. No final da referida década, Maria Lysia afirmou: “abandonei totalmente o teatro e só quero dedicar-me à literatura.”²⁸⁰ Em 1976 aposentou-se do funcionalismo público. E apenas dedicava-se ao amor pela literatura e pelo outro, depois de tantas desilusões. Foi quando encontrou, definitivamente, Pedro Aginaldo Fulgêncio e ambos decidiram dividir suas vidas. Mais uma vez o panorama da existência de Maria Lysia se modificava e com ele seus sonhos e desejos: “E agora, mais uma vez, Maria Lysia vai recomeçar: vai mudar-se para um apartamento maior, instalar um piano e voltar a estudar música.”²⁸¹

8. M.L. & P.A.

De mãos dadas, parecíamos dois jovens felizes, nos primeiros degraus da vida.
Maria Lysia Corrêa de Araújo, *Aniversário de casamento*.

Pedro Aginaldo Fulgêncio foi aquele a quem Maria Lysia chamou de “grande amor de sua vida”, assim o descreveu em nosso primeiro encontro. Uma história de amor que superou as passagens adversas da distância e do tempo. Conheceram-se em finais dos anos 1950, pouco antes da jovem escritora mudar-se para São Paulo. Em relato, Maria Lysia afirmou que, naquele tempo, não foi possível viverem seu amor. Pedro Aginaldo Fulgêncio já estava comprometido a casar-se com uma prima, seguindo os moldes dos casamentos da tradicional família mineira. Em meio a mais uma desilusão amorosa, Maria Lysia voltou-se para sua carreira artística e seguiu para São Paulo e, posteriormente, para o Rio de Janeiro.

²⁷⁹ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: estórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

²⁸⁰ Documento datiloscrito de um dos currículos da escritora para jornais e revistas. Não possui data ou indicação de destino.

²⁸¹ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: estórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

O amor entre Pedro Aguinaldo e Maria Lysia (M.L. e P.A. nos manuscritos do casal), no entanto, sobreviveu ao afastamento em missivas que também não mais existem. Cada um, a seu modo, viveu de alguma maneira a presença do outro na distância. Em finais dos anos 1960, uma missiva de Pedro Aguinaldo foi determinante para o retorno definitivo de Maria Lysia para Belo Horizonte. Aquele que seria seu marido pedia insistentemente nas cartas para que ela retornasse às suas raízes em Minas. Em 1970, já estavam casados e assim permaneceram por 22 anos. Enfim, Maria Lysia se reestabeleceu na capital mineira, morada do restante de sua vida. Nas palavras de Myriam Ávila:

Seu casamento, já madura, quando se cansara de peregrinar e retornara para junto da família, em Belo Horizonte, marcou uma grande mudança em sua vida. O marido, Pedro Aguinaldo Fulgêncio, diretor dos Diários Associados, contava-se entre as personalidades mais destacadas do jornalismo mineiro e, a seu lado, Maria Lysia foi apresentada a políticos, representantes de corpos diplomáticos e outros frequentadores das colunas sociais. Embora esse meio fosse totalmente distinto daquele em que vivera até então, e apesar de seu despojamento no que dizia respeito à moda e aos adornos (não usava joias ou bijuterias de nenhuma espécie), sua simpatia irradiante facilitava e tornava agradável o encontro entre mundos tão díspares.²⁸²

Além do bom humor de Maria Lysia, uma de suas características mais marcantes era a facilidade de sua movência por universos culturais e sociais distintos, além claro, de seu trânsito por uma diversidade de espaços. As passagens por endereços diversos durante a década de 1970 foi uma constante na vida do casal: Avenida Augusto de Lima, em dois números: 1.135 e 1.142... Rua Esmeralda, nº 703... Avenida Marquês de Valença, no sétimo andar do número 214... e o último endereço, em finais da década de 1980, à Rua São Paulo, nº 2434, no apartamento 201, do Bairro Lourdes, residência da escritora até 2012. A movimentação na vida da Maria Lysia deu-se não apenas nos fatos cotidianos de encontros e jantares na sociedade mineira, mas também nas necessidades inevitáveis de mudanças até o encontro da estabilidade em uma morada definitiva, onde teria uma vida mais amena e tranquila.

Mas não uma vida de todo tranquila, pois as viagens de P.A. e M.L. são uma história à parte de pequenas aventuras e desventuras. As fotografias do acervo da escritora trazem imagens de viagens diversas... Uma fotografia tem como cenário a capital da Bahia, o casal em pose sugestiva no antigo Museu do Carmo (Figura 32 – Anexo 1). Outros retratos trazem imagens de um cruzeiro para a Argentina, ambos

²⁸² ÁVILA. Lembrando Maria Lysia, p. 03-04.

abraçados, dançando (Figuras 33 e 34 – Anexo 1). Em duas fotografias de épocas diversas aparecem felizes bailando em par. Viajavam constantemente em comemoração à vida, ao amor, ao aniversário de casamento. O último conto publicado pela escritora em 22 de setembro de 1990, no jornal *O Estado de São Paulo*, revela um enlace semelhante a sua vida. No texto, a cumplicidade de um casal em viagem à cidade histórica de Ouro Preto:

Naquela tarde, gelada como nunca, fizéramos nosso repouso, esquecendo as imagens, os anjos barrocos, os portais, altares, os muros construídos pelos escravos, os duendes, o ouro escondido em arca nos portões sombrios e úmidos. Num deles o poeta se teria matado – não havia outra fuga – e tudo aquilo era poesia que nos entranhava, ficávamos líricos, nós nos amávamos envoltos por sombras merencórias, havia sobre nós um ar fascinante, uma névoa de passado, tradição, e nos embrenhávamos cada vez mais dentro daquela atmosfera barroca, aquilo era felicidade. Esperávamos o ano inteiro por aquele momento.²⁸³

No conto, a cidade histórica foi, durante muito tempo, um local periódico no qual vinham comemorar o aniversário de casamento. Na vida, as viagens foram uma constante na coexistência amorosa entre M.L. e P.A. O amor entre eles encontra-se ainda nas páginas manuscritas dos livros, entre dedicatórias e mensagens perdidas no tempo. O livro *A mulher no teatro brasileiro*, de Luiza Barreto Leite, foi um pequeno mimo do marido à Maria Lysia, com a dedicatória: “Para minha atriz preferida. P.A. fev. 1970.”²⁸⁴ Ao final da referida década, Pedro Aguinaldo continuava a presentear Maria Lysia com livros e palavras afetuosas nas páginas iniciais. A edição desejada de *Ficções*, de Jorge Luis Borges, traz os seguintes escritos: “Você queria este livro. Ei-lo. Nada melhor que um desejo realizado, por menor que seja. P.A. Rio. 12/1979.” A escritora também deixou pequenos registros ao amado na superfície de seu arquivo. Em sua caderneta pessoal, manuscritos de Maria Lysia, abaixo do recorte de Drummond, revelam delicada declaração de amor ao marido: “P.A. a tudo suplantou. Tinha um cumezinho... Bobagem”. A união de M.L. e P.A. foi fruto de um amor sincero e persistente. Em 1991, após duas décadas de casamento, uma fotografia ainda revelava o sentimento amoroso no olhar cúmplice de P.A. e no sorriso aberto de M.L. (Figura 35 – Anexo 1). O casamento apenas terminou, quando em 1992, Pedro Aguinaldo Fulgêncio partiu definitivamente da vida da escritora, deixando-a apenas com a solidão, tão

²⁸³ ARAÚJO. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

²⁸⁴ Manuscrito de Pedro Aguinaldo Fulgêncio no referido livro, presente no acervo da escritora na Universidade Federal de São João del-Rei.

“irrevogável como a morte.”²⁸⁵ Em crônica sem data, a escritora completaria essa instância de sua existência: “E nada é mais triste. Estar-se só. Ser só. Viver-se. Ir-se acostumando aos poucos às ausências.”²⁸⁶ Em oposição ao isolamento de seus personagens, Maria Lysia “volta-se cada vez mais para a família, para os sobrinhos que tratava como filhos.”²⁸⁷, nas palavras de Myriam Ávila.

Foi ao lado de Pedro Aguinaldo que Maria Lysia viveu momentos importantes de sua carreira como escritora, recebendo significativas premiações literárias, seguidas da publicação de seus livros. Quando o amor estabeleceu um relacionamento duradouro em sua vida, Maria Lysia floresceu em sua literatura. A quietude do casamento permitiu-lhe produzir, enfim, outros textos e consolidar sua escrita literária.

9. *Em silêncio*

*Grandes são os desertos
e tudo é deserto.
Fernando Pessoa*

Os versos de Fernando Pessoa foram usados por Maria Lysia como epígrafe à antologia de contos *Em silêncio*, conjunto de textos que esteve no 1º lugar de duas importantes premiações: o Concurso “Adelino Magalhães” da Secretaria de Educação e Cultura do Estado e o Concurso “Fernando Chinaglia”, ambos no Rio de Janeiro em 1972. Na apresentação da premiação do livro, o artigo “Vamos apresentar, agora, Maria Lysia, uma escritora premiada”, publicado no jornal *O Estado de Minas*, assim trazia breve biografia da escritora:

Maria Lysia Corrêa de Araújo, nascida em Campo Belo (MG), criada em S. João del Rei, vivida em Belo Horizonte, Recife, São Paulo, Rio e Belo Horizonte de novo.

Funcionária do INPS, por concurso.

Gosta de ler, ler muito, praticar esportes (natação e ginástica), ver cinema e exposições de pintura, ouvir música erudita, aperfeiçoar incessantemente os seus conhecimentos de inglês, escrever, uns “contecos” de vez em quando.

Mas, acima de tudo, o que adora é a pequena legião de seus sobrinhos:

- Sou a tia mais tia do mundo. Amo-os de maneira quase insólita.

Inteligência que logo se percebe nos olhos azuis escondidos atrás de vidros grossos de uma miopia de 10 graus, é uma criatura simples e afável.

²⁸⁵ ARAÚJO, Treino para a solidão. In: *Diário de Minas*, s.d.

²⁸⁶ ARAÚJO, Treino para a solidão. In: *Diário de Minas*, s.d.

²⁸⁷ ÁVILA. Lembrando Maria Lysia, p. 04.

Ela acaba de praticar uma façanha. Entre 53 concorrentes de obras inéditas, ganhou o prêmio do concurso de contos instituído pelo governo do Estado do Rio. Título do volume, com 21 estórias curtas: “Em silêncio”.²⁸⁸

Boa parte dos contos foi escrita na década de 1970, embora alguns dos contos selecionados pela escritora para essa antologia sejam anteriores. O livro de contos *Em silêncio*, publicado em 1978, apresentou grande repercussão em jornais do país nos dois anos seguintes à sua publicação: *Jornal de S. Catarina* em Blumenau/SC, *A União* de Joao Pessoa PB, *Jornal do Brasil*, *O Dia*, *O Globo* no Rio de Janeiro, *Metrô News* em São Paulo, *Voz do Paraná* de Curitiba/PR, *Lux Jornal*, *Estado de Minas*, em Belo Horizonte, *Domingo do povo* de Fortaleza/CE, entre outros recortes presentes no acervo da escritora. O *Estado de Minas* de 21 de novembro de 1978 assim se expressou sobre a obra da escritora:

De fato, “Em Silêncio” é trabalho que evidencia a segurança de uma linguagem econômica, eficiente, sóbria, que conduz e sustenta um organismo unitário de estórias não-convencionais, cuja ênfase é a problemática do viver e do conviver.

Utilizando-se de temas aparentemente absurdos, a escritora expressa a sua tomada de posição frente à realidade, vinculando-a às dificuldades inerentes ao ser-no-mundo, aos relacionamentos estéreis do cotidiano, à prevalência do caráter irracional do sistema social, tocando sutilmente as fibras da ansiedade e angústia subjacentes ao agir epidérmico e imediato a que todos somos constringidos.²⁸⁹

É interessante perceber que tanto nas narrativas de *Em silêncio*, quanto em *Um tempo*, como também em livros infantis, há uma linguagem que privilegia o subjetivo e o psicológico. Como salienta José Alcides Pinto no *Estado de Minas*, em 9 de junho de 1982, tudo na linguagem da autora “é interiorização e subjetividade. A paisagem externa entra na narrativa apenas como pano de fundo, assim como acontece à pintura moderna, sem que o pintor às vezes se perceba disso”²⁹⁰. Além do mais, “quase todas as histórias são pungentes, de trágicos epílogos e acabam sempre numa crueldade que nos surpreende. Mas, afinal de contas, o sentido da vida não é outro”²⁹¹.

Entretanto, o que a antologia possibilita é contato com a literatura de uma autora dotada de rara imaginação. Como o próprio José Olympio Rocha elucidará no jornal *A Tarde* em 27 de janeiro de 1979, a obra reunia “vinte e uma histórias que são lidas com o prazer de uma linguagem limpa e com o suspense de um desfecho quase

²⁸⁸ ARAÚJO *apud* Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972.

²⁸⁹ *Estado de Minas*, 21 nov. 1978.

²⁹⁰ PINTO. “Em silêncio” e pássaros poéticos. In: *Estado de Minas*, 9 jun. 1982.

²⁹¹ PINTO. “Em silêncio” e pássaros poéticos. In: *Estado de Minas*, 9 jun. 1982.

sempre surpreendente”²⁹². Assim o editor os define: “Contos fantásticos, narrados numa linguagem poética, histórias surpreendentes, com o sabor de uma pintura surrealista.”²⁹³ E transcreve o longo trecho de um dos contos do livro. Para Euclides Marques Andrade, Maria Lysia sempre fora uma contista que buscava expor o “mais íntimo da realidade”²⁹⁴ em seus textos. Uma crítica de Campomizzi Filho afirmava que a obra *Em silêncio* estava no ponto alto da moderna ficção brasileira do final do século XX. A temática de sua obra é assim resumida pelo crítico:

Não nos basta um contato ligeiro para que lhe entremos na essência. Participamos de sua trama e nos identificamos com suas figuras, nítidas e válidas, no rol de nossas lembranças e no círculo de nossas relações. Não se cinge a contista a uma simples apresentação de seus quadros. Vai bem mais longe, vivendo nossos próprios dramas, que conhece nas pressões dessa hora e nas mudanças deste final de século.

A sociedade é de consumo e faz com que todos procuremos essa mesma meta, indiferentes tantas vezes à dor alheia que só agora nos bate à porta, abandonados, deixados de lado, presos às dificuldades da hora e, sem alguém que nos possa trazer uma palavra de conforto, apegamo-nos ao animal que se posta à nossa janela. Recusamos o resto. Porque está ali, na transferência de uma ligação afetiva, toda a nossa razão de sobreviver. Tudo foi arquitetado com amor. Mas a vocação se mantinha na vontade de ir-se. Havia na sua existência uma permanente partida de malas prontas e de costas voltadas. Eram três irmãs. Envelheceram juntas. Uma se foi mais cedo. [...] É esse o material de que se serve Maria Lysia Corrêa de Araújo, mestra na arte de construir, subjetiva no seu colorido e autêntica nos seus sons. Usa a palavra certa. Tem frase enxuta. Define-se em sorrisos, muito embora a seriedade de sua temática, afinada na constância violenta destes dias.²⁹⁵

Uma crítica da escritora Lúcia Machado de Almeida ressalta que “assim como Murilo Rubião, Maria Lysia foi a precursora no Brasil do realismo fantástico, gênero que vários tentam quase sem resultado, pois ele exige de quem o adote, muita riqueza interior, talento e imaginação criadora.”²⁹⁶ Para Lúcia, essas eram “qualidades que Maria Lysia [tinha] de sobra.”²⁹⁷ As aproximações literárias entre os dois escritores estão presentes no terceiro capítulo deste trabalho. Torna-se, no entanto, importante ressaltar a qualidade da produção de ambos os autores no gênero literário do conto. À época, o conto gozava da estima do público, fato que os periódicos traduziam como uma redescoberta do gênero curto. Quando questionada sobre possíveis razões para essa preferência dos leitores, assim se expressa a escritora:

²⁹² ROCHA. Em silêncio. In: *A Tarde*, 27 jan., 1979.

²⁹³ ROCHA. Em silêncio. In: *A Tarde*, 27 jan., 1979.

²⁹⁴ ANDRADE, Notas de leitura. In: *Estado de Minas*, 29 abr. 1982.

²⁹⁵ FILHO. Ponto alto da moderna ficção brasileira. In: *Estado de Minas*, 10 fev. 1979.

²⁹⁶ ALMEIDA. Gente, livros e bichos. Recorte sem indicação de data ou fonte.

²⁹⁷ ALMEIDA. Gente, livros e bichos. Recorte sem indicação de data ou fonte.

Talvez a situação atual da vida, com a sua correria, a sua instantaneidade e provisoriedade. Os novos meios de comunicação, como a televisão, por exemplo, exigem “menos” às pessoas, que se acostumaram a uma civilização visual, rápida, imediata. Há certa falta de uma “ociosidade” necessária à leitura longa, detida, meditada. O conto é, neste contexto, um gênero mais leve, de mais fácil apreensão. Não o é, no entanto, para o escritor, para o contista. Esta “estória curta”, aparentemente simples, custou-lhe às vezes muitas horas, muitos dias, meses, até anos. Quanto menor, mais difícil – e aí aparenta-se com a poesia que, lidando com muito menos palavras (e às vezes até sem palavras), deve ser um momento de plenitude realizada.²⁹⁸

O trabalho exaustivo com os processos de concisão do gênero curto foi amplamente comentado por aqueles que nele se aventuraram, a lembrar as linhas gerais da “economia dos meios narrativos” tratada por Nádía Gotlib²⁹⁹, que demandava um labor que resultasse no uso mínimo dos meios para alcançar-se um máximo de efeitos através da palavra. Contos como “Insônia” ou “Muro Morto” foram textos produzidos desde os anos finais da década de 1950 e ainda sofreram pequenas alterações aos serem publicados em livro mais de duas décadas depois. A crítica literária, à época da publicação de *Em silêncio*, inseriu a obra na chamada estética do realismo fantástico. A “Nota da Editora”, nas páginas iniciais do livro, refere-se à concepção artística da contista dentro de uma unidade de criação e “de solução formal na linha de um certo realismo fantástico, que capta os problemas do ser humano na sua contingência de solidão, conflito ou desengano”³⁰⁰. No entanto, na já citada entrevista à repórter Mirian Chrystus no *Jornal de Casa*, a própria autora assim se expressa sobre sua concepção artística dos contos de *Em silêncio*:

– Não faço estória, explica ela, fazendo uma opção pelo realismo mágico, ou fantástico ou absurdo ou por qualquer outro ismo. Simplesmente vou escrevendo. Realismo mágico é classificação da crítica, mas na verdade sempre gostei de escrever dentro de uma realidade conhecida junto a outra – ou mágica, ou absurda ou fantástica – e sempre procurei uma forma de expressão que levasse o leitor a pensar no que escrevo, a descobrir até mesmo o que talvez não tenha desejado dizer. É questão de modo de ser. Há anos que escrevo, assim, fora da estória linear, certa.³⁰¹

Acerca da coletânea de 21 estórias curtas, José Afrânio Moreira Duarte salienta, no *Estado de Minas* de 29 de novembro de 1978, que personagens *sui generis* como uma mulher de vidro, um polvo que fala, uma lagosta que inverte os papéis e devora em vez de ser comida “são aspectos de fantasia a que a autora soube dar um caráter de verossimilhança, pois no fundo fica retratada a realidade em tons de amarga

²⁹⁸ ARAÚJO *apud* Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972.

²⁹⁹ GOTLIB, *Teoria do conto*, p. 35.

³⁰⁰ Nota do Editor. In: ARAÚJO, *Em silêncio*, p. vi.

³⁰¹ ARAÚJO *apud* CHRYSTUS. Maria Lysia: estórias de solidão. In: *Jornal de casa*, 7 jan. 1979.

ironia.”³⁰² Para o crítico, “solidão, incomunicabilidade, desolação, frustração, tudo isto surge como convincente pano de fundo no espetáculo maior que é o esplêndido *Em Silêncio*.”³⁰³ Outra crítica de Tércio Santos, publicada no *Jornal do Brasil* em março de 1979, aponta algumas características interessantes da escritora, como sua prosa fluente e simples que também apontava “flashes do mundo urbano atual, marcado pela solidão, a violência, a rotina tediosa e a incomunicabilidade entre as pessoas.”³⁰⁴ Para Tércio, outro ponto interessante pode ser observado:

Os animais adquirem personalidade e comportamento humanos, sempre com qualidades positivas. Inclusive falam, como o polvo: “As pessoas são umas tolas”. A autora parece nos dizer que só os bichos ainda conservam a bondade fraternal, a esperança. As pessoas, presas às circunstâncias da vida mecanizada, não se compreendem. “Só o rato lhe compreendia as palavras silenciosas...” diz o conto que dá título ao livro.³⁰⁵

Entretanto, não apenas críticas positivas foram feitas em relação ao livro. Em 18 de março de 1979, uma pequena coluna de indicação de livros do jornal *O Globo*, da autoria de Antonio Alvarez, ressaltou que embora a obra conseguisse aliar força e delicadeza para dar expressão à condição humana, no mais, seu talento desperdiçava-se “entre lágrimas e soluços e em desfechos contundentes, que [procuravam] forçar um vigor”³⁰⁶ que não estariam presentes na literatura da escritora. A relevância da crítica não vem ao caso, mas interessante é o que ela causa na escritora que suplementa o jornal com um enquadramento feito a caneta vermelha e escreve em azul: “Que chato, meu Deus. Alguma pretensão eu? Nunca ‘procurei’ nada... Terá razão? Outros acharam o contrário. Não sei!”³⁰⁷ Embora a recordação dessa crítica tenha provocado certo desalento em Maria Lysia, em seu acervo, documentos que atestam o reconhecimento da obra *Em silêncio* por parte de grandes escritores são frequentes. Em cartão pessoal, Herberto Sales, membro da Academia Brasileira de Letras, escreveu pequena correspondência:

Maria Lysia Corrêa de Araújo,
Muito obrigado pela gentil oferta de seu belo livro, que tive a honra de coeditar no Instituto Nacional do Livro. Pena que Bárbara (Zilah) não tenha podido vê-lo.
Seu admirador.
Herberto Sales
Academia Brasileira de Letras

³⁰² DUARTE, Mineira trabalha “em silêncio”. In: *Estado de Minas*, 20 nov. 1978.

³⁰³ DUARTE, Mineira trabalha “em silêncio”. In: *Estado de Minas*, 20 nov. 1978.

³⁰⁴ SANTOS. Os bichos falantes. In: *Jornal do Brasil*, 24 mar. 1979.

³⁰⁵ SANTOS. Os bichos falantes. In: *Jornal do Brasil*, 24 mar. 1979.

³⁰⁶ ALVAREZ. Livros. In: *O Globo*, 18 mar. 1979.

³⁰⁷ Manuscritos de Lysia de Araújo no referido artigo presente no acervo da escritora: ALVAREZ. Livros. In: *O Globo*, 18 mar. 1979.

22.11.78³⁰⁸

Além de ressaltar a intimidade do escritor com Maria Lysia e sua família, inclusive reconhecendo a irmã jornalista Zilah de Araújo, à época já falecida, o pequeno texto possibilita-nos entrever os processos de circulação e valorização dos novos escritores. No entanto, sabemos o quanto foi penosa a entrada dos escritores do realismo fantástico no mercado editorial. Apesar das premiações, as dificuldades para publicação em livro foram alguns dos empecilhos na carreira de Lysia de Araújo. Em artigo no *Estado de Minas* de 27 de janeiro de 1980, intitulado “Uma coleção de prêmios”, a escritora explica o moroso processo de publicação à época:

Logo que ganhei esses prêmios, uma editora manifestou o desejo de publicar o livro e lá ele esteve parado cerca de quatro anos. Fiquei esperando durante todo esse tempo mas, depois, desisti. Fui lá, peguei os originais, me armei de coragem e mandei, por minha conta, para a Editora José Olympio, onde foi submetido a uma comissão, examinado e, finalmente, enviado ao Instituto Nacional do Livro, que novamente o submeteu a outra comissão. Isto tudo, apesar dos primeiros lugares que ele já havia conquistado. Foi com grande alegria que recebi o telegrama anunciando a sua aprovação. A meu ver o processo de editoras é muito lento e, dessa forma, muita gente boa fica sem oportunidade de publicar os seus livros.³⁰⁹

Reconhecidamente, o processo de publicação demandava um trabalho o qual a escritora não desejava realizar. Embora esse primeiro passo fosse mais penoso, após a publicação, as obras ganhavam outra conotação para esses escritores que passavam então a cuidar da circulação de seus livros. O envio de livros para escritores, críticos, familiares e amigos era um procedimento constante. Ao receber um exemplar de *Em silêncio*, Elias José correspondeu-se com a escritora, por pequeno texto afável e cordial, e que aponta características interessantes de sua obra:

Guaxupé, 28/11/78

Cara Maria Lysia,

Ver pronto, receber e ler o seu “Em silêncio” foi uma grata alegria para mim. Alguns contos, realmente, já conhecia e admirava muito. Mas reli com renovada emoção, preso na sua incrível força narrativa, tentando captar cada conotação presa nos desfechos ou nas entrelinhas. Você é uma escritora que domina o texto, tem maturidade, sabe carregar de emoção e, ao mesmo tempo, fazer síntese.

Quando menor e mais fábula, melhor o seu texto. O lado insólito de suas estórias chocam o leitor de tal forma que é impossível não voltar ao texto para ver se realmente percebemos em extensão o que foi dito. A solidão humana passa a ser mais sufocante e insuportável quando você priva seus personagens do diálogo ou faz com que eles percebam que mesmo esperneando, não há muita saída. A morte, a liberdade de ação e o tempo

³⁰⁸ Cartão pessoal do escritor Herbert Sales à escritora 22 de novembro de 1978, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³⁰⁹ ARAÚJO *apud* Uma coleção de prêmios. In: *Estado de Minas*, 27 jan. 1980.

também são motivos geradores de conflitos em suas histórias. Se sua linguagem e técnica e síntese encantam, os fatos narrados também. Gostei, gostei muito do seu livro. Parabéns, cara amiga. Talvez eu vá a Beagá em dezembro, lançar o meu “Jogo Duro”, naquela coleção do Pinto. Quem sabe nos veremos aí?

Aceite um abraço meu e de Silvinha – do Elias³¹⁰

Ainda em 7 de abril de 1990, o livro *Em silêncio* será comentado em artigo do crítico literário Cyro de Mattos, no *Estado de Minas*, que percebe na narrativa da escritora textos que presentificavam microuniversos pela palavra, “breves quadros em cujos tons sombrios escorre a solidão, o egoísmo, o ciúme, a náusea, a fuga”³¹¹. Em suas palavras, os contos da escritora:

São narrativas breves em que é tematizado o drama do ser humano nos dias atuais. A existência absurda do ser humano que banuiu a lágrima, o riso, o entendimento, a esperança, a paz. Esse caminho extraviado que podia ser o da liberdade e da beleza, mas que infelizmente é escrito nos dias sem ternura e dentro da bruma. Essa espécie de memória às avessas que cada vez mais preocupa e assusta. Quando se sabe que sem muralhas de ódio, cobiça, opressão, sobressalto, a rota é mais fácil.³¹²

Além de comentários extensos sobre a obra em sua tonalidade geral, algumas críticas salientavam um ou outro texto. Em carta a escritora em 28 de novembro de 1978, entre notícias pessoais e familiares, o escritor Manoel Lobato tece algumas considerações acerca de cada um dos contos de *Em silêncio*. Em especial, um chama a atenção do escritor:

Eu estou indo de um a um, dando meu palpite, mas saiba que aquele conto da “mulher de vidro” foi o que mais me espantou: v. partiu do absurdo para a realidade. À medida que ia lendo, fiquei pensando “quero só ver como a autora vai terminar essa confusão” e v. escolheu o “normal” para o término e me fez rir... um encanto de conto! Posso conversar com você, assim por carta, e ir falando sobre cada conto... isso lá é crítica? Não é. Sou apenas um leitor acostumado a boas leituras. Sequer conheço os macetes dos estruturalistas, cujas palavras já são, por si mesmas, um código difícil de ser interpretado.³¹³

Lobato é modesto ao não se considerar um crítico literário e o conto referido pelo escritor prima justamente por um desfecho comum que intensifica a narrativa. Publicado em 1964 nos jornais *Estado de Minas* e *O Estado de São Paulo*, o conto traz como personagem principal um ser de existência única: uma mulher composta pela fragilidade do vidro. Entre o devaneio e a realidade, o conto relata o desejo de transformação de uma matéria a outra, do vidro para a carne. Num jogo insólito, a

³¹⁰ Cartão pessoal do escritor Elias José a Maria Lysia em 28 nov. 1978. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³¹¹ MATTOS. Uma contista do silêncio. In: *Diário de Minas*, 7 abr. 1990.

³¹² MATTOS. Uma contista do silêncio. In: *Diário de Minas*, 7 abr. 1990.

³¹³ Carta de Manoel Lobato, Belo Horizonte, 28.11.1978 – Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

personagem imagina o suicídio à beira da janela. No entanto, um acidente (uma batida na quina da parede), liberta-a da fragilidade das lâminas. O desfecho surpreende pela normalidade que instaura: a matéria da carne “era real, muito real mesmo e então começou a chorar um choro terrível, desesperador.”³¹⁴ Já a escritora Elza Beatriz Araújo teve como preferência o conto “Mulher no mar”, comentado em uma de suas cartas a Maria Lysia em 13 de janeiro de 1979:

E que dizer do tratamento poético-crítico-bem-humorado de “Mulher no mar”? Os tentáculos civilizados mais ferozes que feras tentaculares. E ainda a sutil colocação da solidão amorosa das criaturas (a fêmea principalmente), quase sempre mais asfíxiadas que abraçadas por machos capazes de degenerar em negro polvo o que deveria ser multirradiada estrela no mar do amor. Esplêndido livro, Maria Lysia!³¹⁵

Para a escritora Lúcia Machado de Almeida, o conto “A roupa” figurava entre os melhores textos de Maria Lysia. Ressaltava ainda o texto enxuto e a linguagem contida que davam à narrativa de Maria Lysia “uma força que raramente encontramos em outros autores.”³¹⁶ Em relação à linguagem, Duílio Gomes ressalta a maestria com que a escritora ultrapassa as fronteiras regionais ou linguísticas. Para o crítico:

Maria Lysia mais uma vez distingue-se de seus pares, no gênero. Um conto extra-montanhas: “Mulher no mar”, onde os personagens são uma mulher e um polvo falante e poliglota. O inglês é usado no diálogo desse conto e no corpo do texto de um outro, além de titulá-lo: “To mel tinto tears”. (...) Maria Lysia cria sobre esses recursos e lhes dá conteúdo de veracidade, selecionando situações, formulando juízos próprios, germinando a energia de cada pequena estória como matéria candente.³¹⁷

O premiado conto “A Espera” apresenta uma técnica narrativa admirável. Como salienta o crítico Oswaldo André de Mello, em resenha crítica no *Estado de Minas* em 8 de dezembro de 1987, criando duas vozes distintas, que oscilam pelo discurso direto e indireto, a autora constitui uma unidade de tessitura que ressalta o tom de solidão e espera vivido pelo personagem principal: um homem a colher folhas de uma árvore, em meio a uma praça na grande cidade, e distribuindo-as aos passantes. Nas palavras do crítico, há na narrativa um “diálogo” intertextual e extratextual necessariamente em direção ao leitor.³¹⁸ “A espera” aproxima-se da temática contida em peças como *Esperando Godot* de Beckett ou *As cadeiras* de Eugène Ionesco, nos quais os personagens esperam incessantemente por alguém. Por isso, para o crítico, essa

³¹⁴ ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 48.

³¹⁵ Carta de Elza Beatriz Araújo, Belo Horizonte, 13.01.1979.

³¹⁶ ALMEIDA. *Gente, livros e bichos*. Recorte sem indicação de data ou fonte.

³¹⁷ GOMES. *Contos Mágicos*. In: *Estado de Minas*, 19 mai. 1979.

³¹⁸ MELLO. Sobre um conto de Maria Lysia Corrêa de Araújo. In: *Estado de Minas*, 8 dez. 1987.

realidade absurda do ser humano “solitário entre os semelhantes – recebe tratamento artístico também classificável como literatura do absurdo, na linhagem de um Kafka ou Ionesco.”³¹⁹ Diferente do desfecho das peças citadas, em que ninguém aparece ao final de tanta espera, o final do conto surpreende pela chegada inusitada de uma cabra que passa então a acompanhar o personagem principal e receber de bom grado as folhas que mastiga pacientemente. Os dois desaparecem num horizonte e “com este final chapliniano, Maria Lysia atinge uma plasticidade cinematográfica admirável, já evidenciada na montagem do texto.”³²⁰ Fica evidente que a tônica constante desses vinte e um contos presentes na obra *Em silêncio é a solidão*. “O desamparo do ser humano. A angústia existencial, íntima dos marcados pelo selo da sensibilidade.”³²¹

10. Os quatro lagartos brancos

Estava desamparada, desamparada. De repente caiu num vácuo.
Maria Lysia Corrêa de Araujo, Os quatro lagartos brancos.

Em 1981, novamente Maria Lysia Corrêa de Araújo conquistou o 1º lugar no VII Prêmio Guimarães Rosa realizado pelo Governo do Estado de Minas Gerais com o livro de contos “Os quatro lagartos brancos”, possivelmente, formado por outro conjunto de textos escritos entre 1956 e 1980³²². A premiação é noticiada no jornal *O Globo* em 28 de dezembro do referido ano da premiação e estampava a fotografia das três vencedoras no Concurso de Ficção, Poesia e História de Minas, promovido pela Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais. Eram elas: a poeta Laís Corrêa de Araújo, a contista Maria Lysia Corrêa de Araújo e a historiadora Anamaria Cassanta. O noticiário traz os comentários das escritoras e neles Maria Lysia tece comentários sobre o ofício de escritora e a unidade de temas em seus contos:

Sou essencialmente indisciplinada, ao escrever. Quando crio, as ideias nascem aos borbotões, de uma maneira quase incontrolável. Não tenho aquela disciplina metódica e nem grandes momentos de inspiração, como os grandes escritores. Não me considero, portanto, uma escritora.
[...]

³¹⁹ MELLO. Sobre um conto de Maria Lysia Corrêa de Araújo. In: *Estado de Minas*, 8 dez. 1987.

³²⁰ MELLO. Sobre um conto de Maria Lysia Corrêa de Araújo. In: *Estado de Minas*, 8 dez. 1987.

³²¹ ALMEIDA. Gente, livros e bichos. Recorte sem indicação de data ou fonte.

³²² Não há os datiloscritos do conto.

Há quem diga que em meus trabalhos há uma tendência surrealista. Eu mesma não sei defini-los. Percebo, no entanto, que têm a unidade clara: uma unidade de dor, sofrida.³²³

Durante o decorrer da década de 1980, muitos dos contos inéditos da escritora foram publicados nos Suplementos Literários dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Estado de Minas*. Curiosamente, os textos dessa época condensam um trabalho ainda mais próximo das tendências surrealistas da arte, mescladas ao mesmo universo trágico e doloroso que marcam os contos de Maria Lysia. É interessante perceber o quanto “as situações surrealistas indicam a presença da artista, nos roteiros da autora”³²⁴, como afirma Wolney Botelho no *Estado de Minas*, em 29 de abril de 1982. Em correspondência da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, encontra-se em anexo o Relatório da comissão julgadora do Prêmio Guimarães Rosa. O grupo, formado por Lúcia Machado de Almeida, André Carvalho e João Etienne Filho, apontou os seguintes requisitos para que o livro alcançasse a premiação:

1. A extraordinária qualidade do texto, que mantém o leitor preso da primeira à última página;
2. O perfeito delineamento das personagens, analisadas com profunda psicologia;
3. A unidade dos temas, sem contudo deixar de serem variados os entrecos e as situações criadas.³²⁵

Os contos desse período multiplicam-se em temas. Há a exploração do insólito em textos como “A ventania”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 19 de junho de 1965, em que uma violenta lufada desintegra paredes, janelas e portas. A personagem principal, também consumida pelo vento que se acentua a cada momento, aceita conivente o esvaziamento de seu ser. O discurso indireto livre projeta a ação para um improvável tempo futuro: “Era preciso, urgente, urgente pôr um paradeiro naquela voragem, mas como, como?”³²⁶ O desfecho para o vazio representa a desalentadora impossibilidade de existência. “Foi sentindo uma sensação boa, certeza de ficar sozinha para o seu desmoronamento total. Foi então quando tudo parou. E tudo desapareceu e tudo se diluiu.”³²⁷ No mesmo caminho do realismo fantástico seguido pela conto “A ventania”, o texto “De coração”, publicado no *Estado de Minas* em 5 de fevereiro de 1978, narra a curiosa história de “um homem que todas as manhãs fazia o mesmo gesto.

³²³ ARAÚJO. Entrevista veiculada na reportagem “Concurso de Ficção, Poesia e História” dá Cr\$ 700 mil em prêmios. In: *O Globo*, 28 dez. 1981.

³²⁴ BOTELHO. Silêncios e palavras. In: *Estado de Minas*, 16 dez. 1978.

³²⁵ Correspondência Passiva – Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³²⁶ ARAÚJO. A ventania. In: *o Estado de São Paulo*, 19 jun. 1965.

³²⁷ ARAÚJO. A ventania. In: *o Estado de São Paulo*, 19 jun. 1965.

Antes de sair, abria o peito, tirava o coração e o colocava no cofre.”³²⁸ Em meio a uma vida sem sentido, acompanhado de uma mulher colérica, pouco afeito aos filhos, o homem é descoberto pela sociedade e passa a figurar como estrela para a mídia televisiva. “Passados muitos e muitos anos – talvez quinhentos, não se tem noção exata – as crianças se tinham transformado nos maiores desajustados de todos os tempos”³²⁹, vítimas de uma infância problemática psicologicamente. “Um dia, abriram o cofre – a única herança – e os desajustados morreram de susto quando viram o coração dando gargalhadas, as mais espalhafatosas possíveis.”³³⁰ Os desfechos contundentes e as imagens simbólicas passam a intensificar a literatura da escritora.

O conto homônimo à antologia premiada, “Os quatro lagartos brancos”, possui duas versões diferentes. Através de uma ação insólita, quatro répteis visitam o quarto frio de uma personagem feminina, prometendo-lhe trazer como presente a morte. Amedrontada e ao mesmo tempo fascinada pela morte, a mulher passa a se imbuir de uma coragem avassaladora para receber a oferta aterradora. No entanto, ao abrir o embrulho trazido pelos animais, nada está lá dentro e a personagem enche-se de fúria. “Esperava há tanto tempo, tudo numa obsessão doentia e agora para nada? Precisava do embrulho, precisava daquele presente, precisava da morte. Quanto mais gritava, maior a confusão no quarto.”³³¹ Na primeira versão, publicada em 13 de fevereiro de 1960, o final do conto é bastante diverso da que será publicada posteriormente, em 1987. O primeiro final terminava em um diálogo confuso, como se o quarto estivesse dentro de um hospital e uma conversa médica encerrasse o devaneio da personagem. O desfecho porvindouro, além de acentuar a concisão do conto, trazia novamente a tônica da desolação, do abandono e do vazio dos personagens: “Começou a chorar baixinho, era um choro assim meio de criança quando começa a dormir, manhoso, triste. Estava desamparada, desamparada. De repente caiu num vácuo.”³³²

Outros contos do período trazem temáticas cotidianas como o amor e o adultério (“A rosa na laje”) e as novas paisagens da industrialização (“Sem identidade”). Essas temáticas vêm frequentemente sobrepostas por um olhar interior dos personagens, pautadas no discurso indireto livre e nos monólogos interiores, amplamente utilizados

³²⁸ ARAÚJO. De coração. In: *Estado de Minas*, 5 fev. 1978.

³²⁹ ARAÚJO. De coração. In: *Estado de Minas*, 5 fev. 1978.

³³⁰ ARAÚJO. De coração. In: *Estado de Minas*, 5 fev. 1978.

³³¹ ARAÚJO. Os quatro lagartos brancos. In: *Estado de Minas*, 7 nov. 1987.

³³² ARAÚJO. Os quatro lagartos brancos. In: *Estado de Minas*, 7 nov. 1987.

pela escritora. Em dezembro de 1987, a “University of Colorado” lançou uma antologia de Literatura Brasileira com quatro escritores mineiros: Oswaldo França Jr., Rui Mourão, Duílio Gomes e Maria Lysia Corrêa de Araújo. O crítico Wolney Botelho assim pontua acerca dessa composição literária:

Em Maria Lysia Corrêa de Araújo, os contrastes do mundo interior com o mundo exterior –, comum, e com as pessoas comuns que nele habitam – é gerador de ambientes irrealis, que dão forma aos absurdos. E esse confronto permite à autora desenvolver os seus magníficos exercícios de introspecção, em que a realidade se constitui de superpostos planos de irrealidade. Uma realidade fortemente impregnada de irrealidade?³³³

O questionamento inconcluso de Botelho deixa perceptível a dificuldade de inserir Maria Lysia Corrêa de Araújo em uma composição determinada. O próprio gênero literário do conto vinha passando por profundas transformações, muitas delas ligadas à experimentação no campo do realismo fantástico. Em 30 de julho de 1986, Nádía Batela Gotlib escreve o artigo “E o conto mineiro, como vai?” no jornal *Estado de Minas* e aponta a coletânea *Contos da terra do conto*, publicado pela Editora Mercado Aberto no referido ano, como um livro de referência para medir a atmosfera literária do conto em Minas Gerais. Entre os escritores que compõem a obra estão Murilo Rubião, Duílio Gomes, Manoel Lobato, Elias José, Oswaldo França Júnior, Wander Pirolli, Maria Lysia Corrêa de Araújo, entre outros. Para a crítica literária, “em alguns momentos, a coletânea privilegia a construção de uma profunda intimidade psíquica, de estados interiores de crise, nascidos das pulsões da fome, do lúdico, da timidez, do desejo”³³⁴. Para Murilo Rubião, “a literatura mineira sempre esteve na vanguarda no país, uma tradição que vem desde o século XVIII”³³⁵. Nádía Gotlib destaca ainda “a boa qualidade do conto fantástico, adotado, no entanto, pela quase total minoria dos escritores aqui presentes”³³⁶. Entre eles, Maria Lysia.

A habilidade com o gênero literário do conto rende a escritora lugares de destaque em antologias diversas dentro e fora do Brasil. O *Jornal da Tarde* de São Paulo, em 23 de novembro de 1991, trazia, entre os livros indicados, o volume cinco da coletânea de contos intitulada *Setecontos Setecantos* que apresentava obras de autores “acima de qualquer suspeita.”³³⁷ Entre os escritores: Carlos Herculano Lopes, Ivan

³³³ BOTELHO. Silêncios e palavras. In: *Estado de Minas*, 16 dez. 1978.

³³⁴ GOTLIB. E o conto mineiro, como vai? In: *Estado de Minas*, 30 jul. 1986.

³³⁵ RUBIÃO. A Bienal e os escritores. In: *Estado de Minas*, 20 mai.; 1986.

³³⁶ GOTLIB. E o conto mineiro, como vai? In: *Estado de Minas*, 30 jul. 1986.

³³⁷ *Jornal da tarde*, 23 nov. 1991.

Ângelo, Jaime Pedro Gouvêa, Maria Lysia Corrêa de Araújo, Moreira Campos, Ricardo Ramos e Sérgio Sant'Ana.

A qualidade da produção literária da escritora é confirmada por sua presença em antologias ao lado de grandes escritores, sendo referenciada diversas vezes por seu talento. No decorrer da década de 1980, seus contos primaram também pela exploração dos sentidos diversos das palavras e discursos. O conto “Logomaquia” possui uma construção pautada na invasão de seres estranhos, os hematófagos. Ao habitar o apartamento da personagem, eles disputam seus pensamentos por meio das palavras. Os hematófagos passam a incomodá-la a ponto de enlouquecê-la; entretanto, o que acontece entre os personagens é a constituição de um diálogo poético cujo desfecho desemboca na solidão de paredes brancas. Ainda na exploração da linguagem, o discurso jurídico dos artigos dos códigos penais encontra na trilogia de contos “Código Penal, Artigo 122”, “Código Penal, Artigo 229” e “Código Penal, Artigo 241” uma transformação surreal na qual os personagens realizam pequenos delitos, repletos de amor e loucura, numa escrita da aflição alheia.

A própria escritora foi assim adjetivada por um artigo: “uma mulher aflita. Assim Maria Lysia diz que é. O importante é que ela consegue transmutar a aflição em criatividade. Está sempre escrevendo alguma coisa para publicar em jornais.”³³⁸ Em 20 de maio de 1990, o jornal *Estado de Minas* estampava uma página inteira com fotografias de escritoras mineiras, entre elas: Alaíde Lisboa, Adélia Prado, Lúcia Machado e Maria Lysia Corrêa de Araújo. O artigo intitulado “A escrita da mulher” trazia os depoimentos das escritoras sobre a escrita de autoria feminina. Contrária ao determinismo de uma escrita de gênero, para a escritora, uma literatura poderia ser boa ou má, “independente de ser feita por homens ou mulheres”³³⁹. Acerca do trabalho com a escrita, durante a década de 1980, seu labor com o conto será um prazer pacientemente vivido aos domingos, sem pressa. Sobre seu processo de criação, a escritora descreveu em entrevista sua rotina:

Maria Lysia gosta de escrever mais aos domingos – dia em que ela não vai cumprir o seu ritual dos 600 metros rasos no Minas Tênis Clube – e sempre pela manhã pensa num conto, senta em sua mesa de trabalho e escreve todas as ideias à mão: “depois, isto bem depois, eu passo à máquina e corrijo

³³⁸ Recorte de jornal, sem indicação de autoria ou título, fonte contida no jornal: *Estado de Minas*, 26 abr. 1981.

³³⁹ ARAÚJO. Depoimento dado no artigo “A escrita da mulher” do “CADERNO f”. In: *Estado de Minas*, 20 mai. 1990.

quatro, cinco, quantas vezes eu achar necessário. Faço uma emenda aqui, outra ali, até que o conto fica exatamente do meu jeito”.³⁴⁰

O processo de incansável reelaboração pode ser percebido nas constantes correções manuscritas presentes em seus livros, em datiloscritos, reformando imagens e ideias de textos seus e de textos alheios. Na segunda metade da década de 1980, as lembranças de familiares e as datas festivas aparecem redesenhadas em tramas que mesclam o mundo onírico, o espaço da lembrança e a imaginação fantástica. Os contos “Memorial 1” e “Memorial 2” trazem de maneira muito especial as lembranças dos pais da escritora, distantes dezenas de anos no tempo. As frases curtas aparecem como *flashes* do tempo em imagens rápidas do passado: “Meu pai foi um homem calmo, triste. Minha mãe, uma mulher neurótica. Não me esqueço de muita coisa. Não perdi meu pai no tempo.”³⁴¹ Do outro lado, “minha mãe, também não a perdi no tempo. Vejo-a com os olhos brilhando, colérica sempre.”³⁴² Na descrição das conversas à mesa do jantar, de cidades barrocas, de muitos irmãos e da morte, a escritora recria o passado e confessa seu intento em sua literatura: “eu os vou desenhando na minha memória.”³⁴³ Nas centenas de anos percorridos por sua alma, sozinha, pensando o passado, Maria Lysia divaga: “Eu, espectadora, expectante, olhos bem abertos, pensando nos dias-séculos que se passaram sobre nós, malogradas tantas aspirações, perguntando a cada um o que foi feito do seu sonho”³⁴⁴. O espaço de seus questionamentos é justamente o onírico, onde aparecem fantasmas do passado, irmãos, primos. Junto a eles, a imagem de um caixão pousa como instância da morte, temática frequente nos contos da escritora.

Em 23 de dezembro de 1989, o jornal *O Estado de São Paulo* publica o último conto da escritora dentro da estética do realismo fantástico. Intitulado “A Espectadora”, o texto volta-se apropriadamente para as festividades natalícias, de maneira crítica. Os fatos narrados giram em torno da comemoração de uma família rica composta por pai, mãe e filho. A criança que ainda nem havia gasto os brinquedos do ano anterior, esperava ansiosamente o bom velhinho, até que, vencido pelo cansaço e pedidos da mãe, vai dormir. No entanto, o barulho do quebrar de louças despertou o menino. “Deu um salto da cama e abriu de leve a porta, com medo. Lá estava Papai Noel com um

³⁴⁰ ARAÚJO. Depoimento dado no artigo “A escrita da mulher” do “CADERNO F”. In: *Estado de Minas*, 20 mai. 1990.

³⁴¹ ARAÚJO. Memorial 1. In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 1º ago. 1987.

³⁴² ARAÚJO. Memorial 1. In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 1º ago. 1987.

³⁴³ ARAÚJO. Memorial 1. In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, 1º ago. 1987.

³⁴⁴ ARAÚJO. Uma noite. In: *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 1989.

revólver na mão, enquanto os pais jaziam inertes na poltrona.”³⁴⁵ No entanto, sua reação é de extrema delicadeza, abraça o homem que, em lágrimas, abandona a arma e a agressão. Os fatos que se seguem são de festa e conversas, uma ceia de natal entre pessoas amistosas e ficou o delito esquecido. A inovação da técnica narrativa dá-se por intermédio da fantasia de uma sábia espectadora que desfecha a história. “- Vivo há muito tempo e nunca vi cena mais comovente e edificante – sentenciou, ironicamente, uma barata que, num vão da parede, a tudo assistia e aguardava sua vez de participar do festim.”³⁴⁶

Em 22 de setembro de 1990, o último conto da escritora, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, já citado anteriormente, traz aspectos autobiográficos: uma rotineira viagem a Ouro Preto, em comemoração ao aniversário de casamento. Na Vila Rica de igrejas frequentadas “no século dezoito pela aristocracia”³⁴⁷, um casal de enamorados subia e descia as ladeiras de pedras seculares. No correr do dia, a narradora-escritora-personagem enlaça palavras de guias à sua literatura, “os meninos, contando uma história local”³⁴⁸. O desfecho dá-se numa aterrorizante noite entre fantasmas do passado. Ao acordarem, acabam por descobrir que haviam sido vítimas de um roubo. Ao partir, o casal é surpreendido por “vozes que não vinham de longe, vozes sufocadas em arcas no porão, pedindo que não os deixássemos sozinhos.”³⁴⁹ No entanto, o casal prossegue em sua partida e “o choro deles e o barulho das correntes se arrastando ainda nos acompanharam até a saída da cidade.”³⁵⁰ Dois anos depois, Maria Lysia perdeu o grande amor de sua vida e as viagens tornaram-se matéria do passado. Intensa e bela matéria do passado.

11. Um tempo

Não havia meio de continuar a estória. Nunca deixava a mania de contar, inventar, relacionar os casos com a sua vida. Era a sua maneira de esquecer.
Maria Lysia Corrêa de Araújo, *Um tempo*.

³⁴⁵ ARAÚJO. A Espectadora. In: *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1989.

³⁴⁶ ARAÚJO. A Espectadora. In: *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1989.

³⁴⁷ ARAÚJO. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

³⁴⁸ ARAÚJO. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

³⁴⁹ ARAÚJO. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

³⁵⁰ ARAÚJO. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

O romance *Um tempo* foi lançado pela editora Nova Fronteira em 1985. A capa traz uma pintura a óleo de Edward Hopper intitulada “Quarto de Hotel, 93”, contendo uma figura feminina seminua, sentada à beira da cama, com o rosto em suave sombra e a ler pequeno livro no colo. A imagem é bem propícia à história que condensa a vida de uma mulher atormentada por seu passado. O livro é fruto de uma importante premiação, na categoria romance, no Concurso Fernando Chinaglia do Rio de Janeiro que aconteceu em 1976. À época, Maria Lysia recebeu o laurel de cinco mil cruzeiros que foram usados pela escritora para visitas a exposições de pintura. Ao conceder uma entrevista sobre o bom momento artístico-literário vivido, em artigo no jornal *Estado de Minas* de 3 de outubro de 1976, assim a escritora resume seu cotidiano de sonhos e inspirações:

Comprar quadros a prestações é um hábito muito antigo de Maria Lysia e no seu apartamento, de grandes janelas que se abrem sobre a cidade, está a prova: Márcio Silésio, Márcio Sampaio, Edelweiss, Ildeu Moreira, Estevão, Lorenzatto, Zizi Sapateiro e outros cobrem as paredes de alto a baixo, mas Maria Lysia diz que a inspiração para seu romance vencedor veio de dois quadros especiais. Foi olhando para a sua infância, retratada nos quadros de Kaukal e Juca Quintino Barros que ela resolveu: “me deu aquela vontade incrível de tentar escrever o romance de uma mulher atormentada que sai de uma cidade de interior e se surpreende com a grande cidade”.³⁵¹

Um artigo intitulado “Duas escritoras à espera de editor”, publicado pelo *Jornal de Letras* em janeiro de 1977, refletia sobre a necessidade de publicação da literatura das escritoras Maria Lysia Corrêa de Araújo e Lúcia Aizim. Além de fazer um retrospecto da premiação de ambas, o texto também dava voz às duas protagonistas inseridas num cenário literário hostil a novos nomes. Sobre *Um tempo*, assim Maria Lysia definiu seu romance no referido artigo:

Trata-se da estória de uma angústia existencial, do problema fundamental do ser humano, a dicotomia vida/morte, que procurou situar em *um tempo*, um momento de espera da decisão última. Evito, porém, tratar essa temática de forma sentimental, analítica, psicológica, colocando um mínimo de personagens e não os desvendando completamente, para que o leitor possa movimentar-se livremente no texto, preenchendo as lacunas propositadas. [...] A linguagem tenta ser contida, discreta, sem preocupação de agredir o leitor, antes buscando a clareza da expressão e um certo mistério na composição de ambiente e personagem. Enfim, o que tentei foi, através de um texto limpo, compor a circularidade da vida que responde não às expectativas do ser.³⁵²

Quando o livro foi lançado em 1985, sua repercussão pôde ser comprovada pela quantidade significativa de artigos que exaltavam as virtudes do romance. Danilo

³⁵¹ As escritoras de Minas premiadas no concurso de Fernando Chinaglia. In: *Estado de Minas*, 3 out. 1976.

³⁵² ARAÚJO *apud* Duas escritoras à espera de editor. In: *Jornal de Letras*, jan. 1977.

Gomes salientou que a novela refletia uma escrita madura, “que encontrou seu caminho na economia verbal e na limpeza do texto”³⁵³. A história, curta, densa e tensa, apresenta ainda uma constituição na qual três focos narrativos variados conduzem a história. Como ressalta o crítico literário:

A autora elegeu como forma o monólogo interior, nele embutindo três óticas direcionadas para o fulcro da narrativa: a da personagem principal (a mulher cujo marido está a morrer, num quarto contíguo), a de um filho e a da cunhada enraivecida. Pelo monólogo interior escoo toda a trama, que deriva da agonia do homem ao lado. Vida/morte: esta a dicotomia em torno da qual a autora arma a sua esplêndida obra justamente premiada, dentre tantas outras que se apresentaram à sentença dos críticos.³⁵⁴

Além disso, destaca-se ainda o fato de que há no fundo de toda a trama, sem dúvida, “a angústia existencial, o sentido da vida e a certeza da morte, o clamor pelo passado feliz no casulo familiar de pai, mãe e irmãos, agora matéria de nostalgia sem remédio”³⁵⁵ Esse saudosismo desemboca em imagens da memória em que:

a mulher entrega-se à saudade intensa de sua infância, numa Minas barroca, fantasmagórica, densa de mistérios, de sinos, de vozes perdidas, de névoas e brumados, o “relógio enorme na sala, cadeiras de palhinha, a de balanço, oratórios, casa de telhas, goteiras” – tudo perdido, esfumado.³⁵⁶

Desenham-se, com tons memorialísticos, *passagens* biográficas entre a personagem e a autora. O artigo intitulado “‘Um tempo’ contado por Maria Lysia Corrêa de Araújo” trazia uma entrevista de Airton Guimarães com a escritora. No texto, Maria Lysia faz uma profunda reflexão acerca de sua obra. Ao mergulhar no tom interior de personagens díspares, a compreensão da existência ganha na narrativa uma riqueza intensa na descrição de sentimentos, angústias, fugas e despedidas. Em torno do tempo da morte, o romance traz uma personagem em reflexão no turbilhão de sentimentos que rodeiam a morte iminente do marido. Através da difusão de narradores e do monólogo interior, pode-se apreciar outra ótica de valores éticos, como o olhar machista e impiedoso do filho, ou os pensamentos maldosos e preconceituosos da cunhada. Essa construção traz uma leitura da alma humana em toda a sua verticalidade. Para Maria Lysia:

O ser humano, em verdade, me transmite fascinação. Minha preocupação precípua sempre foi o íntimo das pessoas. Suas crises existenciais, suas vitórias e derrotas, encontros e desencontros, sua solidão, o sofrimento, que é

³⁵³ GOMES, “Um tempo”, de Maria Lysia. In: *Estado de Minas*, 25 nov. 1986.

³⁵⁴ GOMES, “Um tempo”, de Maria Lysia. In: *Estado de Minas*, 25 nov. 1986.

³⁵⁵ GOMES. “Um tempo”, de Maria Lysia. In: *Estado de Minas*, 25 nov. 1986.

³⁵⁶ GOMES. “Um tempo”, de Maria Lysia. In: *Estado de Minas*, 25 nov. 1986.

inerente à condição humana. Acho que tudo o que escrevo é/está direcionado no rumo da alma, voltado para o interior do ser humano. Meus contos, de modo geral, evidenciam essa característica da minha personalidade. Talvez tenha nascido com ela. Jamais quis mudá-la. Ao contrário, sempre preferi que essa característica estivesse dentro do meu jeito de escrever. Até porque não é forçada. Faz parte do meu modo de ser.³⁵⁷

Um tempo é uma publicação inserida num momento importante na vida da escritora que, finalmente, havia se estabelecido em sua terra natal. Numa casa mais ampla, junto a seu amor Pedro Agnaldo Fulgêncio, vivia um cotidiano de tranquila felicidade. Estava próxima a sua família. Além disso, aposentada do funcionalismo público, podia dedicar-se a uma existência mais amena, depois de tantas chegadas e partidas. Para Maria Lysia, sair de Minas tornou-se ação passageira, apenas para viagens ou para ser novamente espectadora em espetáculos: “Quando vou ao Rio, é para assistir à melhor peça e aproveitar um pouco o mar.”³⁵⁸ Minas havia se tornado definitivamente seu lar. A entrevista apresentava a escritora em seu cotidiano:

Maria Lysia, olhos azuis, cabelos de mechas, diz gostar muito de carne e verduras, mas que, aos domingos, ela sai do sério: “almoço na casa de minhas irmãs e como muito. Todas as comidas gostosas que elas fazem”, mas assegura – “é só uma vezinha por semana, porque eu me preocupo muito com a saúde” Seiscentos metros “crawl”, carne e verduras durante a semana, muito sol e estudo fazem a existência da escritora que confessa ter “uma vida muito eugênica. Não tenho norma para nada, sou muito displicente, mas dormir depois da meia noite é um pecado para mim. Detesto.”³⁵⁹

O cotidiano da escritora também era composto por um constante apreço pela música. Sobre seu gosto musical, ficou evidente que a música clássica ganhava em interesse sem par: “nas estantes de seu apartamento os músicos Bach, Vivaldi, Corelli e Albioni, que ela prefere escutar sentada, num canto – entre as escrivatinhas e as estantes, bem perto da janela, sempre abertas para a cidade.”³⁶⁰ Além disso, Maria Lysia era exímia pianista, frequentadora de grupos de estudo em música clássica. Ao mesmo tempo, gostava de Chico Buarque, Maria Betânia, Gilberto Gil, Noel Rosa, entre outros nomes da música popular brasileira. Entre canções, vivia a cada dia seu próprio tempo. Quando perguntada sobre o tempo e seus planos para o futuro, a escritora assim respondeu em entrevista:

³⁵⁷ Recorte de jornal contendo a entrevista intitulada “Um tempo”, contada por Maria Lysia Corrêa de Araújo e realizada por Airton Guimarães, sem indicação de data ou fonte.

³⁵⁸ Recorte de jornal contendo a entrevista intitulada “Um tempo” contada por Maria Lysia Corrêa de Araújo realizada por Airton Guimarães, sem indicação de data ou fonte.

³⁵⁹ Recorte de jornal contendo a entrevista intitulada “Um tempo” contada por Maria Lysia Corrêa de Araújo realizada por Airton Guimarães, sem indicação de data ou fonte.

³⁶⁰ Recorte de jornal contendo a entrevista intitulada “Um tempo” contada por Maria Lysia Corrêa de Araújo realizada por Airton Guimarães, sem indicação de data ou fonte.

Nunca faço projetos. As coisas acontecem. Se é tempo de escrever, escreve-se. Se não, férias para as teclas da máquina. Meus problemas são apenas no sentido de continuar minha vidinha de eterna estudante. Não me considero uma escritora no seu sentido lato. Não sou uma profissional de literatura. Não escrevo dia e noite, nem horas e horas seguidas. Como disse Rilke, não morro se não escrever, uma coisa mais ou menos assim, não me lembro bem. Ah, já me recordo de duas frases dele, a que dou inteira adesão: “Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a você mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Sou mesmo forçado a escrever?” E a segunda: “Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade”. Sou é uma pobre escritora esporádica. Nem quero ser mais do que isso.³⁶¹

Se atribuirmos a última afirmativa à obra da escritora, perceberemos que seus contos, crônicas e romances foram frutos de uma profunda necessidade, já que a qualidade desses escritos é inegável. Ao lado da literatura, Maria Lysia colocava entre suas prioridades o amor pela família, especialmente pelos sobrinhos que considerava como filhos. Assim Myriam Ávila referiu-se à madrinha: “A escrita da solidão e a prática da generosidade, duas faces da mesma moeda, que manteve polida e brilhante em nove –sempre novas – décadas de vida”³⁶². *Um tempo* presente em tantos outros tempos, “atravessa os espaços, ferem o passado, buscam o tempo, um tempo, o sino, as pedras das ruas, os painéis, os tetos das igrejas, as luminárias, os mortos, os meus mortos. 1976.”³⁶³ Curiosamente, a alegria e espontaneidade com que vivia contrastam com as constantes imagens da morte em sua literatura. Também em seus documentos pessoais, há essa proliferação de tristeza e melancolia que tanto contradiziam seu humor peculiar. Como relatou Myriam Ávila:

No bloquinho em que, já próxima da morte, colava recortes e copiava citações – muitas de Drummond – a palavra solidão aparece com certa frequência. Não há dúvida de que a perda sucessiva dos irmãos (dois falecidos muito jovens, nos anos 50. Outros, na meia-idade e a última, a caçulinha Laís, seis anos antes de sua própria morte), a adolescência de órfã, a perda dos sobrinhos mais velhos abriram uma ferida profunda, dolorosa, que tentava suturar com a convivência com crianças. Só na literatura Maria Lysia daria vazão ao sentimento de impotência diante da morte.

Foi na literatura infantil que Maria Lysia deu vazão ao sentimento delicado contido em sua alma, repleta de *passagens* de outros escritores, coberta pela pátina da memória e pelos resquícios do tempo. Em finais da década de 1970, a escritora vivia doce idílio com a vida e o fascínio de sua passagem pelo mundo encontrou outras paragens que uniram dois grandes amores: as crianças e as palavras. Seu olhar sobre o

³⁶¹ Recorte de jornal contendo a entrevista intitulada “‘Um tempo’ contado por Maria Lysia Corrêa de Araújo” realizada por Airton Guimarães, sem indicação de data ou fonte.

³⁶² ARAÚJO. Lembrando Maria Lysia, p. 04.

³⁶³ ARAÚJO. *Um tempo*, p. 73-74.

mundo, seu senso de justiça e sua queda para a proteção dos mais frágeis, compôs temáticas de reflexão em seus livros infantis como o respeito ao outro e o incentivo ao bem comum. Um tempo de estórias para pequenos leitores. Estórias repletas de lirismo e poesia.

12. *Pássaros que gostavam de poesia e outras estórias infantis...*

Anos se passaram. Alguns passarinhos desapareceram, outros morreram ou ficaram encantados, como dizia o nosso grande escritor Guimarães Rosa, outros viajaram, minhas forças também se vão acabando, mas tenho certeza de que vamos nos encontrar de novo. Num espaço. Naquele espaço azul. Um dia. Todos encantados.
Maria Lysia Corrêa de Araújo, *Pássaros que gostavam de poesia*.

Em 1981, Maria Lysia Corrêa de Araújo deu início à sua carreira como escritora de literatura infanto-juvenil com o lançamento do livro *Os pássaros que gostavam de poesia* pela Editora Comunicação. A delicada narrativa traz à tona uma linda história de seres vivos e sensíveis: pássaros de raras habilidades literárias e uma moça cujo apartamento transformou-se em um grande viveiro para as asas da poesia. O livro, segundo José Moreira Cardoso em crítica no *Jornal de Letras* em julho de 1981, “foge ao convencional em transposições felizes, como a amizade e cooperação entre um gato e um passarinho, fraternizados no instinto da liberdade contra a opressão do mais forte.”³⁶⁴ Segundo os dizeres do *Estado de Minas* de 25 de abril de 1981:

A intenção de Maria Lysia Corrêa de Araújo ao escrever “Os pássaros que gostavam de poesia” é levar as crianças a se interessarem pela poesia, porque, no seu livro, até os passarinhos se interessavam pelos versos de grandes poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e outros. [...] Maria Lysia escreveu “Os pássaros que gostavam de poesia” depois de uma visita à casa de um parente, onde encontrou várias espécies de passarinhos. “E – diz ela – como a poesia anda um tanto relegada, resolvi pôr a história no papel para despertar nas crianças o gosto pela leitura dos nossos poetas.”³⁶⁵

O livro *Os pássaros que gostavam de poesia* encontra na dedicatória aos sobrinhos da escritora mais uma das faces de uma Maria Lysia afetuosa. Em cartão pessoal dos sobrinhos Paulo, Myriam, Carlos, Cristina e Mônica na data de maio de 1991, eles escreveram à tia inesquecível, que era uma “segunda mãe, sempre perto” e assinaram: “sobrinhos-filhos”, palavras que a escritora retribui com o desenho de um

³⁶⁴ *Jornal de Letras*, jul. 1981.

³⁶⁵ Recorte de jornal com a indicação manuscrita: *Estado de Minas*, 26 abr. 1981.

coração e a inscrição “e filhos”³⁶⁶. Embora já adultos, a boa relação de Maria Lysia com seus sobrinhos reflete o cuidado com que a autora sempre empregou temas como a infância e o amor nos anos finais de sua produção literária. O resultado de sua boa recepção entre os menores pode ser percebido nas correspondências de seus pequenos leitores. Entre os admiradores de sua literatura infantil, as cartas da menina Bruna M. Gribel estão repletas de elogios do público infantil. Em cartão de 20 de agosto de 2002, a criança escreve: “Querida Maria Lysia, adorei o livro, é lindo. Parabéns! Um beijo da Bruna”³⁶⁷. Pode-se perceber zelo e cuidado na troca de correspondência entre as duas. Os manuscritos da criança deixam entrever uma amizade, fruto da literatura e de raro valor afetivo: “Maria Lysia, adorei receber sua correspondência, fique boa logo. Um beijo da Bruna.”³⁶⁸ Em entrevista ao jornalista Adayr José para o *Jornal de Letras* de agosto de 1981, a escritora comenta a experiência de escrever para crianças:

Sei bem que escrever para crianças e adolescentes é algo de maravilhoso, mas extremamente difícil. Foi um desafio – um risco, que assumi por me sentir ainda ligada às descobertas da beleza que a leitura me trouxe na infância – e sempre. Se algum leitor menor de meu livro me disser um dia que começou a ler/gostar de poesia ou qualquer outra coisa por causa do meu livrinho, eu me sentirei plenamente recompensada. Acredito que ainda existam meninos e meninas à espera de um estímulo, uma resposta à certeza íntima que todos têm de que a poesia é uma forma de compor a vida, torná-la completa.

Não dou conselhos, não tenho pretensões a quaisquer mensagens. Mas se nos meus contos se pode colher a essência de um problema, este é o da grande solidão da humanidade. Assim, agora que estou lançando um livro para crianças, gostaria de que fosse lido como um voto de confiança e de esperança na construção e reconstrução de um mundo de paz entre todos, passarinhos, gatos, ratos e gente... Este mundo precisa ser alicerçado agora, com urgência, não acha?³⁶⁹

Em crítica do *Estado de Minas* em 21 de setembro de 1982, Euclides Marques Andrade ressalta o tom afetivo dado pela autora a suas histórias infantis que operam sobre uma fluida naturalidade, permitindo uma fabulação plausível e repleta de valores como a tolerância e amizade. O livro infantil *Bairro Feliz*, com ilustrações de Arcindo Madeira, publicado pela Ebal em 1982, traduziu a delicadeza que a autora imprimia às fábulas criadas ao trazer à tona temas profundos como o respeito às diferenças, a

³⁶⁶ Cartão pessoal dos sobrinhos, filhos da poeta Laís Corrêa de Araújo. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³⁶⁷ Cartões pessoais da menina Bruna M. Gribel à escritora em início dos anos 2000. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³⁶⁸ Cartões pessoais da menina Bruna Malm Gribel à escritora em início dos anos 2000. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

³⁶⁹ ARAÚJO. Entrevista ao jornalista Adayr José intitulada “Gosto de escrever para crianças”. In: *Jornal de Letras*, ago. 1981.

importância da família, da caridade e do diálogo. Além de trazer também certos traços biográficos. Para José Afrânio Moreira Duarte, *Bairro Feliz* seria:

Uma espécie de Romeu e Julieta de ratos e gatos, onde a história se delinea com habilidade e é conduzida de maneira cativante o tempo todo. Há uma doce mensagem de fraternidade, paz e amor, mas a lição que se depreende da narrativa não é imposta de forma professoral e sim expressa aos poucos, assim como exala perfume a flor. Há uma série de situações imprevistas e divertidas, com alguns problemas de entremeio, tudo isto bem dosado em sequências sabiamente estruturadas.³⁷⁰

Bairro Feliz foi o primeiro livro infantil escrito por Lysia e em finais de 1970 os jornais anunciavam a edição final do livro que à época seria intitulado “Paz e amor”, sendo posteriormente seu nome modificado e sua publicação só ocorrendo em 1982. A filipeta do lançamento do livro pela Editora Brasil-América (EBAL) anunciava o pequeno livro pelas palavras da própria escritora:

Esse foi o primeiro livro de estória infantil que escrevi. E eu o escrevi com muito amor, muito carinho. Desde pequenina que os bichos para mim eram gente como nós, com problemas naturais da vida, com suas dificuldades, tristezas e alegrias, com toda essa terrível angústia que às vezes chega a derrubar-nos. Numa dessas vezes, olhando um gato na casa da vizinha – onde moro ainda há casas –, transformei-me na menina de remotas eras e aquele gato foi a semente da estória. Comecei a contar, entusiasmei-me, eu era a gata, a rata, o Ziquinho, D. Ratona, o Gatão-Embaixador, a namoradinha, o motoqueiro; enfim, eu fundara o “Bairro Feliz”. E se esse “Bairro” fizer as crianças felizes, mesmo que por um momento, ninguém será mais feliz que eu. Isto eu garanto.³⁷¹

Tanto *Os pássaros que gostavam de poesia* quanto *Bairro Feliz*, publicados respectivamente em 1981 e 1982, foram muito bem recebidos pela crítica literária dos jornais da época e elogiados por instituições como a Sociedade Mineira Protetora dos Animais, que saudava a escritora por “ensinar às crianças o amor aos animais”³⁷².

Em 1985, Maria Lysia publicou o livro *O círculo*, que foi um dos finalistas no Concurso João de Barro. Novamente, o monólogo interior ganha intensidade na narrativa da escritora e dá à história infantil um triste amargor. O personagem central é um menino negro criado por pais de criação brancos. Os nascimentos dos dois filhos biológicos do casal acentuam ainda mais a distância entre os mundos do menino e do restante da família. Sua cor acaba por dar a ele uma condição marginal, construída em sua consciência desde a tenra infância pelo olhar preconceituoso da família e da sociedade. Numa posição inferior, “o olhar absorto, nas estrelas, vai se lembrando de

³⁷⁰ DUARTE. Feliz história de “Bairro Feliz”. In: *Estado de Minas*, 30 dez. 1982.

³⁷¹ ARAÚJO. Acervo pessoal.

³⁷² *Estado de Minas*, 24 ago. 1982.

cada coisa,³⁷³ o menino vai se afastando para um mundo de sonhos. No entanto, a vida real era repleta de palavras que o faziam perceber sua vida: “ele é o menino que faz todas as tarefas da casa. Compra o pão, leva recado, varre o jardim, a calçada, limpa o banheiro e os sapatos dos irmãos.”³⁷⁴ Há várias nuances na história: as imagens de meninos de ruas, os parques com seus menores infratores, um outro mundo o qual o menino passa a frequentar. Ao distanciar-se cada vez mais da antiga família, que o ignora e reduz, acaba por abandoná-la definitivamente e fugir, “na direção do parque. Os meninos formaram um círculo ao seu redor e ele teve certeza – uma certeza absoluta – de que nunca mais sairia dele.”³⁷⁵ Abandonado à própria sorte, vítima do preconceito, o personagem acaba por encontrar pares entre outros meninos, em sua sub-humana existência.

Em 1987, a Editora RHJ criou uma coleção intitulada “Guri” que era destinada às faixas menores do leitor infantil. O livro mais vendido foi a edição esgotada de *O carneirinho diferente* de Maria Lysia Corrêa de Araújo, narrativa delicada na qual “um carneirinho diferente dos irmãos vai descobrindo aos poucos que sua vocação era ser poeta.”³⁷⁶ Nas palavras da escritora, “uma história simples que fala de um carneirinho que queria ser poeta”³⁷⁷. Euclides Marques Andrade ressaltou, em crítica literária para o *Estado de Minas* em 23 de dezembro de 1987, que a obra tocava em um ponto interessante à época: a massificação e a tentativa de igualar todo mundo pelo viés do consumo. De maneira densa e delicada, o carneirinho diferente de Maria Lysia mostrava de maneira sensível “o suave temperamento da escritora”³⁷⁸ e deixava entrever o tom melancólico de grande parte da obra de Maria Lysia Corrêa de Araújo. Como ressalta o crítico:

Vejam um diálogo do livro. Um repórter pergunta ao carneiro melancólico: “- A poesia é triste?! - Bem... toda beleza é um pouco triste – disse o carneirinho.”

Autores vários têm afirmado que há um lado triste na face da beleza. Petrarca dizia: “A beleza suave e melancólica é a mais bela das belezas”.

³⁷³ ARAÚJO. *O círculo*, p. 07.

³⁷⁴ ARAÚJO. *O círculo*, p. 07.

³⁷⁵ ARAÚJO. *O círculo*, p. 30.

³⁷⁶ *Estado de Minas*, 8 abr. 1989.

³⁷⁷ ARAÚJO. Entrevista ao *Estado de Minas*, 10 dez. 1987.

³⁷⁸ ANDRADE. Para os meninos, Maria Lysia canta a tristeza com alegria. In: *Estado de Minas*, 23 dez. 1987.

Maria Lysia, continuando no pisar macio seu, no mundo da literatura infanto-juvenil, escreveu mais um trabalho onde os sensíveis e meigos não são expulsos de república ficcional alguma.³⁷⁹

Em 1991, nova coleção da editora RHJ, intitulada “Sementinha”, contará com mais uma história da escritora. *Acorda, Luís!* é um livro bem-humorado, pequeno incentivo criado nos pequenos traços biográficos de Maria Lysia. A autora ressalta a importância dos esportes na vida das crianças, narrando de maneira positiva como a natação pôde transformar a vida de uma preguiçosa criança.

No ano de 2002, o último livro da escritora rendia uma bela homenagem ao trabalho *Barroco Mineiro – glossário de arquitetura e ornamentação* de Affonso Ávila, João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado. Sob o título de *Aprendiz de Barroco*, a pequena obra infantil de Maria Lysia vem entretida de belas ilustrações de Carti e Emídio de Almeida. Junto ao cuidadoso projeto gráfico, os versos dão sentido ao vocabulário das principais formas arquitetônicas do barroco mineiro. A edição também se encontra esgotada e, como as demais, esteve entre os livros selecionados por escolas belorizontinas nos anos iniciais do ensino fundamental.

A literatura de Maria Lysia Corrêa de Araújo continuou a ser visitada por escolas e faculdades nas décadas de 1990 e 2000. Há trabalhos acadêmicos sobre a escritora do realismo fantástico em disciplinas do Curso de Letras na Faculdade de Filosofia de Guaxupé no interior de Minas³⁸⁰ e em escolas belo-horizontinas que, frequentemente, prestaram homenagens à escritora e sua obra de literatura infanto-juvenil³⁸¹. Em julho de 2010, durante a MOSCA 6 - Mostra Audiovisual de Cambuquira, foi divulgado o curta-metragem produzido na oficina Realização Audiovisual: Adaptação Literária, ministrada por Djalma Ribeiro Jr, em julho de 2010. A adaptação homônima do conto “A espera”³⁸², apesar da liberdade poética, mantém o cunho insólito da história. Tais fatos demonstram o quanto a literatura da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo suscita nas novas gerações processos criativos. A força de sua palavra encontra leitores que compartilham de uma visão do insólito como um espaço de sobrevivência da verdade. Em meio a uma sociedade capitalista, de

³⁷⁹ ³⁷⁹ ANDRADE. Para os meninos, Maria Lysia canta a tristeza com alegria. In: *Estado de Minas*, 23 dez. 1987.

³⁸⁰ Há em seu acervo, o material utilizado pela professora da disciplina.

³⁸¹ Há convites e cartas de instituições diversas, homenageando as obras da escritora, materiais também presentes no acervo da escritora na UFSJ.

³⁸² O vídeo está disponível no youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R0FnX6YN_pw. Acesso em 15 jul. 2014.

consumismo desenfreado e de relações pessoais esgarçadas, os livros, os contos e crônicas da escritora apresentam-se como extremamente atuais. A feliz expressão roseana reside na qualidade de seus textos e na iluminada presença de sua pessoa: Maria Lysia não se foi, ela ficou encantada.

Capítulo 2

Passagens na memória da artista Lysia de Araújo

...Para se escrever sobre um meio, é necessário senti-lo até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo, a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele – às vezes nem mesmo suportá-lo...

Jorge de Andrade

1. Um momento com... Lysia de Araújo

A aura em Walter Benjamin apresenta uma definição especial às artes ao tocar na questão fundamental do tempo e do espaço: “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”³⁸³. Nesse sentido, na leitura da História em Benjamin, a aura surge como uma possibilidade de iluminação de um acontecimento. Uma espécie de instância única e irrepetível. Certamente, textos como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia” trazem discussões bem mais complexas a respeito da aura, sobretudo acerca da obra de arte como valor de culto e, após as técnicas fotográficas e cinematográficas, em seu valor de exposição. Numa leitura crítica, a implicação da sacralização da obra de arte ligada ao culto, ao ritual, à tradição, à experiência são posições que, em princípio, parecem anunciar um caráter messiânico da arte, mas em Benjamin, a questão se mostra ainda mais profunda.

Há uma fenda no tempo e no espaço benjaminianos que abre sulcos momentâneos na história das pessoas e da humanidade e instaura a aura justamente pela autenticidade de sua vivência e de sua produção. Seja nos escritos de *Passagens* ou nos textos de *Magia e técnica, arte e política*, Benjamin traz à tona a questão da aura como uma rede indelével de temporalidades e espacialidades que cercam a existência de uma cidade, de uma pessoa ou mesmo de um objeto.

Se pensarmos em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, a grande inovação empreendida pelo estudioso na crítica histórico-literária está na compreensão do poeta e da sua lírica à luz do contexto histórico de uma Paris em transformação, não como uma estrutura estática, mas como uma mônada constantemente em movimento. Há a fragmentação da vivência, da história e da cultura, minuciosamente narradas em linhas que citam grandes escritores como Flaubert, Victor Hugo, Proust, pensadores como Marx, Bergson, Freud, Engels, além de momentos históricos e culturais decisivos para a França. Não os momentos grandiosos, mas a história da agitação das ruas, a geografia das galerias (passagens), a fumaça dos cafés, enfim, todo o universo corriqueiro de uma sociedade observada pelo olhar teórico de um

³⁸³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 167.

flanêur. Em meio a esse conjunto, a percepção do tempo e da memória esbarra na questão da aura e remete à sua forte ligação com a experiência.

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involuntaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.³⁸⁴

Tanto como experiência ou como exercício da experiência, em Benjamin, a aura capta a dialética da vida. De um lado, a impossibilidade de deter o tempo e recuperar todo o conjunto do passado. De outro, a compreensão da vida enquanto efemeridade e o exercício constante que o homem realiza na busca da apreensão de sua existência através da memória. Quando Lysia de Araújo recorria a seu acervo de lembranças em centenas de programas, em pastas com páginas datilografadas, manuscritos, rasuras, dobras, sua experiência com o passado era reacendida, a aura novamente fazia reviver, mesmo que em forma de exercício, o reencontro com uma realidade passada. Posteriormente, quando seu acervo é revisitado por outras mãos, em outros espaços, passada toda transição do privado para o público, a aura torna vivo o arquivo através de um “aqui e agora”, mesmo que perdida a capacidade de alcançar o passado tal qual foi. Nesse movimento, percebemos a dialética benjaminiana da imagem e do tempo. Ao apresentar em *Passagens* uma proposta metodológica que opera por montagem de fragmentos e citações, Benjamin delinea essa imagem dialética como “espaço aberto, sobreposto, multidimensional, podendo concorrer como um adensamento de tempo, como uma colagem de impressões, em relação rememorativa e dialética a uma historicidade revisitada no ‘agora’.”³⁸⁵

A história de Lysia, sua confissão, suas passagens subjetivas materializadas em escritas manuscritas entre, sobre, com, através de seus arquivos são todas permeadas por essa aura. Além também da impressão implícita de sua passagem, a dobra de uma página, os papéis displicente e/ou propositadamente colocados em seus livros, nos diversos programas teatrais nos quais aparece ora com a face da atriz, ora como exigente crítica teatral, ora como a espectadora voraz. Todos remetem à experiência de sua presença. Não se trata de uma origem, uma marca, um traço da memória. Difere-se pela sua ausência material e paradoxalmente destaca-se pela sugestão de sua constância nas materialidades dos arquivos.

³⁸⁴ BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 137.

³⁸⁵ COSTA. Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a George Didi-Hiberman, p. 02.

24 de junho de 2009 data meu único encontro com Lysia de Araújo. Parte da lembrança daquela tarde há cinco anos, à Rua São Paulo em Belo Horizonte, foi perdida. O áudio de, aproximadamente, duas horas de entrevista com a escritora apresenta-se como corrompido em uma desventura tecnológica. Embora a gravação tenha sido registrada e o arquivo exista em sua integridade, está inacessível. Havia seguido todos os procedimentos metodológicos: elaborado roteiro da entrevista, levado o caderno de campo, o gravador e seus aparatos técnicos, mas logo no começo de nossa conversa, esses elementos revelaram-se um verdadeiro entrave. Lysia de Araújo driblou todos os meus dispositivos de guarda. Era uma senhora agitada, transitava entre os cômodos de sua residência buscando fotografias, revistas, livros. Mesmo que movimentasse constantemente o gravador, logo ela partia para distante dele. Quanto também sofreu a caligrafia no caderno de campo. Imposta à incerteza do movimento, levantar-se, sentar-se, escrever de maneira rápida as palavras irrequietas que bailavam no discurso memorialístico daquela bela senhora de olhos azuis. Quantas palavras soltas ainda posso ouvir...

Uma das primeiras imagens revividas nas palavras da escritora foi sua apresentação como personagem em um pequeno livro intitulado *Os mistérios de Ouro Preto* de Cristina Ávila. Na ficção, a imagem de Maria Lysia aparece em um momento caseiro: entre sobrinhos, com a irmã e o cunhado, dirigindo uma pequena peça teatral familiar sobre a cidade mineira de Ouro Preto e seus mistérios. Essa primeira apresentação revelou deveras uma natureza oscilante entre a realidade e a ficção, a literatura insinuando as primeiras metáforas desta biografia, como se dissesse, encontre-me na literatura que me cerca. Curiosamente, também aparece como personagem no romance *E agora São Paulo?* de Wanda Figueiredo.

Falou-me de escritores seus contemporâneos e ressaltou entre eles o nome de Rachel de Queiroz. Reviveu em poucas palavras seu *affair* com Carlos Drummond de Andrade (capítulo à parte de sua história). Maria Lysia não deixou de falar efusivamente de sua paixão pela natação, tantas vezes comemorada em jornais através de homenagens ao Minas Tênis Clube e a suas piscinas que recebiam seu corpo pelas manhãs. Do seu trabalho como taquígrafa no I.A.P.I. restavam poucas saudades. Já do amor de sua vida, Pedro Agnaldo Fulgêncio, toda a saudade ainda era pouca. Um casamento de 22 anos, repetira. Ao lembrar-se das artes cênicas, recordou vivamente nomes como os de Maria Della Costa, Ceschiatti, Henriette Morineau. Sua memória

alcançou os anos 1950, quando deu início a sua promissora carreira de atriz no papel da terrível Medeia de Eurípides e recebeu os cumprimentos da poeta Cecília Meireles. Disse-me sobre a implicância que possuía com o mau uso das palavras. Rapazes que falavam errado traziam ao seu pensamento a profecia: “Jamais me verás”, contou entre risos. Lembrou-se vivamente de um dos pretendentes que pronunciou erroneamente a palavra “austera” como uma proparoxíttona. O que Maria Lysia diria dos rapazes de agora?

A recordação foi avivada e narrou sua infância em São João del-Rei à rua Balbino Cunha, próximo à suntuosa Igreja São Francisco de Assis. Moravam numa casa onde rezava junto a seus irmãos para a mãe aparecer. Perderam os pais quando ainda eram muito jovens. Como eram unidos, jamais perderam contato, mesmo quando a escritora esteve fora, no Rio, Recife ou São Paulo. Contou que na noite anterior sonhou com uma sobrinha, há pouco tempo falecida. E certa melancolia fez-se presente na saudade que sentia de todos que partiram.

Foram histórias que dispensavam cronologias, dispostas por jogos de imagens agrupadas ao acaso, datas imprevistas, lugares e tempos variáveis, imprevisíveis. “Este morreu aqui no Rio”, fatos dispersos no trânsito do tempo. Os deslocamentos físicos da escritora entre a copa, a sala e o escritório reproduziam as distâncias entre São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas...

À Rua São Paulo da capital de Minas, ao lado do Colégio Estadual, um pequeno prédio escondido por árvores e plantas foi o abrigo dos últimos anos da escritora. Da janela da sala, no apartamento do segundo andar, podia-se avistar a padaria da esquina com seus pães quentes e xícaras de cafés fumegantes. O espaço inseria-se numa atmosfera de relativa tranquilidade do bairro Lourdes e, vez ou outra, Lysia cumprimentava, quando à porta do Edifício, um passante, um vizinho, ou uma taxista parava e lhe dirigia carinhosas palavras que eram correspondidas cordialmente pela senhora de lindos olhos azuis. Quantas ruas teriam percorrido aqueles olhos? Quantas imagens a serem contadas, espaços a serem tecidos?

Sua presença naquela “célebre tarde” de junho jamais saiu da minha memória. Durante os últimos momentos em sua presença, ela falou-me sobre o amor. Aconselhou-me a amar e disse-me com as mesmas palavras de Drummond que esse sentimento não poderia esperar. Entregou-me documentos, reportagens e diversos

materiais, saí de sua casa com parte de seu valioso arquivo, hoje, presente em seu acervo. Não pude devolver-lhe esse tesouro. Não nos encontramos mais nos dois anos seguintes, quando sua saúde tornou-se mais frágil. Em janeiro de 2012, recolhi seu espólio intelectual silenciosamente ao lado de sua sobrinha Myriam Corrêa de Araújo Ávila. Naquele momento, apenas ouvia suas palavras-lembranças, imagens inesquecíveis de uma Maria Lysia Corrêa de Araújo Fulgêncio performática, de gestos largos e riso farto, amante de Shakespeare e uma mulher de imensa coragem.

Em meio às várias alternativas que se desvelaram à reflexão sobre a memória, a presença da aura naquela tarde nublada no apartamento da artista estende-se de maneira sutil nas superfícies do arquivo. Aquele encontro, emerso da imaterialidade da lembrança e de meus primeiros apontamentos manuscritos, é ao mesmo tempo o ponto final e inicial desta história, desta biografia. Nas paredes da sala de jantar da artista, pássaros voavam num plano material iluminado pelos raios da tarde. Essa foi uma das primeiras materialidades apresentadas por Lysia de Araújo na narrativa pessoal que se alinhava não apenas nas imagens de pássaros pacientemente recortados e reinseridos no plano material das paredes de sua própria casa, mas também nas fotografias, nos manuscritos, nas cartas, nos livros e em toda a poeira que assenta e resta desse passado. Em meio a tão diverso material, algumas peças começam a figurar entre o já significável, pequenos elos vão sendo tecidos: os parentescos das imagens com um romance da escritora, cujo espaço literário é o apartamento de uma moça habitado por pássaros que gostavam de poesia. Essas imagens remetem a uma inversão interessante, que não se relaciona à influência da vida do autor na literatura, mas ao contrário, liga-se à “influência da literatura na vida do autor.”³⁸⁶

Três anos depois, quando retornei ao mesmo apartamento já vazio de sua presença vibrante, as lembranças daquela tarde aguçaram as reminiscências daquele momento com Lysia de Araújo, título que remete a uma série de entrevistas feitas por ela com gente de teatro. Na sala de entrada, o piano silenciava toda a plenitude de sua falta, ainda poderia ouvi-la como naquela tarde em que a visitei tão repleta de vida. Eram tantas as lembranças que se compuseram em nossa conversa. Naquele dia, ela me “revidou o olhar”, deu-me a oportunidade de conhecê-la e saber sua história ao narrar sua experiência com o passado. Deu-me a experiência da aura de suas reminiscências,

³⁸⁶ BRACHER. Notas para o depoimento sobre “Literatura e vida: experiência e gesto criador”, p. 264.

dialeticamente acessíveis e inacessíveis ao mesmo tempo. Naquele momento e mesmo agora, privada de sua presença, encontro em cada objeto de seu acervo, em cada materialidade de seus arquivos, a experiência de conhecê-la ainda de maneira mais íntima.

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. *Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.* Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto, elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como “o fenômeno irrepetível de uma distância”. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto.)³⁸⁷ (grifos nossos)

E se compreendemos essa inacessibilidade, suportamos com maior facilidade as ausências de manuscritos já citados em outros arquivos que teimam em desaparecer, a própria falta da presença do biografado na elucidação de um ou outro ponto desconhecido, a impossibilidade de compreender as rasuras e os objetos, em princípio inexplicáveis, como a foto daqueles que desconheço ou algumas marcações incompreensíveis em seus arquivos. Essa inacessibilidade é justamente aquilo que abre sua história para o futuro e ainda permite que, em “posse” de seus arquivos, possa interpretar parte de sua vida.

Os arquivos de um escritor, de um artista, representam a proximidade maior que podemos ter de sua subjetividade e, portanto, da história que abandona salpicada nos registros de sua vida. O acervo conta ao “pé do olvido” o eu mais íntimo do biografado. Os escritos, os recados nas margens dos textos, as cartas pessoais, pequenos bilhetes, manuscritos detrás das fotografias, riscos nas páginas de um livro, colagens. Enfim, lembranças íntimas de uma vida, algumas delas escritas para serem esquecidas. No entanto, a aura do arquivo desconhece lembrança ou esquecimento, representa uma presença singular. Àquela tarde, a música ao piano, o senso de humor em suas palavras, os risos, a entonação que dava a momentos em que contava determinadas histórias, como se algumas lembranças dominantes surgissem como “verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros [formavam] uma vaga nebulosidade.”³⁸⁸ A

³⁸⁷ Benjamin. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 139-140.

³⁸⁸ BERGSON. *Matéria e memória*, p.140.

presença de Lysia de Araújo naquela tarde única remete à aura e responde à questão fundamental deste conceito. Como elucida Benjamin:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.³⁸⁹

Em sintonia com a resposta do estudioso, podemos perceber a distância e a proximidade que a aura possibilita à experiência compartilhada pela abertura da escritora ao relato de sua história e/ou a disponibilização de seu acervo, fosse ainda em vida, fosse postumamente, como foi, quando seu olhar já era ausente. De alguma maneira, como sugere François Dosse, “o ‘biografema’ surge numa sólida relação com o desaparecimento, com a morte; remete a um tipo de arte da memória, a um *memento mori*, a uma evocação possível do outro que já não existe.”³⁹⁰ Nesse caso, seria como se um motivo desencadeasse a possibilidade da rememoração de uma vida, muitas vezes, a proximidade da morte ou a própria morte em si. Uma das preocupações de Lysia de Araújo, relacionadas especialmente à doação de seu acervo, estava ligada à utilização do mesmo por pessoas da área artística, um desejo de que sua herança fosse guardada a salvo do esquecimento, no intuito claro de doar aquele conjunto de sua memória a alguém verdadeiramente ávido da história ali arquivada.

À época em que nos encontramos, o anseio de Lysia de Araújo estava, sobretudo, ligado à sua idade já avançada. Aliás, a respeito de sua idade, afirmou-me naquele dia, entre risos, que teria por volta dos seus 300 anos. Pela leitura de seus arquivos, num conjunto composto por obras diversas de Shakespeare, Ionesco, Brecht, a justificativa das centenas de anos atribuídas à Lysia está atrelada aos diversos espaços culturais percorridos pela artista, muitos desses espaços constituídos por referências textuais, em suas experiências realizadas na leitura e na escrita. Outras, realizadas através da própria vivência, quando a artista pôde testemunhar sua história. Sua presença pareceu-me tão repleta de vida que acreditei que terminaria este trabalho antes que ela se fosse, embora tenha compartilhado com a artista, naquela tarde, a dor da ausência de grande parte das pessoas que compuseram sua vida. Durante a entrevista, impressionava a constância das fotografias de amigos e parentes já falecidos, fato que deixou transparecer certo tom de melancolia diante das perdas, uma tristeza aparente perante a

³⁸⁹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 170.

³⁹⁰ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 306.

saudade daqueles que, naquele momento, estavam ausentes. Hoje é ela que está ausente “e esta lacuna é tudo”³⁹¹, entretanto, ainda sinto o revidar de seu olhar e a presença dessa aura em seus arquivos.

2. *Confesso que vivi*³⁹²

*Aonde chego, assumo um sonho vegetal, fixo
um lugar e trato de deitar alguma raiz, para pensar, para existir...*

Pablo Neruda, *Confesso que vivi*.

Em poucas palavras, o percurso da artista Lysia de Araújo, descrito em pequeno texto biográfico do *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, revela deveras uma natureza inquieta, palpitante, vibrante, múltipla, que se abria a diversos caminhos, como se suas passagens³⁹³ como atriz transpusessem para a vida a itinerância dos palcos e a mudança de personagens às luzes da ribalta:

contista, cronista, jornalista, atriz de teatro, escritora para crianças e intelectual de destaque. Residiu em diversas cidades e estados: São João del-Rei, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife. Frequentou vários cursos superiores, deixando-os incompletos, (Língua Anglo-germânica – Faculdade de Filosofia, Língua alemã - Instituto Goethe, Língua Inglesa – Cultura Inglesa...)³⁹⁴

Mineira de Campo Belo, Lysia de Araújo passou sua infância em São João del-Rei, cidade que, segundo ela, durante o depoimento já citado, trazia lembranças de um casarão com uma escada de grandes proporções ao lado da bela Igreja São Francisco, além de imensa saudade dos que se foram. Crescendo em meio a uma família de intelectuais, a artista pertencia, segundo os dizeres do *Diário da Tarde* de 12 de janeiro de 1958,³⁹⁵ à “tríade de irmãs literatas, caso único talvez no Brasil”, sendo parte desse conjunto a escritora e jornalista Zilah (Bárbara) Araújo e a poeta e crítica literária Laís Corrêa de Araújo. Diversas vezes premiadas em concursos literários, *A Gazeta* de São Paulo anunciava em 13 de novembro de 1959 que “os prêmios das irmãs Araújo [chegavam] a quinze”, informando ainda que Maria Lysia de Araújo, “irmã da poetisa Laís Corrêa (2º prêmio no II Concurso de Poesia da *Gazeta*) e da romancista Bárbara de

³⁹¹ ASSIS. *Dom Casmurro*, p.22.

³⁹² NERUDA. *Confesso que vivi*. Título de um livro do poeta chileno e citação realizada repetidas vezes por Lysia de Araújo em nosso primeiro encontro.

³⁹³ O conceito de *passagens* está vinculado nesta pesquisa às considerações do teórico Walter Benjamin, que será mais bem elucidado ainda neste capítulo.

³⁹⁴ COELHO. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, p. 453.

³⁹⁵ O referido periódico e os demais doravante citados são recortes de jornais selecionados pela artista e fazem parte de seu acervo pessoal.

Araújo – veio de Belo Horizonte para estudar na Escola de Arte Dramática de São Paulo”. Nesse referido ano, Lysia já havia acumulado nove prêmios literários.

Já nas artes cênicas, se em Minas Gerais a carreira teatral havia sido iniciada com nomes de peso como João Ceschiatti e Carlos Kroeber, em São Paulo e no Rio de Janeiro, as atividades artísticas de Lysia de Araújo possibilitaram o encontro com grandes personagens do teatro nacional. Em busca de uma formação teatral aprimorada, com o objetivo de voltar para a capital mineira e nela criar uma escola de arte dramática, a atriz mudou-se para a metrópole paulista e posteriormente para a capital carioca. Em entrevista ao *Diário de Minas*, em 19 de julho de 1970, a artista assim responde acerca de suas experiências teatrais:

Fora as da Escola, eu as tive no profissionalismo ao lado de excelentes atrizes e atores, como Henriette Morineau, Glauce Rocha, Iracema de Alencar, Maria Fernanda, Tônia Carrero, Teresinha Austregésilo, Célia Helena, Ety Fraser, Maria Della Costa, Jardel Filho, Guarnieri, Juca de Oliveira, Myriam Meyler, Myriam Muniz, Renato Borgui, Paulo Autran e muitos outros. Tive diretores como Bollini, Ratto, Augusto Boal, José Celso Martinez, Abujamra, Ghigonetto. Na escola também fui dirigida pela nossa talentosa Haydée Bitencourt e, aqui, em Belo Horizonte, pelo também nosso grande Ceschiatti.³⁹⁶

Para aqueles que conhecem a história das artes cênicas de nosso país, não é difícil impressionar-se com o amplo currículo da atriz, que trabalhou em grupos teatrais como Arena, Oficina e Cia. Maria Della Costa em São Paulo, além de contracenar nos grupos Decisão, Opinião e ainda na Cia. Teatral da atriz Tônia Carreiro, junto com o ator Paulo Autran no Rio de Janeiro. Participou de montagens expressivas na década de 60 como *Pequenos burgueses* de Máximo Górkki, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, *Tartufo* de Molière, sob a direção de Antônio Abujamra, e *As cadeiras* de Eugène Ionesco, sob a direção de Alfredo Mesquita. Esta última apresentação rendeu à Lysia de Araújo o prêmio de melhor intérprete na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo.

Nesse passado que se entreabre, “o campo de luta é a subjetividade”³⁹⁷ - os sujeitos que se põem em jogo no processo e que fazem interagir as lembranças, os fatos e detalhes de uma vida. Assim, “o testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer

³⁹⁶ O recorte também faz parte do acervo pessoal da artista. A data e referência do periódico foram colocadas a lápis, no topo da reportagem: *Diário de Minas* 19.7.70.

³⁹⁷ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 148.

uma insuficiência ou uma incapacidade.”³⁹⁸ Os relatos subjetivos delineiam também histórias de outros, biografam e autobiografam, simultaneamente. Durante o depoimento em sua casa, o relato de seu romance com o poeta Carlos Drummond de Andrade foi surpreendente. Juntamente com os risos das recordações dos arroubos da juventude, florescem ainda imagens da atriz jovem, que na representação da peça *Todo anjo é terrível*, ao lado da atriz francesa Henriette Morineau, adentrou a cena às gargalhadas por causa de um desentendimento na comunicação do intervalo. A imagem da repreensão de Morineau trouxe-lhe um sorriso e mais uma quantidade significativa de memórias.

Jacques Derrida (2002) escreve, em *O animal que logo sou*, acerca da natureza autobiográfica do homem. Na base de um conceito complexo do animal cuja concepção da alteridade é “rebelde a todo conceito”³⁹⁹, o processo autobiográfico assinalado pela linguagem compõe as assertivas acerca do humano. Nesse ponto de vista, ambas as esferas do humano e do animal desnudam a compreensão da própria existência, um “pensamento do que quer dizer viver, falar, morrer, ser e mundo, como ser-no-mundo ou como ser-ao-mundo, ou ser-com, ser-diante, ser-atrás, ser-depois, ser e seguir, ser seguido ou estar seguindo lá onde *eu estou*, de uma maneira ou de outra”⁴⁰⁰. Na constituição do entendimento de si e do outro, a linguagem toma papel fundamental já que é a palavra que nomeia e escreve a história, que articula o passado e o presente na abrangência de um tempo aberto à “autobiografia da confissão”⁴⁰¹. Como ressalta Derrida:

Só se pode, aliás, falar aqui de história, de momento ou de fase histórica, a partir de uma borda presumida da dita ruptura, a borda de uma subjetividade antropocêntrica que, autobiograficamente, se conta ou se deixa contar uma história, a história de sua vida – que ela chama a *História*.⁴⁰²

Ao perceber no homem esse “animal de leitura e reescritura”⁴⁰³, o teórico argelino assinala uma atitude do ser humano em estender-se a uma memória autobiográfica e mesmo biográfica. Assim, Lysia de Araújo, além de deixar marcadas suas experiências pessoais, descreveu as ações de outros personagens históricos, sorriu, emocionou-se, biografou, testemunhou conjuntamente a história de atores, amigos,

³⁹⁸ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 150.

³⁹⁹ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p.26.

⁴⁰⁰ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p.40. (grifos do autor).

⁴⁰¹ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p.44.

⁴⁰² DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 60. (grifo do autor).

⁴⁰³ DERRIDA. *O animal que logo sou*, p. 73.

parentes, conhecidos, num cruzamento de variadas histórias, registrando sua vida e a vida daqueles ao seu redor. E não há como saber onde essa fronteira se impõe, pois, há um momento em que um pouco do eu contamina o outro e vice-versa. E o signo da memória passa a ser o da contaminação frequente de vozes imbricadas em diversos discursos culturais. Uma biografia, então, torna-se várias biografias.

Em “Inquietações na poesia de Drummond”, Antonio Candido apreende que, em determinado momento da lírica drummondiana, há certa postura de negação do falar do “eu” em prol do falar do outro. Para driblar esse não-desejo, a ação poética volta-se para o passado, na “perplexidade que leva a explorar o arsenal da memória, a fim de elaborar com ela uma expressão que, sendo uma espécie de vida alternativa, justificasse uma existência falhada, criando uma ordem fácil, uma realidade que ela não conheceu”⁴⁰⁴. É importante frisar que durante nossa primeira entrevista, a escritora Lysia de Araújo trazia evocações de outras personagens da história da literatura e do teatro e várias vezes julgava-os como registros mais importantes do que o percurso da sua própria vida. Por qual motivo essa voz autobiográfica buscava silenciar sua própria história, dando lugar a outras? Por que as imagens e histórias colhidas sobre outros durante suas passagens parecem merecer tanto cuidado? Em *Os sapatos de Orfeu*, biografia de Carlos Drummond de Andrade realizada por José Maria Cançado, há a percepção de uma mudança de atitude do eu-lírico drummondiano relacionada a seu estado de “ser-no-mundo”, especialmente, nos poemas de *Boitempo*. “A verdade do mundo surgia não mais como ‘fruto do eu’, mas o eu é que nascia e oscilava como ‘fruto do mundo.’”⁴⁰⁵ Retomando Antonio Candido, Cançado salienta uma nova atitude literária em Drummond, que direcionava a autobiografia desenhada nesses poemas como “uma heterobiografia, história dos outros e da sociedade.”⁴⁰⁶

A partir de uma narrativa que recorre ao “acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)”⁴⁰⁷, Benjamin percebe na narração um processo não apenas de transmissão da sabedoria, mas também de trocas, de permutas, nas quais o indivíduo que conta a sua história incorpora à narrativa de sua própria vida elementos de outrem. Guardados os devidos distanciamentos da narrativa oral à qual o teórico se referencia em “O narrador”

⁴⁰⁴ CANDIDO. Inquietudes na poesia de Drummond, p. 70-71.

⁴⁰⁵ CANÇADO. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade, p. 307.

⁴⁰⁶ CANÇADO. *Os sapatos de Orfeu*: biografia de Carlos Drummond de Andrade, p. 307.

⁴⁰⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 221. (Retomando período já citado anteriormente).

e lidando mais especificamente com a escrita privada em fins da antiguidade clássica e início da era cristã, uma das análises de Foucault em “A escrita de si” volta-se para os *hupomnêmata*, espécie de cadernos de registros diversos, também reconhecidos como “livros da vida”. Segundo Foucault:

Ali se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores.⁴⁰⁸

Distantes de representarem o acúmulo de bens passados, esses cadernos eram retomados, relidos e revisitados na intenção não apenas de transmitir valores passados, mas também de constituírem a identidade daqueles que a ele recorriam. Neles reunia-se “o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais [era] que a constituição de si.”⁴⁰⁹ Assim, ao unificar esses escritos heterogêneos, empreendia-se um processo transformador de subjetivação no “exercício da escrita pessoal”⁴¹⁰. Em ambos os casos, a linguagem realiza um tal processo, no qual vozes diversas compõem a estrutura fragmentária de uma subjetividade.

Podemos encontrar ressonância dos estudos de Foucault acerca das “escritas de si” no texto “A escrita biográfica em Cyro dos Anjos” de Reinaldo Marques, artigo publicado na edição especial do *Suplemento Literário* em comemoração ao centenário do escritor mineiro. Ao voltar-se para a apreciação do fluxo narrativo da escrita literária de Cyro, Marques retoma o conceito de heterobiografia referido por Antonio Candido e emprega-o à análise da escrita autobiográfica tecida pelo autor no seu livro de memórias, *A menina do sobrado*. A partir de deslocamentos e aproximações sobre a narrativa de uma vida, a elaboração do fluxo da lembrança é mediada pela linguagem que transforma a trama em um “mecanismo de digressão” ou de “auto-reflexão” que “permite ao eu dobrar-se sobre si mesmo e sobre os outros, sobre sua história pessoal e a de sua comunidade, na busca nem sempre frutífera, de atribuição de sentidos ao vivido.”⁴¹¹ Distante da ficção na qual o romancista manipula os acontecimentos da vida de seus personagens, a escrita autobiográfica e a biográfica constituem-se sobretudo de fatos de uma vida na qual personagens reais foram submetidas ao acaso de suas próprias existências. Entretanto, a linguagem aparece como ordenadora, mesmo que de maneira

⁴⁰⁸ FOUCAULT. A escrita de si, p. 144.

⁴⁰⁹ FOUCAULT. A escrita de si, p. 145.

⁴¹⁰ FOUCAULT. A escrita de si, p. 148.

⁴¹¹ MARQUES. A escrita biográfica em Cyro dos Anjos, p. 19.

provisória, das tessituras desses fatos, criando aproximações, distanciamentos, analogias, etc. Como elucida Reinaldo Marques:

A vida é necessariamente uma história, uma construção narrativa. Ou seja, um texto em que um eu se representa, se encena, por meio da rememoração, da verbalização. Mais que a questão da referencialidade, importa nessa encenação do eu a forma como os acontecimentos preservados na memória se articulam, compondo uma malha textual em que os vazios decorrentes do esquecimento ativam não raro elementos imaginativos e criativos, num esforço de fazer falar o que já se calou.⁴¹²

Nesse sentido, a palavra apresenta-se não apenas como um elemento ordenador, mas também como um processo criativo próprio do ato de narrar. Para Jaime Ginzburg, “narrar contribui para uma imagem organizada da existência”⁴¹³ e possui também uma função cognitiva. “A cada vez que alguém conta uma estória, seleciona, entre eventos e personagens, aquilo que considera prioritário para a compreensão de um conjunto.”⁴¹⁴ A escrita biográfica revela laços de amizade que muitas vezes foram essenciais para a constituição de um pensamento crítico ou de uma estética literária. Além disso, essas imagens apresentam-se como uma aproximação do escritor com a representação que cria de si, moldada nessa identificação confusa entre o eu e o outro. Nesse espaço intervalar, a polifonia dá abertura a composições variadas da pessoa biografada. Também nas biografias realizadas por Hannah Arendt, percebe-se um processo de abertura às diversas vozes presentes na vida das pessoas delineadas em seus perfis. Para Reinaldo Marques:

Por esse mecanismo de movimentos reversíveis entre o particular e o universal, o individual e o coletivo, o relato do eu constitui-se também num relato sobre o outro; a observação do mundo privado do eu é também a observação da cena pública, da sociedade.⁴¹⁵

Assim, essa reversibilidade, na qual “experiência pessoal e observação do mundo se confundem”⁴¹⁶, dá margens à constituição do que Antonio Candido chamou heterobiografia. Do mesmo modo, na escrita autobiográfica, “representar a própria vida implica forjar um mosaico de alusões e citações do discurso do outro”⁴¹⁷. Um outro que se constitui a partir de vários prismas: o integrante de um círculo de estudos, uma companheira no amor, um membro admirado da família, ou mesmo um amigo. Exemplo interessante está na amizade entre Benjamin e o poeta e dramaturgo Bertolt Brecht que

⁴¹² MARQUES. A escrita biográfica em Cyro dos Anjos, p. 19.

⁴¹³ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 120.

⁴¹⁴ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 120.

⁴¹⁵ MARQUES. A escrita biográfica em Cyro dos Anjos, p. 21.

⁴¹⁶ MARQUES. A escrita biográfica em Cyro dos Anjos, p. 21.

⁴¹⁷ MARQUES. A escrita biográfica em Cyro dos Anjos, p. 21.

foi consideravelmente importante para observação perspicaz da realidade empreendida pelo crítico. Benjamin chega a afirmar que sua concordância com a produção de Brecht seria “um dos pontos mais importantes e estratégicos”⁴¹⁸ de toda a sua posição. Além disso, essa amizade também foi importante para compor o gosto de Benjamin pelas metáforas conceituais. No método realizado pelo teórico, não apenas as conversas com amigos eram mote para anotações, mas todas as *passagens* escritas e geográficas eram grafadas, segundo Hannah Arendt, em pequenos cadernos de capa preta que reunidos no decorrer de anos fizeram parte dessa espécie de (hetero)(bio)(biblio)grafia empreendida por Benjamin. Para o autor de *Passagens*, esse conjunto de citações seria a própria história que só poderia ser composta a partir desses restos fragmentários. Lembremos que o empreendimento de parte de sua vida foi realizar anotações não apenas de sua considerável biblioteca, mas de bibliotecas diversas, das ruas, dos bulevares, de reuniões com amigos, e da sua reflexão. Hannah Arendt, ao enumerar as possíveis razões de Walter Benjamin ter retirado a própria vida, salienta o infortúnio que foi para o crítico ter toda a sua biblioteca confiscada pela Gestapo em setembro de 1940. “Como viveria sem uma biblioteca, como poderia ganhar a vida sem a imensa coleção de citações e excertos em seus manuscritos?”⁴¹⁹

Separados por anos, Lysia de Araújo e Walter Benjamin condensam neste trabalho laços variados, entre eles, o hábito de transcrever *passagens* de escritos de outrem, rastros da existência de si e dos outros no mundo. Dessa forma, o conjunto de sua biblioteca permite-nos, hoje, perceber citações e excertos proliferados nas páginas de documentos. Além disso, a profusão de imagens condensa esse contexto de imagens variadas. Verdadeiramente, as fotografias, documentos, livros sobre o fazer teatral, depoimentos e toda a biblioteca e os demais objetos da memória de Lysia de Araújo compõem um quadro cultural impressionante sobre a vida intelectual e artística de significativos centros urbanos nas décadas de 50, 60 e 70. Nesse contexto, a importância de seu testemunho é determinante. Sobretudo, a composição desse testemunho como imagens cobertas por metáforas que tanto delineiam a passagem do tempo, quanto a passagem desses arquivos por lugares ou as próprias passagens escritas desses arquivos, de forma manuscrita ou impressa, e a própria releitura da artista desse passado, seu

⁴¹⁸ BENJAMIN *apud* ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 145.

⁴¹⁹ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 147.

trabalho com a memória, ligado sobretudo ao seu desejo e vontade de se abrir à lembrança.

Na história de Lysia de Araújo, várias outras histórias se inserem. Além de um “animal autobiográfico”, as recordações da artista revelam arquivos complexos, constituindo-se continuamente num desejo de memória e na busca contundente de seu acesso. Lysia de Araújo está inserida em um momento de repressão da liberdade de expressão; entretanto, não deixa de compor em sua literatura uma possibilidade de escrever o não-dizível. O universo inverossímil do realismo fantástico desemboca em um pessimismo cortante que está presente sobretudo na constituição de personagens submetidos ao vazio existencial. Em outro flanco, pouco menos ficcional, ainda que inventivo, o relato da artista evoca a presença de uma mulher que testemunha seu tempo através de suas palavras, escritas ou ainda por escrever.

Escritora, atriz, musicista (a artista foi exímia pianista), a vida de Lysia de Araújo representa a memória num tempo presente aberto ao passado. A predisposição em receber-nos, em contar-nos a sua história e a história daqueles que fizeram parte de sua existência e, especialmente, sua generosidade em apresentar-nos seus arquivos foi imediata. Ao entrar em contato com a artista pelo telefone, e pedir-lhe uma visita para um depoimento em sua casa, a hora marcada foi pronunciada em uma única palavra: “agora”. Assim, o tempo da artista representava, naquele momento, um tempo presente repleto de passados, mediado por imagens que condensam a singularidade de sua vida.

Ainda durante a primeira entrevista, uma frase foi repetida diversas vezes pela atriz: *Confesso que vivi*. Lysia de Araújo disse-me que desejava roubar para si as palavras do poeta chileno Pablo Neruda. O relato desse “roubo” de versos de uma poesia guiou-nos ao livro autobiográfico do poeta, às suas passagens e suas lembranças que em muito se assemelham às daqueles que se preocupam em deixar traços e rastros⁴²⁰ de sua memória em confissões e detalhes de uma vida, e no desejo aparente de conhecer a si mesmo. Como elucidava Michel Foucault:

Encontramos na confissão uma noção fundamental sobre nossa maneira de ser, ligada ao que chamo de obrigações com relação à verdade. (...) A obrigação de conhecer nós mesmos nossa verdade, mas igualmente de contá-la, de mostrá-la e de reconhecê-la como verídica. (...) A confissão, fora do

⁴²⁰ Acepção derridiana.

monasticismo, tornou-se, desde os séculos XVII e XVIII, a técnica de trabalho de si sobre si por excelência.⁴²¹

Entretanto, a apreensão da confissão está ligada à crítica que Foucault faz dos dispositivos de produção das subjetividades modernas. Segundo Judith Revel, o processo de subjetivação pensado por Michel Foucault constitui-se através de duas posições, em princípio antagônicas, entretanto, suplementares. A primeira análise do aspecto da subjetividade volta-se para os modos de objetivação que transformam os seres humanos, mais especificamente, a maneira pela qual as instituições sociais e políticas modelam os sujeitos através de práticas, muitas vezes, manipuladoras. Essa crítica radical do sujeito como consciência absolutamente livre, contudo, abre-se em outra análise sobre como esses mesmos indivíduos passam também a relacionar-se consigo mesmos, quando se permitem “constituir-se como sujeitos de sua própria existência.”⁴²² A partir da análise dos procedimentos que o indivíduo mobiliza para se apropriar (ou reapropriar) de sua própria relação consigo, Foucault se volta para a escrita privada, em especial, as anotações monásticas que traduziam experiências espirituais nas quais o indivíduo poderia “desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar”⁴²³. Assim, a subjetividade compreende esse constructo do sujeito em suas relações com o coletivo e com sua própria individualidade. Para Foucault:

no curso de sua história, os homens jamais cessaram de se construir, isto é, de deslocar continuamente sua subjetividade, de se construir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes, que jamais terão fim e que não nos colocam jamais diante de alguma coisa que seria o homem.⁴²⁴

Nesse sentido, a subjetividade mostra-se como um universo fragmentário e “inassinalável” em contínuo deslocamento. O acesso a essa construção é sempre restrito e desvinculado de uma totalidade. Como registro de si, a confissão possibilita o próprio sujeito alcançar o conhecimento do seu passado e o conhecimento dele mesmo. A confissão exemplifica, assim, “a virada obrigatória que toda narrativa, enquanto processo temporal essencialmente transformador, impõe à sua matéria: contar a história de uma vida é *dar vida a essa* história.”⁴²⁵ A subjetividade apresenta-se, assim, como um conjunto de representações de um sujeito presentes na materialidade de seu passado

⁴²¹ FOUCAULT. Entrevista com Michel Foucault, p. 302-303.

⁴²² REVEL. *Foucault: conceitos essenciais*, p.82.

⁴²³ FOUCAULT. A escrita de si, p. 162.

⁴²⁴ FOUCAULT *apud* REVEL, *Foucault: conceitos essenciais*, p. 85.

⁴²⁵ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 42.

(especialmente, seu arquivo) e que se inter-relacionam a aspectos de uma determinada época e cultura, às vezes de maneira próxima, às vezes através de uma ruptura ou um distanciamento. Nas palavras da pesquisadora argentina Leonor Arfuch:

Esse processo é em si mesmo contraditório: o *eu* – a consciência de si - que se enuncia a partir de uma absoluta particularidade busca já, ao fazê-lo, a réplica e a identificação com *os outros*, aqueles com os quais compartilha, o *habitus social* (etnia, clã, parentesco, nacionalidade).⁴²⁶

Várias reminiscências emergiram nas palavras de Lysia de Araújo: amigos, parentes, artistas, amores, livros, montagens teatrais — eram todos trazidos à tona, compartilhando não somente detalhes de uma vida, mas um amplo contexto histórico-cultural. A partir disso, mais inscrições foram sendo realizadas em minhas anotações, mais imagens se disseminavam no plano da escrita, num movimento de construção de novos arquivos. No contato com essa memória, somos tentados, na esteira de Bergson, “a pensar na etimologia do verbo. ‘Lembrar-se’, em francês *se souvenir*, significaria um movimento de ‘vir’ ‘de baixo’: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso.”⁴²⁷ Nesse movimento da memória, junto à lembrança da própria vida artística de Lysia de Araújo, emergia uma reunião de outras recordações, algumas de caráter pessoal e afetivo, outras de momentos culturais e artísticos nas quais a artista estava inserida. É nesse ponto que os apontamentos sobre o testemunho realizado por Agamben tornam-se ainda mais interessantes para este trabalho. Segundo o filósofo:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.⁴²⁸

Os dois termos afloram no depoimento da artista: tanto a escritora como um *superstes*, narrando os fatos que presenciou, a estrada que trilhou durante sua vida, em um depoimento subjetivo, como também a narrativa de sua vida dada por outros depoentes, outros arquivos e outras inscrições, que estariam ligados ao *testis*, a terceiros que trazem outras narrativas desse passado. Embora o conceito de testemunho esteja ligado a um evento traumático, a algumas vertentes específicas, como os relatos políticos acerca das ditaduras ou à possibilidade de dar voz a minorias na América Latina, ou ainda em outro flanco ligado aos relatos da *Shoah*, os depoimentos do pós-

⁴²⁶ ARFUCH. *O espaço biográfico*., p. 49.

⁴²⁷ BOSI. *Memória e sociedade*, p. 46.

⁴²⁸ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 27.

guerra nos campos de concentração, talvez seja interessante pensar o próprio ato de testemunhar para além dessas fronteiras.

Trata-se de pensar o testemunho para além de sua composição enquanto gênero textual, mas como ato de um narrador que se propõe a abrir-se ao passado. O testemunho para além, inclusive, do plano exclusivo da escrita. Nesse aspecto, uma existência que embora esteja inserida no tempo da ditadura militar no Brasil, como foi o caso de Lysia de Araújo, pode constituir um testemunho diverso. Sua vivência não toca de maneira direta os fatos de violência que tanto marcaram o período, não há uma produção específica de sua literatura dentro dos aspectos da prisão, do silenciamento forçado, ou de qualquer outra marca mais contundente da época. No entanto, a simples composição de sua literatura, as imagens reveladas em seus arquivos ou descritas em seus depoimentos constituem importante testemunho de sua existência e da sociedade em que toda sua vida esteve inserida. Como ressalta Diana Klinger:

Na escrita de si dos anos da pós-ditadura se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudanças de valores.⁴²⁹

Escritora de uma literatura fantástica singular, atriz em peças que retratavam, através do teatro do absurdo, um estado de violência e incompreensão, Lysia de Araújo re-significou as fissuras abertas pela violência da ditadura militar, tanto ao emprestar seu corpo físico de atriz a espetáculos altamente significativos naquele contexto histórico, quanto ao recriar em sua escrita uma linguagem fantástica peculiar a uma América Latina que encontrou no realismo fantástico, a possibilidade de delineamento de uma VOZ.

A artista terminou nossa única entrevista com consciente poeticidade: “*A vida do teatro é fascinante*”, disse-nos a atriz. Coincidência ou não, numa entrevista em trabalho anterior, com a atriz amadora Nancy Assis em São João del-Rei, ela também repetira diversas vezes o quanto maravilhosa havia sido sua vida no teatro. Talvez a memória artística, verdadeiramente, condense uma beleza singular, possível “matéria do sonho”⁴³⁰, nas teorizações de Bergson. Compreender essas passagens, os caminhos do mundo delineados por essas memórias biográficas, autobiográficas, biogeográficas,

⁴²⁹KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 21.

⁴³⁰ Em *Matéria e memória*, Henri Bergson faz amplas considerações sobre a memória inacessível e distante como “matéria dos sonhos”, lacunar e nem sempre factual.

heterobiográficas foram algumas das buscas do trabalho aqui empreendido. Durante o percurso desse caminho em busca de um tempo perdido, foi necessário trilhar as agruras do mal de arquivo e perceber-se perdido na grande ilha de edição da memória.

3. *Mal de arquivo: a paixão e o sofrer*

*Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso,
“em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a
impaciência absoluta de um desejo de memória.
Jacques Derrida, Mal de arquivo.*

Jorge Luís Borges, no texto “Do rigor na ciência”, faz referência à constituição de um curioso mapa como representação eterna e exata de um lugar/tempo realizado em dimensões perfeitamente correspondentes àquilo que representava: “um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele”⁴³¹. Essa curiosa composição, contudo, mostrou-se inútil e as gerações que se seguiram entregaram o projeto audacioso à “inclemência do sol e dos invernos”⁴³². A precisão da reprodução rigorosamente tecida, coincidente ponto a ponto às imagens que representava, aproxima-se em muito ao desejo de esgotar a memória ao qual entregamos nossos esforços e expectativas quase sempre frustradas. Como observa François Dosse: “Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso.”⁴³³

O labor daquele que guarda e interpreta os arquivos apresenta-se dentro de um paradoxo: a paixão e o sofrer. Embora na lírica amorosa sejam ações próximas – sofrer de paixão – ao lidarmos com os arquivos, ao mesmo tempo em que somos inundados pelo prazer da memória e pela alegria das descobertas das lembranças, somos submetidos ao peso do passado e a todo sofrimento que ele comporta, todo o mal-estar e tensão oriundos da impossibilidade de alcançar o projeto audacioso de reconstituição do passado de uma vida. Essa angústia ainda se acentua quando compreendemos nosso trabalho como uma herança a um futuro, uma preocupação para/com o amanhã. Como ressalta Jacques Derrida:

As condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias que nós tentaremos formalizar aqui, especialmente aquelas que

⁴³¹ BORGES. Do rigor na ciência, p. 223.

⁴³² BORGES. Do rigor na ciência, p. 223.

⁴³³ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 55.

esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado. A pressuposição deste impensado envolve também as *figuras* do “recalque” (“*repression*”) e da “repressão” (“*suppression*”), embora não se reduzindo a elas. Esta dupla pressuposição deixa uma marca. Inscreve uma impressão na língua e no discurso. O quê de impensado que assim se imprime não pesa somente como uma carga negativa. Envolve a história do conceito, articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que o liga o saber e a memória à promessa.⁴³⁴

É nesse sentido que a discussão sobre o arquivo e sobre a memória não se refere apenas a uma questão do passado, “trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã”⁴³⁵ e, nesse aspecto, o pesquisador empreende uma atividade crítica, na qual “o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção.”⁴³⁶ A partir do momento que o arquivo entra em cena, a própria conceituação do mesmo se torna fundamental para o processo de pesquisa. Nesse sentido, Agamben percebe que “o arquivo situa-se entre a *langue*, como sistema de construção das frases possíveis – ou seja, das possibilidades de dizer – e o *corpus* que reúne o conjunto do já dito das palavras efetivamente pronunciadas ou escritas.”⁴³⁷ Há, nesse sentido, duas âncoras metodológicas no processo investigativo: uma ligada ao já dito nos arquivos, aos seus componentes já produzidos através de inscrições já realizadas (*corpus*), e outro ainda a ser expresso, as possibilidades do dizer futuro sobre a memória.

Logicamente, o labor no manusear desses documentos causa apreensão no pesquisador, como se direcionasse o processo de coleta de dados para um caminhar sem fim, como se, para reconstruirmos a memória, tivéssemos que buscar mais e mais arquivos e realizar uma “análise – a rigor, interminável – do material pesquisado.”⁴³⁸ Cada arquivo requer a busca de outro e as fontes começam a contagiar o pesquisador com uma atitude desesperadora que Jacques Derrida chamou, também, de *mal de arquivo*, que não pode significar outra coisa que não “sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome ‘mal’ poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se

⁴³⁴ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 44-45.

⁴³⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 50.

⁴³⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111.

⁴³⁷ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*, p. 145.

⁴³⁸ MIRANDA. *Memória futura*, p. 02.

esconde.”⁴³⁹ De certa forma, o arquivo está sujeito a uma intenção na prática da memória, a um desejo. Para Sigmund Freud:

A função da memória, que consideramos como um arquivo aberto a qualquer que seja curioso, é desse modo sujeita à restrição por uma tendência da vontade, exatamente como qualquer parte de nossa atividade dirigida para o mundo externo.⁴⁴⁰

Aquele que se entrega ao desejo impaciente da memória é movido pela vontade de, arqueologicamente, devastar as ilhas de edição das lembranças, repletas de lençóis do tempo e de histórias que cercam uma vida. Assim, nas palavras de Reinaldo Marques em “O arquivamento do escritor”, o pesquisador, ao “continuar cuidando da memória” desses arquivos, revivendo fatos e detalhes da vida de outrem, acaba também “vivendo uma memória vicária.”⁴⁴¹ Ao trazer esse passado para si, dá um determinado rumo à memória escolhida, deixa-lhe certa marca e, portanto, “o arquivista se torna “um agente de formação da memória”⁴⁴², conferindo uma interpretação ao material em sua guarda. Assim, “ao zelar pelas memórias e lembranças alheias”, acabamos também por suplementar “a memória do outro”⁴⁴³ na busca da compreensão das reminiscências do biografado. Para François Dosse:

Essa intimidade com o outro, o sujeito biografado, é tão precisa e constitui tamanha fonte de enriquecimento para quem a ela se entrega que acaba por se tornar sua seiva vital. O biógrafo passa a ser então um biófago, absorvido pelo fascínio do outro verdadeiramente imantado por esse fascínio e tributário da grandeza alheia a fim de firmar sua própria identidade.⁴⁴⁴

Nessa mescla de subjetividades, acabamos por testemunhar a vida do outro, suplementamos outras inscrições ao testemunho já existente de uma vida. Essa ação surge da própria incompletude nossa, da busca constante de compreendermos a nós mesmos, mais que isso, lidar com a incompletude própria do humano e que se estende ao seu arquivo. “Uma incompletude do arquivo e, portanto, uma certa determinabilidade do futuro, eis o que deve ser levado em conta pelo historiador em suas reconstruções”.⁴⁴⁵ Talvez essa determinabilidade sugerida por Derrida possa, assim, apaziguar o amedrontado historiador em sua tarefa de revolver os restos fragmentários da memória e fazê-lo perceber que “o futuro, apesar das aparências, está sempre aberto. A tarefa do

⁴³⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118-119.

⁴⁴⁰ FREUD. O mecanismo psíquico do esquecimento, p. 324.

⁴⁴¹ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.149.

⁴⁴² MARQUES. O arquivamento do escritor, p.153.

⁴⁴³ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.149.

⁴⁴⁴ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 121

⁴⁴⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 69.

historiador, felizmente, consiste em tentar compreender o passado”.⁴⁴⁶ E também, felizmente, não consiste em encontrar aquele lugar idealizado da rememoração, o momento cristalizado que abre todos os segredos daquele sujeito de uma história que ansiamos trazer à tona através de uma narrativa memorativa. Nesse sentido, como elucida Georges Didi-Huberman:

O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. Por um lado, o *objeto* memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo *temo-lo* na mão. Por outro lado, é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então, a manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nos próprios *objets trouvés*. E a dirigir um olhar talvez melancólico sobre a espessura do solo – do “meio” – no qual esses objetos outrora existiram.⁴⁴⁷

Intimamente, o historiador “sonha com este lugar insubstituível, as próprias cinzas onde a marca singular, como uma assinatura, mal se distingue da impressão. E aí está a condição da singularidade, o idioma, o segredo, o testemunho.”⁴⁴⁸ Em sua mente, ele ainda aguarda “a resposta que o fantasma poderia, com sua própria boca, soprar em seu ouvido reservadamente”⁴⁴⁹, como se essa presença pudesse preencher o estado lacunar do arquivo. O pesquisador almeja uma unicidade para sua narrativa biográfica enredada de forma a não deixar vazios. Entretanto, essa unicidade jamais existirá. Mesmo quando lidamos com a singularidade de uma vida, o que salta aos olhos são os fragmentos difusos, as composições plurais e a heterogeneidade. Como ressalta François Dosse, uma biografia “ainda que espessa, desdobrada em vários volumes, não consegue abarcar a complexidade de uma existência.”⁴⁵⁰ E, dessa forma, o estatuto de uma biografia será sempre lacunar e a experiência com arquivo se dará na certeza de nossa própria incompletude.

O biografar de uma vida, permanentemente, leva-nos à compreensão do quanto os registros de uma existência são construídos dentro de uma lógica que, na maioria das vezes, extrapola o factual narrativo e sobrevive no universo do residual e do

⁴⁴⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 91.

⁴⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 175-176.

⁴⁴⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 127.

⁴⁴⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo*:, p. 63.

⁴⁵⁰ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 309.

fragmentário. Num caminho alheio às sequências temporais, deveras permeado pelas organizações de ordem afetiva e subjetiva do biografado, tateamos o inventário fluido de pesquisas que ganham em variedade de fontes e diversidade de registros. Quanto à sua natureza lacunar, “o biográfico liga-se então ao autobiográfico a fim de preencher-lhe as lacunas, os vazios, graças à possibilidade de viver por procuração.”⁴⁵¹ Traduzir, nesses *corpos escritos*⁴⁵², saberes narrativos que condensem os aspectos culturais, sociais e históricos que cercam a constituição de uma subjetividade é empreender uma ação que nasce dentro do signo da descontinuidade. Sofrer do mal de arquivo acaba por ser imprescindível para que, em tempo, o antídoto desse próprio tempo e de suas camadas possa encobrir as feridas e lançar-nos, ainda que inseguros, às miríades dos arquivos. Assim, perceber a natureza do arquivo e as materialidades dessa memória constitui-se num pólo antagônico a verdades totalizadoras. Nesse sentido, estamos diante da biografia como composição das *passagens* fragmentárias que compõem uma vida, especialmente cingida por marcas temporais e espaciais desordenadas e impulsionada por uma paixão.

4. Sobre a materialidade da memória

O ser passado, não ser mais, é o que trabalha com mais paixão nas coisas. É a isso que o historiador confia o seu assunto. Prende-se a essa força e reconhece as coisas como são no momento do não-mais-ser. Tais monumentos de um não-mais-ser são as passagens.

Walter Benjamin, *Passagens*.

Um acervo surpreende não apenas pela importância histórica que o cerca, como também pela natureza heterogênea que o constitui. Seu conjunto, muitas vezes, é construído a partir uma composição lacunar de datas, textos, recortes, colagens, traços e rabiscos em meio ao universo pluri-significativo dos objetos que compõem a memória residual das diversas temporalidades que cercam a vida de uma pessoa. O acervo traz a dimensão material do quanto uma vida passa por registros diversos e suportes variados, em “práticas múltiplas”⁴⁵³ de escrita diária, como nos lembra Artières, demarcando os vestígios de uma existência. “Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas:

⁴⁵¹ DOSSE. *O desafio biográfico*, 230.

⁴⁵² Alusão ao conceito de Michel Foucault e ao trabalho do professor Wander Melo de Miranda. Cf. MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

⁴⁵³ ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 22.

arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, constituímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para o outro.”⁴⁵⁴ O ser humano, de forma curiosa, alija grande parte dos objetos de sua existência em busca de praticidade, ou mesmo pela impossibilidade de se guardar toda uma vida. Entretanto, curiosamente, mantém sobre sua posse outros, por motivos variados e em variados momentos. Nesse percurso, alguns objetos que deveriam figurar entre os guardados, em eventualidades podem ser perdidos, como as já citadas cartas afetivas de Drummond a Lysia de Araújo, sacrificadas pela escritora como prova de amor a um namorado. Outros objetos, entretanto, figuram no rol das materialidades que permaneceram e sobreviveram ao descarte contínuo de épocas e épocas, como as centenas de programas de peças teatrais da artista, revistas, livros, outras cartas, fotografias. Nesse conjunto, como elucidada Benjamin:

A moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. Não se pode esquecer, porém, que o processo tem dois lados. O valor real ou sentimental dos objetos assim guardados é sublinhado.⁴⁵⁵

Ao lidar com arquivos de outrem, lidamos com construções que se sobrepõem umas às outras, num jogo complexo de princípios e poderes. Aquele que reúne sua vida, que guarda seus registros, apresenta-se como o primeiro vetor de força na constituição dessa subjetividade presente no conjunto arquivístico. Caso pensemos nessa perspectiva do “eu”, não nos é possível abandonar a discussão do valor. No caminho das lembranças, nem todas as inscrições são exequíveis, nem todos os registros são possíveis de serem guardados. São realizadas escolhas, que partem desse sujeito que guarda, seleciona, recorta ou, ao contrário, exclui, rejeita, transforma em vago. Salienta Artières, “não guardamos todas as maçãs de nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens.”⁴⁵⁶ Durante a trajetória de guarda dos arquivos, o primeiro arconte constitui ordenações nas quais “a escolha e classificação dos acontecimentos determinam o sentido”⁴⁵⁷ que pretendia dar à sua vida. Ainda que desejasse, tudo aquilo que arquivou não está isento da construção de sua subjetividade. “Guardar papéis”, assim, é uma prática que participa “daquilo que Foucault chamava a

⁴⁵⁴ ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 21.

⁴⁵⁵ BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 44.

⁴⁵⁶ ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 22.

⁴⁵⁷ ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 22.

preocupação com o eu. (...) O arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.”⁴⁵⁸

Nesse sentido, o acervo de um escritor pode representar, certas vezes, para o biógrafo, a maior proximidade possível com a existência do biografado. Essa reviravolta memorial, como um procedimento historiográfico, desloca nossa atenção para as “flutuações de sentido” das figuras biografadas após seu desaparecimento físico. Dessa forma, “o após-morte do biografado torna-se tão significativo quanto seu período de vida, pelos traços que deixa e pelas múltiplas flutuações na consciência coletiva sobre todas as suas formas de expressão.”⁴⁵⁹ A presença constante de margens manuscritas em livros e documentos foi uma das marcas mais impressionantes do acervo da artista. A forma como se inscrevia, em tempos variados, revisitando seus guardados, colocando-os à prova de riscos, rabiscos, cortes, novas escritas. Em um livro, presente dado por seu sobrinho Carlinhos em razão de seu aniversário de 4 de setembro de 2009, ela assim registrou o mimo: “*Carlinhos m’o ofertou hoje, quando faço 202 anos... 4/9/09*”. Depois, com outra cor de caneta, em outro momento suplementa novamente o tempo: “*Não estarei encruada? (algo me diz que sim...) M^a Lysia*”⁴⁶⁰.

Há, assim, não somente uma biografia inscrita no conjunto disperso dos arquivos. Há várias biografias. Como nos lembra Walter Benjamin, o passado está sempre repleto de espaços ainda não descobertos, de silêncios e interditos. Nas palavras do intelectual alemão:

Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que os faz sobreviver. Seja como for – para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais.⁴⁶¹

Havemos de ler nas marcas residuais dos arquivos, os resquícios desses hábitos e suas expressões. Este trabalho se volta para a compreensão da memória ligada a um conjunto particular de arquivos: o acervo da artista Lysia de Araújo, que condensa um grupo generoso de documentos cujos substratos do arquivo constantemente em trânsito são latentes. Seus textos publicados em diversos periódicos e variadas localidades, expostos posteriormente ao corte e às adições de novas inscrições em meio a outros

⁴⁵⁸ ARTIÈRES. Arquivar a própria vida, p. 22.

⁴⁵⁹ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 405.

⁴⁶⁰ Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

⁴⁶¹ BENJAMIM. *Rua de mão única*, p. 105.

lugares e outras temporalidades, registram as diversas *passagens* a que estiveram expostos esses arquivos e, por extensão, as *passagens* da vida que eles guardam registradas em suas superfícies.

Interessavam-nos, sobretudo, as formas de conciliação que esses documentos possuem entre si, suas contaminações, o princípio de reunião que os rege a partir de determinada ordenação, as temporalidades que os demarcam, enfim, todo jogo construtivo que, durante anos a fio, a artista Lysia de Araújo foi compondo ao guardar cada objeto, cada fotografia, cada vestígio de sua existência. O que guarda uma artista? Que marcas a atriz trouxe dos lugares diversos por onde passou? Que autores fizeram parte de sua vida como leitora? Foi espectadora de quais espetáculos da arte e da vida? O que esse material disperso de registros de seu existir traz à tona para constituição de sua biografia? Em que essas imagens contribuíram para sua literatura? Seus romances e contos, cujos espaços nascem em meio a topografias em trânsito, ressaltam a movência dessas imagens, realçadas, em outra gama de documentos, pela efemeridade própria da arte teatral que delineou a história da artista.

Nesse sentido, a análise do arquivamento tenta apreender o sentido de parte de uma vida. Alguns aspectos interessantes cercam a natureza desse arquivo: as personalidades múltiplas de Lysia de Araújo desdobradas em seu trabalho como romancista, cronista, musicista, atriz e crítica teatral compõem biografias diversas de uma mesma subjetividade itinerante, situando a artista no limiar tanto das fronteiras artísticas como geográficas. Nesse conjunto, é primordial a compreensão do princípio de *consignação* que concentra também as funções de unificação, identificação e classificação desses arquivos, bem como o trabalho de fazer com que esse princípio caminhe junto com o que Jacques Derrida chamou poder de *consignação*: “não apenas a atividade de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo os signos.”⁴⁶² Para a análise dessas fontes e composição desse inventário, as *passagens* benjaminianas como metáfora desse trânsito de tempos e lugares, dessas imagens do desassossego nas inscrições da artista, repletas de vozes, marcas e superfícies, apresentam-se como um dos pontos teóricos a ser discutidos aliando o trabalho teórico-prático com o arquivo a um saber narrativo.

⁴⁶² DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p. 13-14.

5. O ato de inventariar

A primeira constatação a partir da prática organizacional com o acervo pessoal de Lysia de Araújo foi a de que um mesmo acervo possibilitaria não apenas a composição de um único inventário, mas de diversos inventários, constituídos a partir de especificidades e detalhamentos, informações que possibilitaram, no decorrer da pesquisa, maior precisão ao conteúdo arquivístico. Nesse movimento de complementaridades, a presença contínua de pesquisadores assegura a organização e classificação. Inventariar é uma atividade de ordenação, mesmo que provisória, de determinado conjunto do passado. Nesse processo, estamos lançados à ventura das descrições, das divisões, das familiaridades, das funções. Compartimentamos os dados, lidamos com segmentações, mesmo quando começamos pelas listagens mais simples. Como elucida Reinaldo Marques:

Nessa atividade, somos envolvidos em diferentes tarefas, como a de, ao receber um novo acervo de escritor, elaborar um registro – item por item – de seus conteúdos, a fim de se lavrar um termo de doação. [...] Outra tarefa relevante relaciona-se à elaboração de inventários desses arquivos, implicando a descrição documental, modalidade de ação que demanda um trabalho de pesquisa. Com isso, somos confrontados com aquela heterogeneidade própria dos arquivos de escritores, constituídos por acervos arquivístico, bibliográfico e museológico.⁴⁶³

O inventário é um registro que se pretende ordenador do que resta do passado. Nesse labor, a classificação se configura como planejadora do futuro do arquivo. Atribuirá ao acervo uma primeira geografia e marcos para localização. Contudo, anterior a essa nova geografia, há uma ordenação pessoal do escritor que em certos casos é perdida no trânsito de um acervo da esfera privada para a pública. Perdemos muitas vezes a antiga ordenação dos livros, substituímos velhas pastas por papel neutro, num caminho necessário para fazê-los durar; entretanto, nesse trânsito e manipulação há ganhos e perdas consideráveis. Perde-se aquela aura das intenções, os livros de cabeceira, as estantes mais visitadas, as cartas mais queridas. Frente a essa perda, o inventário surge suplementando os documentos na enumeração e ordenação das peças desse grande quebra-cabeças que são os elementos pertencentes ao acervo de um artista. Vale dizer que é um quebra-cabeças que nunca se completará, devido à sua natureza lacunar. Como reflete Maria Esther Maciel:

⁴⁶³ MARQUES. O que resta nos arquivos literários, p. 193.

A palavra inventário designa, como se sabe, a "relação dos bens deixados por alguém que morreu", "o documento ou papel em que se acham relacionados tais bens", "lista discriminada, registro, relação, rol de mercadorias, bens, etc.", e, em sentido lato, "descrição ou enumeração minuciosa de coisas". Para além das demarcações do dicionário, é possível ainda identificar uma afinidade explícita do termo com as palavras "inventor/invenção" (coisa imaginada, criada, feita, engendrada), o que o levaria a se aproximar - por vias oblíquas - também dos campos do fazer poético e ficcional.⁴⁶⁴

O inventário do Acervo de Lysia de Araújo não deixa de abrigar os dois sentidos, já que a compreensão de sua incompletude é justamente o que dá lugar às possibilidades da invenção, das deduções, das pontes de narratividade que compõem uma biografia. Ao produzir o inventário de um escritor, estamos diante de um grupo imprevisto de imagens e objetos antigos. Desse material diverso, há uma grande gama de objetos passíveis de classificação, como os livros, as correspondências, documentações literárias como diplomas de premiação, recibos etc. Nesse grupo, ainda se enquadram os recortes de jornal, com textos da escritora em diferentes periódicos, manuscritos, documentos diversos que são comuns aos acervos de outros escritores. Incansavelmente lembrada pela crítica literária, a classificação imaginária de Borges segue os padrões metodológicos da segmentação (ordem alfabética), no entanto, distancia-se da já talhada ordem científica, repleta de classes, filos, famílias, gêneros e espécies. A divisão borgeana é insólita, mas não deixa de ser uma forma peculiar da guarda e do número sem fim de formas diversas de classificarmos as coisas presentes no mundo. O inventário condensa também algo dessa natureza insólita, especialmente, ao se tratar de uma escritora como Lysia de Araújo.

Alguns objetos, como as máquinas de escrever, já se encontram como artefato frequentemente presente nos acervos pessoais de escritores. Eram instrumentos do trabalho literário ativo, vivo, frutífero e, agora, nos acervos, remetem à memória do escritor. Esses fragmentos que fazem parte do conjunto mobiliário são, ao mesmo tempo, "inacessíveis" e apresentam-se ainda "como *genius loci*", pois neles moram ainda seus proprietários por quem foram, há séculos, de fato, possuídos."⁴⁶⁵ A máquina de escrever Rheinmetall (Figura 36 – Anexo 1), de origem alemã, presente no acervo da escritora, e que aparece em algumas fotografias de Lysia de Araújo (Figura 37 – Anexo 1), configura-se como um desses objetos antigos que "como presença autêntica, tem um estatuto psicológico especial. É vivido de outra maneira. É quando, não servindo para

⁴⁶⁴ MACIEL. As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa, p. 283.

*Espírito protetor de um lugar. In: BENJAMIN. *Rua de mão única*, p.224.

⁴⁶⁵ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p.224.

nada, serve profundamente para qualquer coisa.”⁴⁶⁶ A fotografia da escritora próxima à sua máquina de escrever revela a intimidade de seu trabalho literário cotidiano na produção de contos, crônicas e críticas teatrais periodicamente publicados em jornais e revistas no país e no exterior⁴⁶⁷. Esse material revela ainda “os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas.”⁴⁶⁸ As imagens desses objetos, despojados agora de seu uso, de sua função, daquilo que os tornava parte da prática cotidiana da vida daqueles que os utilizava, aparecem agora como universos representativos da memória. São resíduos de uma existência ausente e, por esse motivo, tornam-se a proximidade maior dessa subjetividade. Como escreve Benjamin:

uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.⁴⁶⁹

Os objetos circunscrevem, assim, essa aproximação e apenas apresentam valor dentro de sua representação enquanto memória daquele indivíduo que um dia os deslocou para que eles fizessem parte de sua vida. A biografia compõe-se nas imagens das lembranças que irrompem desses objetos em suas diversas camadas de tempo, quando anteriormente, em seus domicílios privados, estavam repletos de valores afetivos e pessoais. Ao sofrerem o deslocamento para a esfera pública, passam a funcionar como representações desses estados subjetivos, submetidos à potência da imagem. Especialmente, “na cena cultural contemporânea”, como elucida Reinaldo Marques, passam a configurar dentro dessa rede imagética instaurada no presente, na qual “só existimos se submetidos à potência do ícone, como partícipes de um inescapável teatro de imagens.”⁴⁷⁰

Além da antiga máquina de escrever, outros objetos chamam nossa atenção. Exemplo interessante é um móvel de guarda de partituras em madeira e couro que se agrupa ao acervo, abandonado de sua antiga morada na dimensão da vida particular da

⁴⁶⁶ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 83.

⁴⁶⁷ Encontramos a colaboração da artista nas décadas de 50, 60 e 70, em vários jornais e revistas dentro e fora do país, como *O Cruzeiro*, *A Cigarra*, *Ficção*, no Rio de Janeiro; *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Última Hora* e *Academus* em São Paulo; na revista portuguesa *Colóquio-Letras*, na revista *El Cuento* do México; no *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, *Revista Alterosa*, *Inéditos*, entre outros periódicos mineiros de cidades do interior.

⁴⁶⁸ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 94.

⁴⁶⁹ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p.240.

⁴⁷⁰ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 59.

escritora, quando junto ao piano, frente a uma grande janela iluminada, fazia reviver em suas teclas sonatas de Bach, Beethoven, Mozart. Para Jean Baudrillard, o objeto antigo parece “contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão.”⁴⁷¹ Ausentes as mãos que davam vida às teclas do instrumento e guardavam as partituras em delicada organização cotidiana, esses objetos deixam suas funções de anos e começam a existir como “o que resta nos arquivos literários”⁴⁷², existindo como resíduos, daquilo que, como afirma Reinaldo Marques, “resta como inclassificável”⁴⁷³ dentro de um conjunto arquivístico. “Assim, o que retorna nunca é o objeto tal e qual, mas uma possibilidade do passado.”⁴⁷⁴ A partir desses objetos inclassificáveis, na obsessão de compreender as materialidades íntimas dessas peças da memória, passamos a compreendê-los como fragmentos constitutivos de uma subjetividade, mesmo que aparentem tamanha desordem. Esses objetos representam, nas palavras de Reinaldo Marques:

enfim, uma gama variada de elementos que persistem como restos de arquivos literários e culturais rebeldes à classificação, ao ordenamento, à localização, à guarda por parte de seus arcontes (arquivistas, museólogos, historiadores, pesquisadores). Resíduos inclassificáveis que indicam os limites de uma razão ordenadora, alucinando-a com seu estatuto fragmentário, e denunciam o caráter arbitrário e convencional de qualquer ordem, catalogação, taxonomia.

Alocados nos arquivos literários e culturais, dotados de uma aura biográfica, esses fragmentos insinuam as margens da atividade escriturária, sua conexão com o fora, o alheio, o disperso, o devir outro.⁴⁷⁵

Fotografias diversas, familiares, das encenações como atriz, junto à máquina de escrever, em viagens, em porta retratos e molduras dos mais diversos tamanhos. Imagens da escritora, imagens da atriz, da esposa, da amiga, da tia, da irmã, das diversas Lysias de Araújo que foram compondo suas pequenas histórias em retratos enquadrados, desterritorializados de seus antigos lugares, abandonando pregos, estantes, mesas, e todo espaço domiciliar. Expostos, agora, às técnicas de armazenamento, aguardando futuramente uma nova geografia na esfera pública. Esses objetos possuem, como ressalta Baudrillard, uma função específica dentro do sistema de signos que representam: significam o tempo, através de signos e indícios culturais. “O objeto antigo tem sempre o ar de estar sobrando. (...) Por autêntico que seja, tem sempre de

⁴⁷¹ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 82.

⁴⁷² Alusão ao texto “O que resta dos arquivos literários” de Reinaldo Marques.

⁴⁷³ MARQUES. O que resta dos arquivos literários, p. 192.

⁴⁷⁴ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 75.

⁴⁷⁵ MARQUES. O que resta dos arquivos literários, p. 194.

certo modo um ar de falso.”⁴⁷⁶ Nesse sentido, acentuam-se em seu valor representacional, até porque, esses objetos antigos não podem mais configurar como passado imanente. Nas palavras de Walter Benjamin:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva.⁴⁷⁷

Os objetos antigos carregam as histórias fragmentárias das subjetividades. Suportam de maneira intensa o peso do passado de toda uma vida. Quase sempre objetos pessoais intensificam as subjetividades do biografado, tecem intimidades com suas vidas em variados ângulos de suas trajetórias. Nesse sentido, busca-se, como elucida Reinaldo Marques, “ênfaticamente o papel dos arquivos como instâncias não apenas de guarda e conservação, como também de produção de variadas representações dos escritores, potencializando suas imagens.”⁴⁷⁸ Ao compor, através dessas imagens, a narrativa de um passado, percebemos que esse conjunto existe como “suportes nos quais a memória se inscreve”⁴⁷⁹ e merece um subcapítulo à parte.

6. Imagens da memória

O tempo onde vive mesmo aquele que não tem moradia se torna para o viajante, que não deixou nenhuma atrás de si, um palácio.
Walter Benjamin, *Rua de mão única*

A memória rende-se a uma vocação icônica. Como elucida César Guimarães, “retratos, fotografias, descrições, cenas, composições pictóricas, enfim, signos ou conjuntos de signos que compõem uma imagem ou um conjunto de imagens” são suportes que delineiam os aspectos do tempo, como se detivessem, mesmo que de maneira representativa, as luzes momentâneas de um passado. Especialmente, os

⁴⁷⁶ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p. 82.

⁴⁷⁷ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 104-105.

⁴⁷⁸ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 72.

⁴⁷⁹ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 30.

arquivos fotográficos, objetos aos quais Roland Barthes dedicou sua última obra⁴⁸⁰, apresentam-se como documentos fascinantes àqueles que se dedicam ao fazer biográfico, especialmente pela ligação que tecem com o biografado. De maneira singular, aqueles que dedicaram suas vidas à arte e à itinerância parecem se abrir à imagem de maneira intrigante, como se quisessem reproduzir “ao infinito” aquilo que “só ocorreu uma vez”, repetindo “mecanicamente o que nunca mais poderia repetir-se existencialmente.”⁴⁸¹

Em trabalho anterior, acerca do teatro amador no interior de Minas Gerais, o acesso a documentos pessoais de outros artistas de teatro revelou a multiplicidade de imagens em fotografias, bilhetes de entrada, projetos de cenas, desenhos e rascunhos que eram distribuídos em seus arquivos. De certa maneira, havia uma espécie de memória em mosaico de imagens, cada uma disposta em uma organização particular, ora cronológica, ora espacial, ora em ordem alguma aparente. Quando familiares, muitas dessas imagens traduzem o saudosismo e a nostalgia da lembrança. Já para os artistas que entregaram sua vida à arte do efêmero, essas imagens representam uma aproximação reduzida, mas pontual, da cena teatral.

Em meio a retratos diversos, pessoais e de natureza familiar, as fotografias das peças teatrais da artista são belíssimas. Entre elas, Lysia de Araújo a representar Medeia (Figura 14 – Anexo 1), trabalho artístico que, sob a direção de João Ceschiatti, rendeu-lhe elogios da poeta Cecília Meirelles na dedicatória de um exemplar de *O Romanceiro da Inconfidência*: “À belíssima e terrível Medeia, que seja feliz na carreira”. A peça, encenada em abril de 1955 na cidade de Ouro Preto, possivelmente, representou a primeira das muitas viagens para apresentações de teatro que a artista ainda realizaria, ao ultrapassar as fronteiras da capital mineira em busca da arte dramática.

A imagem destaca toda a força da personagem representada: figurino em veludo escuro e maquiagem expressiva. No verso desse retrato, a caneta, uma inscrição interessante da atriz: “Eu, Medeia.”⁴⁸² As palavras deixam entrever a face da atriz fragmentada em seu *eu* como todo ator que, ao emprestar seu corpo, permite que um personagem o habite e imprima também um pouco de suas marcas. Essas inscrições demarcam intimidades nos variados ângulos de suas trajetórias. Há nessas fotografias

⁴⁸⁰ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia.

⁴⁸¹ BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 13.

⁴⁸² ARAÚJO. Acervo Pessoal.

um jogo de cena delicado e, em sua disposição no recinto e nos arquivos pessoais de Maria Lysia Corrêa de Araújo, pode-se entrever uma subjetiva organização que em muito contribui para uma constituição inicial de sua biografia. Essas inscrições em imagens reproduzem a vida da artista, sua trajetória como atriz, aberta ao desconhecido: “*le tout-venant (ou le tout-allant)*”⁴⁸³, como nos sugere Barthes. Nesse sentido, pode-se perceber que o artista, em especial aquele ligado à arte de representar e mesmo itinerar pelo teatro, como o viajante, sente a necessidade imensa de guardar em imagens suas lembranças, “o saber que [vem] de longe – do longe espacial das terras estranhas”⁴⁸⁴.

Os retratos em preto e branco, dispostos em murais nas paredes ou em retratos organizados sobre os móveis, delinearam, no primeiro contato, movimentos propícios à determinada reconstituição da memória, especialmente por trazerem certo teor indutivo, esboçados por Barthes em considerações repletas de metáforas em *A câmara clara*. Os conceitos movediços, no limiar do exame crítico e do sentimento, foram bases bem-vindas para o tipo de observação que desejava realizar nessas imagens que pareciam tornar duradouros momentos únicos da vida da artista: a encenação e o labor da escrita. Assim, as fotografias de Lysia de Araújo condensam a singularidade de apreender a natureza fluida e escorregadia do espetáculo teatral, além também da fugacidade das ideias durante a produção da escritura literária, como se o fotógrafo tivesse captado a própria efemeridade e “como um acrobata, tivesse desafiado as leis do provável ou mesmo do impossível”⁴⁸⁵. Essas imagens evocam “certos traços biográficos” que se tornaram marcantes em sua vida, os chamados “biografemas”⁴⁸⁶. De certa maneira, as fotografias da artista revelaram detalhes que traduziam aspectos íntimos de sua existência, fosse como atriz, fosse como escritora, e representam uma porta de entrada à sua subjetividade, uma das tantas possibilidades de escrever sua vida.

Nesse aspecto, pensar o motivo daqueles que fotografam ou arquivam seus retratos torna-se uma questão fundamental. No ensaio “Vidência e evidência”, Joan Fontcuberta sugere uma instigante resposta a essa dúvida: “para afirmar aquilo que nos dá prazer, para cobrir ausências, para deter o tempo e, ao menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia

⁴⁸³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 31. A tradução desse jogo de palavras seria “tudo-o-que-vier (ou tudo-o-que-for), dados pela edição brasileira citada neste trabalho.

⁴⁸⁴ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p.203.

⁴⁸⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p. 56.

⁴⁸⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 51.

peçoal”⁴⁸⁷. Seja qual motivo aparente que revele a presença constante de fotografias na vida da artista, as imagens aparecem como depoimentos intervalares de sua vida, num todo subjetivo e difuso, distante de qualquer objetividade ou evidência clara. As composições imagéticas de seu acervo formam uma teia complexa e a construção biográfica desse conjunto pauta-se, sobretudo em seus suportes, que desvendam os possíveis lugares dessas imagens no percurso da artista.

Há uma diferença em relação aos suportes das fotografias presentes no acervo da artista; contudo, essa diferença estende-se a uma organização geral própria das subjetividades: a disposição dessas imagens em porta-retratos e enquadramentos distribuídos sobre as mobílias ou organizados na geografia das paredes, além de outra materialização das fotografias, quando elas são dispostas em colagens nas páginas dos álbuns de fotografia. Em ambos os casos, o desejo de guarda é latente; no entanto, a intenção da exposição é o que os diferencia. Na organização domiciliar, os porta-retratos e quadros fotográficos ganham a cena do que desejamos expor na topografia de nossas vidas. Embora ainda pertencentes ao universo dos interiores, à esfera íntima e pessoal, essa modesta exposição os situa em um espaço físico mais amplo que o universo dos álbuns de fotografia. Posteriormente, em acervos públicos, essas imagens encontram outras organizações, condicionadas, muitas vezes, ao universo catalogado e ordenado das fontes históricas.

Por outro lado, se analisarmos apenas a própria fotografia, despida de seus suportes, apenas na materialidade de sua imagem, perceberemos que ela já se configura sozinha como um objeto pertencente, como salienta Barthes, à ordem do “inclassificável”⁴⁸⁸, impregnado de certa desordem. As fotografias estão sujeitas aos vetores das lembranças e de seus registros. Muitas vezes, em suas margens e versos, aparecem inscrições várias sobrepostas a outras, palimpsestos a elucidar e suplementar os significados que transcendem aquela imagem, numa perlaboração constante do passado. Os retratos dispersos e álbuns de fotografia da escritora Lysia de Araújo situam-se nesse processo de desordem e organização. Embora possamos encontrar informações de lugares, datas, assinaturas, algumas imagens representam a própria impossibilidade de classificação. Como pontos de luz que delineiam momentos de sua vida, não obedecem a cronologia alguma, ao contrário, negam qualquer organização

⁴⁸⁷ FONTCUBERTA. Vidência e evidência, p. 13.

⁴⁸⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p. 13.

linear do tempo. São o próprio tempo em si, fragmentado em algum lugar do passado que se deseja rememorar através do plano de uma fotografia. Frente a esse aspecto, fazem parte do universo daquilo “que vemos” e ao mesmo tempo “daquilo que nos olha”⁴⁸⁹.

Em moldura dourada, acabamento em veludo preto, um porta-retratos apresenta a fotografia de Lysia de Araújo com o marido Pedro Aginaldo Fulgêncio (Figura 33 – Anexo 1), dançavam juntos. No verso da foto, os escritos com a caligrafia da escritora: “Era feliz. Eu, idem.”⁴⁹⁰ Os retratos revelam o universo íntimo da escritora numa cena de imagens e inscrições. A inscrição, encoberta na segurança do suporte material do porta-retratos, ao ser revirada em sua composição, abandonada às mãos que a despem no processo da prática arquivística, deixa escapar centelhas que nos aproximam de veras da intimidade de uma vida.

Lysia de Araújo viveu esse grande amor com intensidade e beleza. Um amor que persistiu nas palavras das correspondências, que a fez abandonar Minas Gerais (levando na mala os sonhos de uma jovem atriz) e que, mais tarde, trouxe-a de volta. A artista relatou que Aginaldo Fulgêncio a pediu que voltasse para “suas raízes” e, assim, após o seu retorno, estiveram casados por mais de 20 anos. As fotografias do casal estão entre as mais belas imagens de seu acervo. A reunião dessas fotografias de cunho pessoal não apresenta nenhuma referência à sua vida literária ou artística. Entretanto, “olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre (...) a pessoa que ela representa.”⁴⁹¹ São imagens repletas de felicidade e cumplicidade, em encontros com os amigos, em viagens, nos recantos da residência que habitaram juntos, compartilhando parte de suas vidas. Dessa forma, podemos compreender o ser humano não como um simples indivíduo, mas como um universo singular, no qual os laços que envolvem uma vida apresentam-se em paradoxos entre a singularidade e a outridade, o público e o privado, o eu e o outro, o íntimo e o impessoal. Um grande amor é sempre um ponto de luz em uma biografia e, quase sempre, inexplicável à literatura que o cerca. Entretanto, também é, paradoxalmente, parte imprescindível do relato de uma vida. Os laços afetivos são representações daqueles que, verdadeiramente, foram fundamentais no percurso de uma existência. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a primeira

⁴⁸⁹ Alusão ao já citado livro de Didi-Huberman intitulado “O que vemos, o que nos olha”.

⁴⁹⁰ ARAÚJO. Acervo Pessoal.

⁴⁹¹ BARTHES. *A câmara clara*, p. 147.

fotografia da obra é uma imagem do autor ainda criança, no colo de sua mãe, ao lado da legenda: “A demanda de amor.”⁴⁹² Já distanciado do trabalho estruturalista de toda uma vida, Barthes salpica experiências subjetivas em meio a pequenos textos que refletem sobre os mais diversos temas, entre eles, aspectos metodológicos, literatura, linguagem e sua própria vida ficcionalizada. Ao mesclar vida e ficção, deixa entrever em sua escrita, que a morte do autor não seria, afinal, tão definitiva e que seu retorno, incitaria discussões ainda mais complexas.

Entre as demais imagens fascinantes do conjunto fotográfico da escritora, uma se destaca pela composição e pelas cenas que descreve na ordem fragmentária dos negativos da objetiva (Figura 39 – Anexo 1). Especialmente, porque as fotografias que compõem o acervo de Lysia de Araújo pertencem à era dos filmes e revelações, das cópias e dos negativos. O arquivo em questão trata-se da sequência de negativos do lançamento de seu livro *Um tempo*, em 1985. A cena reproduz a fila de pessoas com seus exemplares nas mãos, aguardando a assinatura da escritora. Há cumprimentos, conversas, o reconhecimento de amigos e a presença de Pedro Agnaldo Fulgêncio em grande parte das fotos. Ante a cena da exposição de sua produção literária, concentra-se a composição de sua imagem enquanto escritora e a importância e potencialização de sua obra através das imagens. Nas palavras de Reinaldo Marques:

Não se trata de questão nova, essa das imagens e figurações do escritor, ainda mais significativa hoje com a potencialização das imagens promovida pelas novas mídias e tecnologias, como a passagem do analógico para o digital. Operação cujos efeitos acabam por realçar a natureza fantasmagórica das imagens, seu caráter construído por meio da repetição e do corte, conformando um inconsciente ótico. Rastreá-las, examiná-las constitui forma produtiva de se pensarem as transformações por que passam tanto o escritor quanto a literatura e o saber instituído sobre ela; de se apreender o futuro a eles reservado, posto que o destino do escritor e da literatura parece estar hoje, mais do que antes, indissolivelmente ligado ao destino de suas imagens.⁴⁹³

Ao compartilhar momento importante como escritora, dadas às dificuldades enfrentadas por Lysia para entrar no mercado editorial, essas imagens salientam um marco em sua vida, quando pôde tornar pública sua escrita e, enfim, atender ao clamor íntimo de ser lida. Por outro lado, as imagens compartilham também ausências, vazios, dúvidas, indicam documentos já perdidos nos acervos, matérias que intensificam ainda mais as dificuldades de biografar. Uma fotografia do acervo em especial é

⁴⁹² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14-15.

⁴⁹³ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 61.

representativa das vicissitudes enfrentadas por Lysia de Araújo para publicar sua literatura. Trata-se de um retrato (Figura 38 – Anexo 1) no qual a autora está recebendo uma de suas muitas premiações pelo livro *Um tempo*, em 1976. A fotografia está repleta de inscrições nas quais a escritora, em topografias manuscritas, indica datas, nomes, dúvidas e esquecimentos. A atriz atribuiu, por engano, a foto à obra *Quatro lagartos brancos* cujo datiloscrito encontra-se ausente em seu acervo. Todavia, há vários contos da autora já publicados em jornais (inclusive o possível conto homônimo ao título do livro), recortados e guardados, e que possivelmente reunidos, formariam o corpo da obra premiada pela escritora. Nem sempre a ausência representa uma impossibilidade; ao contrário, dá abertura às possibilidades, empreendendo o uso dos arquivos literários como componentes para outras configurações da obra e da vida do escritor. Dessa forma, como elucida Reinaldo Marques:

Todos os que fazem uso dos arquivos literários (...) tornam-se aptos a participar desse jogo de apropriação das imagens do escritor. Vivendo uma memória vicária, guardando-a ou dela usufruindo, ingressando todos nesse teatro de imagens, decompondo-as ou recompondo-as. Por meio de cortes, montagens, tornando-nos até mesmo coprodutores de novas figurações dos escritores, revitalizando a vida literária e cultural.⁴⁹⁴

Além disso, as imagens presentes nos arquivos literários servem como registros acerca da história do escritor, sua participação na vida pública através de condecorações, diplomas, fotografias. “Não devem, portanto, ser negligenciados como objetos desprovidos de valor. Compõem, com as obras de arte ou edições de luxo, espaço de trabalho e de intimidade do escritor.”⁴⁹⁵ Os significados do acervo de uma vida partem de princípios nem sempre visíveis, que reúnem e enlaçam objetos dispersos num jogo minucioso de pequenas narrativas, e não obedecem a uma ordenação contínua ou claramente visível a nossos olhos. “Do escritor, hoje, suas imagens nos fornecem não um indivíduo em plenitude e esplendor, mas restos, fragmentos, discontinuidades – um “palimpsesto de biografemas”, para ficar num tom barthesiano”.⁴⁹⁶ Como conjunto estranho da composição de uma vida, como uma coleção peculiar, cuja semelhança está apenas na rede do pertencimento a um sujeito. Há, nesse sentido, uma construção delicada em relação à memória, na qual não nos é permitido um entendimento imediato e determinado, que só poderia ser compreendida pelas afinidades construídas por esse colecionador que, na “posse” de seus pertences, estabeleceu “a mais íntima relação que

⁴⁹⁴ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 73-74.

⁴⁹⁵ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 41-42.

⁴⁹⁶ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 85.

se pode ter com as coisas: não que estas [estivessem] vivas dentro dele; ele que [viveria] dentro delas.”⁴⁹⁷ Talvez essas imagens sejam apenas marcas pontuais na vida dessa subjetividade que une esses objetos de maneira singular e tênue; contudo, por um fio resistente o bastante para manter aquilo que chamaremos, segundo acepção de Jacques Derrida, de princípio de *consignação*.

7. O princípio de consignação

Viajo para conhecer minha geografia.
Anotações de um louco
(Marcel Rèja, *L'art Chez Le Fous, Paris, 1907, p. 131.*)
Walter Benjamin, *Passagens*.

Gostaríamos de salientar a questão da coleção para compreensão do que tomaremos como princípio de consignação em um acervo. No caso particular do acervo da escritora Maria Lysia Correa de Araújo, há, em especial, uma coleção que impressiona não somente pelo grande número de variados exemplares, como também pelas marcas de tempos e espaços. São mais de 250 programas de peças teatrais de diversas companhias de teatro do país. Há programas das décadas de 50 do século XX, muitos da década de 60 e outro grupo menor compõe as décadas de 70 até o início do século XXI. É possível que Lysia de Araújo tenha sido espectadora de espetáculos teatrais até os anos finais de sua vida. As peças alternam-se nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, lugares demarcados pelas *passagens* da atriz por companhias teatrais como: Arena, Oficina, TBC, Cia. Maria Della Costa, Cia. Tonia-Celi-Autran, Cia. Nydia Licia, entre outras.

Esses objetos de papel, expostos ao corte de fotografias de atores, a rascunhos de críticas⁴⁹⁸, apresentam-se como um grande nó desse inventário. Registram uma paixão da artista, a espectadora assídua das casas de arte, pois essa coleção não é composta apenas de programas de teatro, há folhetos de concertos, publicidade de saraus, alguns livretos de exposições, enfim, um emaranhado confuso de objetos do passado, cuja união foi mediada por uma subjetividade. Como ressalta Benjamin, “toda

⁴⁹⁷ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 235.

⁴⁹⁸ O prospecto da montagem da peça *Roda cor de roda* de Leilah Assunção no Rio de Janeiro, com Suzana Vieira, Natália do Vale, sob a direção de Gracindo Jr. foi assim definida pela escritora, à caneta, na capa: “Horrível!”.

paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças.”⁴⁹⁹ Para Baudrillard, a questão da coleção não apenas esbarra nos critérios de posse e paixão, como também aproxima-se das questões do subjetivo, do “eu” que se constitui enquanto memória daquilo que guarda, relaciona e organiza com a devoção daquele que resguarda o corpo de seu/sua amante. Nas considerações do filósofo francês:

Admitamos que nossos objetos cotidianos sejam com efeito os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana que frequentemente prevalece sobre todas as outras, que por vezes reina sozinha na ausência das outras. Paixão temperada, difusa, reguladora, cuja importância no equilíbrio vital do indivíduo e do grupo, na própria decisão de viver, pouco conhecemos. Os objetos, nesse sentido, fora das práticas que deles temos, num dado momento, algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão.⁵⁰⁰

Nesse sentido, “o princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião”⁵⁰¹, de aproximação frequente de objetos variados agrupados ao bel prazer do colecionador. Um acervo, podemos dizer, é um conjunto de coleções, das mais diversas naturezas, dotadas de caráter fragmentário e incompleto, contudo mediadas pela paixão de guarda simbólica do passado. Num universo arquivístico, em que “as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis”⁵⁰², figuram como objetos de lembranças, ressignificados todos os dias. Para Benjamin, “coleccionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida.”⁵⁰³ Na impossibilidade de guardarmos todos os registros que estão presentes em nossa vida, realizamos seleções. Lysia de Araújo morou em várias cidades, em endereços diferentes em algumas delas, realizou muitas mudanças no decorrer de sua existência. Para iluminar essa constatação, é interessante o fato de que o primeiro prêmio literário rendeu-lhe um apartamento em Belo Horizonte. A já referida fotografia da escritora junto à máquina de escrever (Figura 37 – Anexo 1) traz a seguinte notação no verso: “Na Augusto de Lima, 1.142 (No apartamento que comprei com o prêmio nacional (Rio))”⁵⁰⁴. O endereço difere do seu último apartamento, informações que nos mostram os deslocamentos circunstanciais que nos obrigam, muitas vezes, a dispensar boa parte dos registros do passado. Contudo, os arquivos que

⁴⁹⁹ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 228.

⁵⁰⁰ BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*, p.93-94.

⁵⁰¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.14

⁵⁰² BENJAMIN. *Passagens*, p.46.

⁵⁰³ BENJAMIN. *Passagens*, p.239.

⁵⁰⁴ ARAÚJO. Acervo Pessoal.

compõem um acervo são fruto do desejo de guarda, mobilizaram esforço, trabalho considerável no trânsito decorrente seja da passagem do tempo, seja da transposição de espaços no curso de uma vida.

Mesmo diante das dificuldades desse trânsito, o conjunto de um acervo foi guardado entre os pertences de uma vida durante anos, foi transportado para conviver com a artista, posteriormente, transportado para coexistir, ainda que em espaço público, reunido e consignado à tutela de uma subjetividade que, mesmo ausente, ainda re-significa seus arquivos. Nesse sentido, “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.”⁵⁰⁵ Todos os objetos presentes em um acervo são resquícios da passagem dessa vida como compilação silenciosa, compondo-se dia a dia nas moradas dos escritores, em seus escritórios, bibliotecas, quartos. Esse conjunto da memória toma a subjetividade como princípio. Como salienta Reinaldo Marques:

Por meio daquelas práticas arquivísticas e dessas operações, o arquivamento do escritor articula um duplo movimento: de um lado, arquiva documentos e papéis, constituindo seu arquivo pessoal e de trabalho; de outro, ao fazê-lo ele também se arquiva. Ou seja, ele monta imagens de si, preservando a memória de sua formação intelectual, de relações afetivas e profissionais. Estamos assim diante de práticas de arquivamento do eu que traem uma intenção autobiográfica, um movimento de subjetivação.

Ao guardar as fotos, seus retratos, desenhos e caricaturas feitos por pintores, ao preservar as cartas trocadas com seus pares e com críticos, ao formar suas coleções de objetos pessoais, de obras de artes e de livros, o escritor constituiu seu arquivo estocando também uma gama variada de imagens de si mesmo, como autor, artista e intelectual. Disponibiliza aos futuros usuários de seu arquivo uma constelação de imagens, para ficar com metáfora cara a Walter Benjamin, que haverão de suplementar a sua memória, os significados de sua obra.⁵⁰⁶

Imagens da escritora Lysia de Araújo presentes nos numerosos recortes de críticas de livros, crônicas e contos publicados, inclusive no exterior (*La Tarde, Estado de Minas, Minas Gerais, O Estado de S. Paulo* etc.), nas documentações sobre suas premiações, nas cópias de textos diversos datilografados, nos manuscritos, nas cartas e nas fotografias. Divididos em pastas de plástico de cor azul, Lysia de Araújo colecionava recortes de jornais, fazia inscrições: algumas vezes apenas a superfície datada a caneta, outras vezes, a data era acompanhada também pela referência ao jornal de onde proviera. Há ainda umas sem qualquer registro aparente, mutiladas, deslocadas, quase impossíveis de contextualizar, mesmo que cumprisse horas e horas nos mais

⁵⁰⁵ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 14.

⁵⁰⁶ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 73.

diversos acervos de jornais digitalizados ou nas antigas máquinas de negativos. Em meu mestrado, empreendi uma busca em jornais que deteve dias de trabalho na ansiosa passagem das imagens, realocando aqueles pequenos recortes, aqueles *corpos escritos*, sujeitos ao corte, em meu olhar à época, reduzidos. Contudo, ao final do trabalho exaustivo, meus questionamentos sobre o passado em nada foram sanados. Confesso até que aqueles recortes eram mais interessantes na nova configuração dos acervos dos atores que naquela anterior geografia. No caso específico de Lysia de Araújo, na composição desses recortes, aparece a imagem da artista a realizar práticas típicas dos colecionadores. “Por meio delas, seleciona, recolhe, recorta, cola, combina, classifica, ordena, conserva uma gama de objetos linguísticos e culturais heteróclitos, de informações variadas, oriundos de diferentes campos discursivos.”⁵⁰⁷ As impressões sob sua guarda constituem um sujeito em constante ressignificação da prática de seus arquivos. “Ao fazê-lo, singulariza-os, dotando-os de valores suplementares.”⁵⁰⁸

Nesse sentido, o colecionador passa a constituir, a partir dos objetos que o cercam, a história de sua própria subjetividade, reconfigurando “um mundo próprio, privado, que o individualiza também.”⁵⁰⁹ Um recorte de jornal da escritora Lysia de Araújo do final do ano de 1976 pode, enfim, elucidar esse aspecto ao possuir conteúdo sugestivo que, no entanto, universaliza a artista. O texto, sem indicação do antigo periódico a que pertencia, é intitulado “Escritora”. Assemelha-se a uma pequena entrevista, cuja substância melancólica deixa transparecer certa incredulidade no mercado editorial e na possibilidade de publicação de seus livros. A coletânea de contos *Em Silêncio* foi publicada em 1978 e a novela *Um tempo* em 1985. Os livros infantis *Bairro feliz*, *O Círculo* e *Os pássaros que gostavam de poesia* foram todos publicados a partir da década de 80. *Aprendiz de Barroco*, um livro infanto-juvenil, foi publicado em 2002. Dessa forma, o recorte aqui indicado antecede essas publicações, mescla impressões da cultura literária do país aos encontros familiares das formaturas de final de ano. Segue o excerto:

Escritora

- “Sou uma escritora sem livros”, exclama Maria Lysia Corrêa de Araújo, ganhadora do segundo prêmio do Concurso Fernando Chinaglia. Com seu livro “Um Tempo”, neste ano. Maria Lysia assim se expressa por ter três livros premiados que ainda não foram editados. Como tudo em sua vida, Maria Lysia ainda não programou o fim do ano. Declara: - “Comigo sempre

⁵⁰⁷ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 330.

⁵⁰⁸ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 330.

⁵⁰⁹ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 330.

foi assim. Tudo acontece de repente. Geralmente nunca passo o fim de ano em lugar nenhum. Aqui em casa não costumamos comemorar essa data. Esse ano tenho que ir ao Rio para formatura da minha sobrinha Maria Lúcia, na Faculdade de Direito. Então, quem sabe irei até a praia para ver o espetáculo do carioca à meia-noite no dia 31. Dizem que acendem velas, tomam banho de mar de roupa e tudo. Deve ser bem interessante. Como sempre, não programo nada. Espero tão somente. Se passasse o dia 31 aqui ia dormir. Leria antes de dormir. Só tem uma coisa que me aborrece. Todos os anos sou acordada à meia-noite com os foguetes. Também para 77 não fiz planos. O findar do ano velho e o começo do novo me trazem uma certa melancolia. Faço um esforço sobre-humano para não ser pessimista. O Ano Novo representa para mim o desconhecido e uma angústia se apossa de mim por não saber o que virá e o que me reservam os 365 dias.⁵¹⁰

Esse texto apresenta-se como enigma. Onde fora publicado? Em que seção, com que objetivo? A que gênero textual pertence? Será que naquela virada de ano de 1976 para 1977, Lysia de Araújo foi ao Rio de Janeiro, assistiu ao “espetáculo do carioca”, com suas velas acesas e seus banhos de mar? Em que medida relaciona-se com todos os demais objetos que compõem o conjunto de seu acervo? Muito da angústia existencial das linhas do excerto acima aparece nos contos de *Em silêncio*, na trama da novela *Um tempo*. Há enlaces e desenlaces subjacentes na reunião dos arquivos da artista, delineiam-se relações entre os documentos, surgem proximidades e distanciamentos. São imagens de *passagens* por excelência. *Passagens* no tempo, *passagens* nos deslocamentos territoriais. Textos em trânsito, registros em cujas superfícies demarcam-se as várias grafias de Lysia de Araújo, cobertos por lençóis de tempos que se emaranham aos espaços onde a artista itinerava, em busca de sua própria geografia.

8. Por uma biografia das passagens

Estas portas – as entradas das passagens – são limiares. Não os demarca nenhum degrau de pedra, mas sim a atitude da expectativa de algumas pessoas. Passos parcimoniosamente medidos refletem, sem que as pessoas o saibam, que se está diante de uma decisão.
Passagens, Walter Benjamin.

A ligação da artista a vários lugares e artes de diversas naturezas, a pluralidade de identidades intelectuais que envolve sua vivência, como atriz, escritora ou crítica, levam-nos ao comparatismo de textos, subjetividades, tempos e espaços

⁵¹⁰ ARAÚJO. Recorte de jornal do Acervo Pessoal da escritora, sem informação do periódico a que pertencia, com a data manuscrita: 28/12/76.

variados, procurando compor através dessas peças fragmentárias aproximações e distanciamentos relativos à sua vida. A intenção aqui é possibilitar, através desses vários discursos, uma composição lacunar e plural da existência da artista, especialmente, pautada em *passagens* por sua biogeografia. Nesse aspecto, as *passagens*, no sentido benjaminiano, ganham conotações trazidas pela própria palavra, podendo tanto significar os lugares nos quais as pessoas transitam (os corredores públicos circundados de lojas e movimentação), quanto à mobilidade do tempo – onde também os lugares transformam-se mediante as diferentes camadas de épocas decorrentes. As *passagens* aparecem também como resumos de escrituras de outrem, citações do historiador, lembrando que, para o pensador alemão, “escrever a história” significa “*citar a história*” e, nesse movimento, “o presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior.”⁵¹¹ As *passagens*, assim, são metáforas que representam para este estudo um olhar teórico que tanto delinea a passagem do tempo, quanto as passagens do arquivo por variados lugares ou as próprias passagens escritas desse arquivo, em manuscritos ou impressões, além também de passagens não-escritas no arquivo, dentro de outro sistema de signos, como as fotografias. Nesse sentido, essa composição condensa a ideia de mobilidade, contrária às ideias de memória como acúmulo inerte no tempo. Esse conceito constrói-se como ponte metafórica que permite transitar entre épocas e espaços, em interiores, superfícies, por margens conceituais e escritas. Mais que transitar, sobretudo, transitar com garantida intimidade. Como ressalta Georg Otte:

O título *Passagens*, escolhido para a tradução do *Passagen-Werk*, é extremamente sugestivo, pois falar em “passagens” não aponta apenas para a possibilidade de se locomover de um espaço a outro, mas sugere ao mesmo tempo que essa locomoção aconteça com certa facilidade.⁵¹²

Nesses caminhos, compreender possíveis encontros e desencontros na fragmentação dos acervos e do material para composição biográfica possibilita a reflexão sobre a organização singular que o biografado dá aos objetos de suas lembranças. Essa apropriação pessoal aflora também no suporte de cada arquivo, demarcando o princípio *topológico*. Os documentos de Lysia de Araújo são cobertos de pequenas inscrições a caneta ou a lápis que denotam pequenas marcas da artista, numa composição biográfica suplementar e inscrita em seu arquivo, constituído de documentos, coleções e objetos diversos nos quais figuram suas reminiscências. A data

⁵¹¹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 518.

⁵¹² OTTE. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin, p. 212.

e título dos periódicos aparecem manuscritos nos próprios recortes de jornais e revistas, marcando *passagens* e citações nas quais também aparecem o nome da atriz e/ou comentários cotidianos sobre sua vida. Exemplo interessante é uma fotografia do ator Jardel Filho nos documentos da artista, com um manuscrito sugestivo: *É ou não é?* – inscrição colocada recentemente pela artista, ao levar a fotografia a um amigo cujas feições se assemelhavam às do ator, deixando na superfície desses *suportes* marcas de um outro presente. E assim, esses corpos de papel, foram expostos “ao acidente, à mutilação e ao corte.”⁵¹³

Outra questão importante é que a ordem, especialmente dos recortes de jornais guardados pela artista, não é cronológica; contudo, possuem uma organização aparente: os documentos apresentam-se reunidos em uma pasta que, segundo a artista em seu depoimento, representam parte de sua história artística como atriz, o que denota um tratamento arquivístico dado por ela ao material sob sua guarda. Entre as notícias de jornais, há também programas das peças, convites e pequenos informativos teatrais, além de recortes de seu trabalho como crítica teatral. Fisicamente, o acervo ainda estendia-se a gavetas de um grande armário em sua antiga residência familiar onde eram guardados os programas das peças a que a atriz assistiu, percursos seus como espectadora. Alguns arquivos apresentam marcas em suas materialidades, como *rastros* deixados pelo passado.

A natureza do arquivo mostrava-se transpassada por polifonias, marcas, tempos, espaços e sujeitos. Os documentos ou materiais do arquivo da atriz Lysia de Araújo são de naturezas várias em termos dos suportes, das linguagens e das inscrições (livros, fotos, objetos, certidões etc.). Assim, eles atravessam o tempo e são atravessados por ele também, rompem fronteiras, inscrevem suas histórias e outras mais. Traduzem a “súbita revelação de um sujeito fracionado, múltiplo e a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada.”⁵¹⁴ Nesse sentido, questionamentos se abrem quanto à percepção de como seriam as inscrições da memória da artista em sua itinerância e as marcas deixadas por essas passagens e deslocamentos espaço-temporais. Na composição de sua biografia, as *passagens* de Benjamin e as questões do arquivo em Jacques Derrida apontam diversos caminhos para lidar com a heterogeneidade arquivística. Como metáfora conceitual e instrumento de

⁵¹³ DERRIDA. *Papel-máquina*, p.114.

⁵¹⁴ BORDIEU. A ilusão biográfica, p.187.

análise do acervo da escritora, as *passagens* constituem metáfora do transitório, da ruína, do que se dissolve no tempo e se transforma.

As palavras iniciais da novela *Um tempo*, de Lysia de Araújo, abordam questões fundamentais para a memória e, em extensão, para a vida: o tempo, o desejo de retorno ao passado, o delineamento das imagens da memória, o perder-se em incertezas, enfim, a (des)organização subjetiva da reminiscência que cada um realiza a seu bel prazer ou de acordo com seus anseios. Em face do acervo de uma intelectual como Lysia de Araújo, “sobressaem suas diversas coleções – bibliográficas, de obras de arte, de objetos pessoais -, os modos de arquivamento dos seus materiais (documentos pessoais, manuscritos, datiloscritos, cartas, fotografias)”⁵¹⁵. Todos esses objetos, distantes agora de seus usos no tempo, da ordenação a que pertenciam, passam a evidenciar “toda uma dimensão pessoal dos artefatos materiais”⁵¹⁶. Entre os resíduos de materiais já descritos, fica um excerto último para composição deste capítulo: o “Curriculum Vitae” da escritora, datiloscrito sem data, cujo texto exemplifica de maneira contundente a expressão latina em seu significado apropriado de descritor da “trajetória de uma vida”. Ao presentificar a escritora, dá-nos um fragmento pontual de sua existência:

MARIA LYSIA CORRÊA DE ARAÚJO

Curriculum vitae

Mineira da cidade de Campo Belo, pertence a uma ilustre família de intelectuais. Excelente contista e cronista, ganhou vários prêmios para ambos os gêneros em concurso de âmbito nacional ou regional. Durante muito tempo, em Belo Horizonte, assinou uma seção de crônicas na antiga revista “Alterosa”. Tem colaborado em jornais e revistas, como “O Cruzeiro” e “A Cigarra”, do Rio; no “Estado de São Paulo”, no “Correio Paulistano” e “Academus” de S. Paulo; na revista portuguesa “Colóquio”, da Fundação Gulbenkian; no “Estado de Minas”, “Diário de Minas” e Suplemento Literário do “Minas Gerais”, etc. Matriculou-se em diversos cursos, inclusive na Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas, mas não chegou a completar os estudos, a não ser na Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde se formou com brilhantismo, recebendo o prêmio de “Melhor Interpretação”. Após residir alguns anos em Recife, São Paulo e Rio, voltou definitivamente para Belo Horizonte. Como jornalista, Maria Lysia Corrêa de Araújo fez para o “Correio Paulistano” uma série de entrevistas muito bem lançadas com o título de “Um momento com...” Em 72, com a coletânea de contos “Em Silêncio”, ganhou, entre quase cem concorrentes de todo país, o prêmio “Adelino Magalhães”, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro. O mesmo volume valeu-lhe o prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores. Mais recentemente, no mesmo concurso, teve “menção especial” com seu conto intitulado “A Estrada”.

⁵¹⁵ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 338.

⁵¹⁶ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 338.

Maria Lysia Correa de Araujo é uma escritora moderna, dona de um estilo próprio, imaginativa e criadora. Ela tem um lugar de destaque entre os ficcionistas de Minas.⁵¹⁷

O datiloscrito, escrito para a Antologia do “Círculo 17” realizada pela Editora do escritor, aponta outra pequena biografia da artista, dentre as muitas presentes em seu arquivo, marcadas por espacialidades e temporalidades diversas. Através das possibilidades múltiplas, os materiais presentes no acervo pessoal de Lysia de Araújo tecem imagens da artista. Como salienta Reinaldo Marques, “sob a forma da coleção privada é que os objetos pessoais dos escritores se insinuam e se expõem no espaço público, potencializando sua aura de objetos biográficos.”⁵¹⁸ Sua presença ainda se insinua mais forte no conjunto de seus arquivos pessoais, no qual o sujeito teórico acaba por cindir-se e obrigar-se a viver no passado a ponto de não mais suportá-lo. “O ser passado, não ser mais, é o que trabalha com mais paixão nas coisas. É a isto que o historiador confia o seu assunto. Prende-se a essa força e reconhece as coisas como são no momento de não-mais-ser.”⁵¹⁹ Nesse espaço em que articula espacialidades e temporalidades da memória, erige para si pequenos monumentos/documentos que admira e perscruta, algumas vezes silencia. Contudo, tenta cada vez mais inscrevê-los para o futuro. “Tais monumentos de um não-mais-ser são as passagens.”⁵²⁰ E é na transitoriedade desse conceito e em sua dialética perturbadora que se articula esta biografia.

⁵¹⁷ ARAÚJO. Acervo pessoal.

⁵¹⁸ MARQUES. Grafias de coisas, grafias de vidas, p. 338.

⁵¹⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p.909.

⁵²⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p.909.

Capítulo 3

A heterobiografia das *passagens*: o contexto cultural de Lysia de Araújo

1. Espaços biográficos da itinerância: cidades como *passagens*

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Kublai Khan

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.

Espaço e tempo são conceitos que se fundem tanto na literatura quanto na vida. Italo Calvino já o sabia quando seu Marco Polo sugeria extensões: “A três dias de distância, caminhando em direção sul.”⁵²¹ Em *As cidades invisíveis*, o símbolo da cidade contempla espacialidades e temporalidades que se mesclam a um universo fantástico, em espaços personificados, cidades que olham, espreitam, respiram. Mais que um conceito meramente geográfico, a cidade surge como uma construção da própria existência humana e instância na qual possibilidades diversas de uma vida constituem-se em lugares inconstantes no decorrer das épocas. Na ficção, podemos passar por cidades imutáveis como Zora que, ao não se modificar para facilitar a memorização de seus espaços por seus habitantes, “definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.”⁵²² Preencher todos os espaços de um passado foi para Zora, de certa maneira, a precisão que a fadou ao esquecimento. Cumprida a empreitada, não haveria mais razão de revisitá-la em sua totalidade espacial e em sua completude temporal.

Entretanto, numa biografia, totalidade e completude, definitivamente, não existem. Mesmo que uma vida pudesse ser completamente privada, como o suceder dos dias em prisões, na total reclusão, a própria existência condensa um universo amplo demais para ser demarcado de maneira total e completa. Michel Foucault, em *Vigiar e punir: história das violências nas prisões*⁵²³, comprovava essa profusão da memória em espaços reduzidos. Não é a amplidão de uma espacialidade que estenderá a memória num plano infinito. O silêncio das prisões guardou centenas de tenebrosas lembranças no submundo dos porões da violência. Mesmo o reduto de um quarto serve de domicílio à memória vasta de uma vida. A memória, assim como o pensamento, amplia-se num espaço imaterial e, portanto, irrestrito.

⁵²¹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 16.

⁵²² CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 20.

⁵²³ FOUCAULT. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*.

Na história de Lysia de Araújo, a extensão do espaço é problematizada pelos signos da cidade, pelos processos de modernização e consequente reconfiguração das metrópoles, e através da constituição dos espaços coletivos. Os espaços das grandes cidades implicam a reconfiguração de uma vida em trânsito, como se cambiasse entre duas formas de vida, entre categorias espaciais que se movimentam entre o liso e o estriado, ontologia do espaço delineada em *Mil platôs*, por Deleuze e Guattari⁵²⁴. Ao estriado estariam ligadas as marcas do sedentarismo, do métrico e do dimensional, organizador de matérias e regido pelas instituições. Já o liso, é nômade, não métrico, um espaço das intensidades, em que não importam as dimensões ou extensões, mas as operações de mudanças de direção, em acontecimentos e percepções diretamente ligadas às transformações. Se o espaço estriado carece de referenciais, o liso tem sua trajetória à deriva, sujeito às inconstâncias. Contudo, há “um conjunto de questões simultâneas”, nas quais esses espaços apresentam possíveis “misturas de fato, e passagens de um ao outro” por razões e “movimentos inteiramente diferentes.”⁵²⁵ Por meio desse novo olhar sobre os espaços do sedentário e do viajante, construímos um olhar mais aguçado sobre as espacialidades.

O próprio signo da cidade aparece nos arquivos da escritora em meio à inconstância e à lógica da itinerância, imerso em planos da realidade cotidiana. Objetos e lugares são apresentados sob o signo das *passagens* de sua vida, observadas “enquanto irrupção de imagens *de* ou *em* um lugar e [esses] lugares como cenários obrigatórios de uma biografia.”⁵²⁶ Compreender esses espaços é resposta a algumas das principais questões deste trabalho no qual perscrutamos a memória do viajante, suas lembranças em lugares e culturas diversas, quais itens guardou nesses espaços da memória, tão inconstantes quanto a própria singularidade de uma existência. Nesse sentido, “a biografia pode ser até mesmo o que *resta*, o que fica do tempo e da vida, o que permanece, com vibração, como energia, quando se abandona para sempre um lugar.”⁵²⁷ A já mencionada presença de fotografias nos acervos de atores e atrizes representa alguns desses restos, fragmentos de lugares, topo(grafias) de espaços pelos quais passaram em apresentações teatrais, o ambiente das ruas, das praças, das galerias. No entanto, compreender esses espaços está longe de uma descrição minuciosa dos

⁵²⁴ DELEUZE & GUATTARI. O liso e o estriado, p. 179-214.

⁵²⁵ DELEUZE & GUATTARI. O liso e o estriado, p. 180.

⁵²⁶ ARFUCH. Antibiógrafias? Novas experiências nos limites, p. 22.

⁵²⁷ ARFUCH. Antibiógrafias? Novas experiências nos limites, p. 23.

elementos que os compõem, justamente, porque esses elementos também estão sujeitos às intempéries da vida social, histórica e política. Mais do que isso, “o espaço biográfico”, a partir das teorizações de Leonor Arfuch, surge como:

“um estado da cultura – um espaço onde se entrecruzam velhas e novas formas, desde a auto/biografia clássica ou o diário íntimo até a intimidade pública da televisão; do testemunho ou a história da vida à autoficção ou ao reality show – não imaginei que esse espaço, dilatado por si só, continuaria sua expansão no futuro, difundindo ainda mais seus limites, impulsionado pelas novas tecnologias.”⁵²⁸

Numa abertura a novos suportes e diversas tecnologias, mas retomando também os caminhos da biografia clássica, os espaços biográficos apresentam-se dilatados nos diversos planos da sociedade e dos territórios que a demarcam. O livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch, discute conceitos importantes como subjetividade, modo de narrar e razão dialógica. Especialmente, sob o “o nomadismo da condição contemporânea”, a teórica busca a compreensão das tensões presentes nas subjetividades, muitas desterritorializadas de seus espaços físicos, entretanto, potencializadas nas imagens dos espaços midiáticos. No campo teórico, a autora faz empréstimos conceituais interessantes. O próprio conceito de “espaço biográfico” é creditado às considerações postuladas por Phillippe Lejeune. Entretanto, “a sumária definição de Lejeune de um *espaço biográfico* como reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam, embora sugestiva, não é suficiente para delinear um campo conceitual.”⁵²⁹ Arfuch entende o espaço biográfico como uma “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”, enfim, supõe-no como “um interessante campo de indagação.”⁵³⁰ Nesse campo investigativo, a construção narrativa apresenta em sua constituição a qualidade autorreflexiva. Nas palavras de Arfuch:

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto de olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*.⁵³¹

Na construção biográfica, quase nunca estamos preparados para o emaranhado confuso da memória que antecede a constituição do saber narrativo necessário para a inscrição de uma vida. Tecer comparações, associar datas, pesquisar cidades e endereços, compreender acontecimentos históricos, analisar produtos culturais, enfim,

⁵²⁸ ARFUCH. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*, p. 13.

⁵²⁹ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 58. (grifos da autora)

⁵³⁰ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 58-59.

⁵³¹ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 73 (itálicos da autora).

essas são ações comuns ao biógrafo e à análise que empreende. O percurso de Lysia de Araújo em datas e lugares por onde itinerou foi reconstituído pelos programas teatrais. Ao terminar o registro de todo esse material, conseguia visualizar a época na qual a escritora chegou a São Paulo, quando seguiu para o Rio de Janeiro, sua estadia em Recife, os momentos intervalares de seus vagares nos interiores de Minas ou em grandes cidades paulistas. Nas topografias das cidades, havia ainda as marcas temporais. Aquelas cidades descritas em nada tinham a ver com suas composições contemporâneas, era possível visualizar nos arquivos uma Belo Horizonte planejada e vazia cujas ruas largas acentuavam ainda mais o reduzido número de habitantes. A São Paulo habitada por Lysia de Araújo, à época, contava com pouco mais de dois milhões de habitantes, distante deveras do movimento atordoador da capital paulista contemporânea.

Nesse sentido, o trabalho biográfico, através de rastros e vestígios que compõem uma vida, revela aspectos culturais, históricos, sociais nos quais se inserem as pessoas, além de possibilitar o repensar desses espaços em tempos passados através de uma espécie de arqueologia cultural atrelada a uma construção subjetiva. Para Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg, “aquilo que resta de um passado, de uma trajetória, pode constituir uma base para tentar compreender o que ocorreu a um indivíduo ou a uma sociedade.”⁵³² A partir da análise conceitual dos resíduos materiais da história de uma vida, os autores advertem que, para lidar com rastros, é necessária certa contemplação, à moda benjaminiana, “dentro de um horizonte em que houve perda.”⁵³³ Especialmente, porque para Walter Benjamin, “o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo [que] esteja aquilo que o deixou.”⁵³⁴ De tal modo, a conceituação do rastro para o teórico alemão assinala a dialética da presença que aponta para uma ausência e o residual surge assim como tentativa de resistência à dissolução do indivíduo.

Para Jeanne Marie Gagnebin, o trabalho historiográfico está pautado numa ação arqueológica de revirar o passado. Segundo a autora, assim como o arqueólogo “deve ficar atento a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali

⁵³² SEDLMAYER; GINZBURG. A fala do indizível, p.08.

⁵³³ SEDLMAYER; GINZBURG. A fala do indizível, p.08.

⁵³⁴ BENJAMIN. *Passagens*, p. 490.

esquecido e soterrado”⁵³⁵, também o historiador deve trabalhar incansavelmente nesse “abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar”⁵³⁶. Assim, um material residual, muitas vezes, tomado como irrelevante, pode trazer à tona questões fundamentais de uma determinada época e cultura. Além disso, a compreensão desses corpos materiais, desses objetos fragmentários do passado, representa uma proposta de seguir os caminhos do materialismo histórico alicerçado por Walter Benjamin. Georg Otte chama-nos a atenção sobre a forma como Benjamin “procura materializar suas ideias no mundo sensível, que, para ele, sempre carrega em si a possibilidade de também ser inteligível em sua materialidade.”⁵³⁷ Lembremos que a obra *Passagens* é uma generosa composição gráfica cuja descrição abarca um considerável conjunto de materialidades: ruas, objetos, pessoas, bulevares, lojas, produtos. O livro realiza ainda uma curiosa suplementação, também material, ao compor um volumoso corpo escrito que também reúne reflexões, citações, conversas e divagações do pensador alemão. Para Jaime Ginzburg:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. A politização da interpretação do conceito de rastro sugere seu entendimento como um termo de mediação.⁵³⁸

Nesse sentido, o rastro “ocupa um ponto intermediário entre conceito e imagem, proposição e metáfora, e essa posição acentua a sua pertinência.”⁵³⁹ Ao longo de seu pensamento, Benjamin realiza simultaneamente uma prática metodológica e teórica na qual conceitua, descreve, analisa, organiza, redimensiona, narra. Aliás, “a categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado.”⁵⁴⁰ Quando o vestígio potencializa a constituição da narrativa, ele se aproxima do que o autor de *Passagens* compreendia como uma das maneiras mais profícuas de adquirir conhecimento: a aquisição da experiência. Para Georg Otte, em Benjamin, “a narrativa, enquanto mônada, reproduz o macro universo da experiência humana com todos os seus mistérios. O caráter

⁵³⁵ GAGNEBIN. Apagar os rastros, recolher os restos, p.34.

⁵³⁶ GAGNEBIN. Apagar os rastros, recolher os restos, p.35.

⁵³⁷ OTTE. Vestígios da experiência e índices da modernidade, p. 74.

⁵³⁸ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 108.

⁵³⁹ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 125.

⁵⁴⁰ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 115.

enigmático da narrativa reproduz os enigmas do mundo.”⁵⁴¹ Dessa forma, ela é uma prática inteligível que estimula a produção de saber, já que é apenas mais uma das diversas respostas que atendem às dúvidas acerca da compreensão dos rastros e vestígios como fragmentos. Para o pensador alemão, os “rastros não propiciam totalizações conclusivas.”⁵⁴² Ao contrário, eles sugerem *passagens* possíveis e sempre haverá mais e mais passagens.

Além disso, o signo das *passagens* permite compreender o mundo por meio de uma subjetividade e de seu olhar. No caso de Lysia de Araújo, seus contos, poemas, representações artísticas, críticas são todas invenções de natureza diversa, mas também registros da forma como compreendeu o mundo a sua volta. Lysia repagina constantemente em manuscritos pluri-temporais a sua história. A suplementaridade dessa escrita em seus arquivos revela a capacidade de um olhar sempre renovado e revisitado de si mesma, de suas ações e de pensamentos variáveis constituídos por Lysia nas mais diversas épocas e lugares. Nesse sentido, “tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível.”⁵⁴³ Muitas dessas inscrições revelam como compreendeu seu percurso no mundo, sua trajetória como atriz, esposa, escritora, *flanêur*, espectadora das principais peças da década de 50, 60 e 70 nas capitais Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Os objetos de seu acervo representam uma materialidade dessas *passagens* em fontes de lembranças cujas compreensões podem ser elaboradas em uma panóplia diversificada de significados. Assim, como salienta Leonor Arfuch, para contar uma vida, realizamos:

um processo de identificação e, conseqüentemente, de valorização. Segundo Bakhtin, “um valor biográfico não só pode organizar uma narração sobre a vida do outro, mas também *ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida.*”⁵⁴⁴

O valor biográfico surge, desse modo, como uma forma de ordenação da vida de uma subjetividade, possibilitando também uma ordenação de nossa própria existência. Além do dialogismo de Bakhtin, Leonor Arfuch reconfigura teoricamente o “*valor biográfico* – outro dos conceitos bakhtinianos – enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida, [numa] ancoragem sempre renovada.”⁵⁴⁵ O valor

⁵⁴¹ OTTE. Vestígios da experiência e índices da modernidade, p. 64.

⁵⁴² GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 125.

⁵⁴³ GINZBURG. A interpretação do rastro em Walter Benjamin, p. 112.

⁵⁴⁴ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 55. (itálicos da autora).

⁵⁴⁵ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 30. (itálicos da autora).

biográfico pressupõe a importância desse espaço biográfico numa lógica do desejo, da atração ou da admiração: o que faz com que o espaço desperte tal atração? “O que nos leva a nos apaixonar pelas vidas dos outros, a vislumbrar seus mínimos detalhes, através da escrita, da imagem, da tela, do arquivo?”⁵⁴⁶ Um arquivo biográfico, literário ou crítico “atravessa e transcorre um espaço material e simbólico, abre portas secretas, descobre aromas, restaura momentos, atmosferas, pergunta, indaga, propõe, busca raízes.”⁵⁴⁷ Quando nos dispomos a ler os registros de uma vida, retirar de sua materialidade histórias potenciais, a paixão pelo outro nos toma, aproxima-nos de uma outra existência, algumas vezes, mais corajosa que a nossa, mais intensa. Quicá mais aventurada. Como ladrões, apossamo-nos desses corpos de escrita, nos quais fazemos reviver antigos hábitos e costumes, atmosferas e expectativas. Nas palavras de Leonor Arfuch:

Assim, o espaço biográfico, tal como o concebemos, não somente alimentará “o mito do eu” como exaltação narcisista ou voyeurismo – tonalidades presentes em muitas de suas formas -, mas operará, prioritariamente, como ordem narrativa e orientação ética nessa modalização de hábitos, costumes, sentimentos e práticas, que é constitutiva da ordem social.⁵⁴⁸

Nesse sentido, os espaços biográficos constroem mapas culturais que representam memórias ao mesmo tempo singulares e coletivas. Ao elaborar este trabalho através do conceito metafórico das *passagens* benjaminianas, buscamos desenvolver um método dialético, “que seja capaz de ‘dissolver’ (e analisar) ‘a mitologia da modernidade no espaço da história.’”⁵⁴⁹ A própria identidade da escritora em trânsito constante por espaços transitórios: cidades como Campo Belo, São João del-Rei, Belo Horizonte, Ouro Preto, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador... transformam-se em atmosferas culturais diversas pelas quais Lysia de Araújo esteve de passagem.

Diante de tantos e tantos programas que traduziram o espírito vibrante de Lysia de Araújo nas principais casas teatrais do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, mesmo sua história materializando-se em um arquivo composto por um conjunto de informações consideráveis, restam os vazios. A quantas peças a espectadora voraz assistira, sem trazer os programas? Quantas não se perderam durante a dispersão própria do arquivo em seu itinerário pessoal? Especialmente, a esfera íntima está

⁵⁴⁶ ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 375.

⁵⁴⁷ ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 379.

⁵⁴⁸ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 31-32.

⁵⁴⁹ BOLLE. *Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia, p.225.

suscetível aos enganos cotidianos: um papel importante descartado por uma mão amiga, a fragilidade dos espaços, expostos ao mofo, à umidade, à poeira do dia-a-dia.

Quando esses documentos são trazidos à esfera pública, os arquivos ganham o *status* de documentos da memória e são entregues à assepsia dos acervos, à claridade medida, à catalogação, à necessária ordenação. Ganham na agilidade da informação e na beleza daquela nova geografia, esteticamente pensada, laboriosamente arquitetada. Esses novos espaços buscam reacender ideais e paixões. “Nesse entrecruzamento de perspectivas, a narração de uma vida, longe de vir a ‘representar’ algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma.*”⁵⁵⁰ Os espaços biográficos transformam-se “em *espaços emblemáticos*, tramas culturais de alta densidade significativa, capazes de iluminar, mesmo em pequena escala, uma ‘paisagem da época’.”⁵⁵¹

Em *A sedução do horizonte*, a poeta e crítica literária Laís Corrêa de Araújo traz, através de seus relatos e dos textos de autores diversos, a descrição de uma Belo Horizonte, não somente em termos físicos (prédios, ruas, teatros, cinemas, hospitais), mas reinventada através da escrita e da linguagem. Ao recriar atmosferas culturais e aspectos do cotidiano, a autora alude ao “espírito de lugar”, expressão do escritor Michel Butor, pautada em nossa “capacidade de pensar, de criar e de materializar a essência do entorno, do espaço, do ambiente, o que nos torna correspondentes da realidade, transformando e transfigurando a própria vida.”⁵⁵² Esse espaço, segundo a escritora, seria um lugar aberto à troca de experiências “através de um denominador comum, ou seja, a propensão para sobreviver à contingência temporal”⁵⁵³ de uma determinada cultura daquela Belo Horizonte específica.

De cada cidade, o viajante traz algo, mesmo que imaterial. Pode ser uma relíquia, um cartão-postal, ou uma nova forma de ver a vida, pode ser até uma saudade ou um fragmento de parte de sua identidade. Mesmo as memórias da tenra infância possuem o poder de moldar nosso modo de compreender a vida. O nascimento em Campo Belo, de maneira biogeográfica, possivelmente, deu à escritora um sentido da mineiridade. Aquela mesma mineiridade narrada por Guimarães Rosa em “Minas Gerais” onde tudo surge um “hálito do passado, do mais longe, quase um espírito de

⁵⁵⁰ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 33. (grifos da autora).

⁵⁵¹ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p.33.

⁵⁵² ARAÚJO. *Sedução do horizonte*, p. 11.

⁵⁵³ ARAÚJO. *Sedução do horizonte*, p. 12.

ruínas, de paradas aventuras e problemas de conduta, um intimativo nostalgir-se, a melancolia que coerce, que vem de níveis profundos.”⁵⁵⁴ Boa parte dos escritores mineiros padecem de uma angústia que parece brotar entre vales e montanhas, através dos contornos tortuosos de nossas veredas, quando apresentam determinada nostalgia ao olhar para o passado. Reinaldo Marques apreende nos autores mineiros uma “renitente inclinação memorialística [...] atestada por inúmeras práticas arquivísticas” como:

guardar papéis, documentos; armazenar recortes de jornais e revistas; ordenar originais manuscritos ou datiloscritos de seus textos; classificar a correspondência – cartas, bilhetes, cartões-postais, telegramas; montar álbuns de fotografias; formar uma biblioteca; preservar objetos pessoais; colecionar revistas, suplementos literários, obras de arte, obras de artesanato; zelar pela conservação de livros e documentos.⁵⁵⁵

Em várias delas a prática arquivística de Maria Lysia é marcada por certa desordem própria da artista. Podemos perceber o desejo de guardar, mas aliado a uma pouca inclinação para ordenar, datar, indicar fontes, classificar. Tarefas que acabam sendo empreendidas posteriormente com o deslocamento dos arquivos pessoais para a esfera pública. Talvez porque a logística do viajante em guardar sua vida não obedeça a um rigor normativo. A instância da passagem volatiliza o tempo que depende da movimentação daquelas cidades, das tarefas a serem cumpridas, das horas de solidão. As cidades do interior mineiro, por exemplo, condensavam, em sua imagética, uma beleza natural e inspiradora que foi refletida no nome atribuído a várias de nossas cidades. Guimarães Rosa sabia se aproveitar bem disso. Campo Belo é um desses símbolos. Município ao sul do estado mineiro, na segunda década do século XX, à época em que Maria Lysia lá nasceu, apresentava uma população heterogênea, composta por índios, negros, italianos, libaneses, portugueses, paulistas, integrando um vilarejo multicultural, cujo nome fazia jus às belezas locais⁵⁵⁶. Talvez nesse espaço aberto ao estrangeiro, ao novo, Lysia de Araújo tenha moldado boa parte de sua natureza múltipla e compartilhado com seus conterrâneos, mesmo que indiretamente, certo sentimento de um ser constantemente desterritorializado. Quando nos aproximamos da vida dos escritores, certo resgate do local possibilita as primeiras demarcações biográficas de espaços. Como ressalta Arfuch:

Assim, de modo elíptico, transversal e até volúvel, o espaço biográfico – a narração de histórias e experiências, a captação de vivências e lembranças –

⁵⁵⁴ ROSA. Minas Gerais, p. 1160.

⁵⁵⁵ MARQUES. O arquivo literário e as imagens do escritor, p. 72.

⁵⁵⁶ Informações presentes na página virtual da cidade de Campo Belo. Disponível em: www.campobelo.gov.br. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

opera, complementarmente, nesse “resgate” do próprio, do local, que é um dos aspectos paradoxais da duplicidade constitutiva da globalização.⁵⁵⁷

Posteriormente, imagens colhidas durante sua infância em São João del-Rei num casarão ao lado da Igreja São Francisco refletiriam-se nas imagens de seu romance *Um tempo*. Ou seria apenas mais uma cidade mineira como tantas outras? Não há relação direta, mas o interior mineiro é reconstruído através da linguagem. Quando a narradora tece em sua memória detalhes de uma Minas Gerais barroca, as imagens construídas através de suas palavras trazem a complexidade desse jogo entre literatura, biografia, espaços e inscrições. Palavras que aqui cito:

Mentalmente vou desenhando a pequena cidade. Igual a tantas outras. Ruas direitas, tortas, compridas, praças, igrejas. Aquela, particularmente. Meu lápis se detém nos portais, nas imagens, no adro. Eu me transfiguro. Construo uma montagem visual. Meninos correndo. Sinos, com suas histórias de fantasmas. Torres cheias de quasímodos impossíveis. Moça desmaiando na missa. Passo a infância sonhando um desmaio que nunca veio. Menina forte, corada. Também com minhas mãos vou tateando o contorno da igreja. Como uma miniatura. Agora sei que a minha sensibilidade foi criada dentro daquela luz, cor, daquela paisagem. Meus pais não compreendiam eu passar horas e horas dentro daquela igreja ou fora dela olhando, olhando, como numa premonição de que jamais voltaria àquela cor, luz, àquela paisagem, àquele adro.⁵⁵⁸

A São João del-Rei dos anos 1920 era uma cidade repleta de igrejas barrocas, teatros e blocos de carnaval. Possivelmente, as primeiras vezes que Lysia percebera um ator em cena e se admirara com cenários e figurinos de uma peça de teatro tenham ocorrido lá. Esses foram períodos áureos do Clube Teatral Artur Azevedo e de seus atores amadores. Penso, inclusive, na possibilidade da artista, ainda criança, presenciar atores como Antônio Guerra e o cômico Francisco Veloso, biografado em meu mestrado, oscilando entre o campo da lembrança e do esquecimento. Imagino, mesmo que ficcionalmente, um encontro entre eles, os olhos cheios de luz daquela menina que mais tarde se tornaria uma atriz cuja trajetória estendeu-se à sua participação nos principais grupos de teatro de nosso país. Quão encantadoras foram aquelas apresentações teatrais: o movimentado teatro de revista, repleto de quadros, de danças e cenários cheios de maquinismos surpreendentes. Na cidade dos sinos, Lysia certamente colheu não somente seu encanto pelo teatro, mas sua alma libertária, moldada pelos caminhos da poeta Bárbara Heliadora que, no período colonial, morou à mesma praça na qual a atriz residira, dois séculos depois, com sua família. Naquele largo da Igreja São Francisco, as temporalidades diversas permitem-me perceber os

⁵⁵⁷ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 106.

⁵⁵⁸ ARAÚJO. *Um tempo*, p.11.

passos da loucura da poeta árcade a vagar insana quando foram perdidos, seu amor Alvarenga Peixoto e os amigos inconfidentes em mortes, prisões e exílios. Permitem-me também reterritorializar as lembranças de Lysia de Araújo, seus passos nas mesmas pedras seculares. Dessa forma:

uma biografia nunca será “unipessoal”, embora possa adotar tons narcísicos; envolverá necessariamente a relação do sujeito com seu contexto imediato, aquele que permite se situar no (auto)reconhecimento: a família, a linhagem, a cultura, a nacionalidade. Nenhum autorretrato, então, poderá se desprender da moldura de uma época e, nesse sentido, falará também de uma comunidade.⁵⁵⁹

Na leitura dos fragmentos da historiadora, o reconhecimento dos contornos tortuosos das igrejas do interior mineiro delineiam a semelhança de um universo íntimo compartilhado. Talvez porque a Minas desses escritores seja também a minha, ou talvez porque o mineiro tenha “a memória longa”⁵⁶⁰ para usufruir da cara expressão de Guimarães Rosa. Como alude Roger Bastide, nessas Minas Gerais, a vivacidade de outrora reaparece “junto às velhas cidades mortas, em que ninguém toca – Sabará, Ouro Preto, São João del-Rei – que permanecem como joias artísticas devidamente protegidas.”⁵⁶¹ Nesse sentido, algumas relações biográficas estendem-se a nossa própria vida. Mas, “falar do outro, resgatar sua memória, não seria ainda distinta maneira de narrar a si próprio?”⁵⁶² O escritor Luiz Ruffato cita, em “Minhas memórias dos outros”, um incidente interessante, no qual um amigo dissera reconhecer diversas pessoas em comum no passado dos dois, pessoas que haviam sido trazidas novamente à sua lembrança quando pôde ler seu livro. Ironicamente, eram pessoas que Ruffato não mais reconhecia ou simplesmente desconhecia. O fato salienta como a vida pode salpicar na literatura semelhanças biográficas que nem mesmo aquele que as escreve é capaz de reconhecer. Nas palavras do escritor:

Não eram as minhas memórias pessoais que a floravam quando me dispunha a escrever, mas os cheiros, os sons, as imagens, os gostos e as sensações térmicas de um espaço e de um tempo comuns. Eu, apenas intermediava a manifestação da memória coletiva, filtrando-a em narrativas que, em última análise, se querem devolvidas, por meio do leitor, à memória coletiva, num processo semelhante à ressensibilização de um membro do corpo de um paciente que, após sofrer um trauma, não reconhece mais os comandos enviados pelo cérebro.⁵⁶³

⁵⁵⁹ ARFUCH. *O espaço biográfico*, p. 141.

⁵⁶⁰ ROSA. Minas Gerais, p. 1162.

⁵⁶¹ BASTIDE. *Outro estilo de beleza*, p. 59.

⁵⁶² SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 53.

⁵⁶³ RUFATTO. *Minhas memórias dos outros*, p. 281.

De tal modo, os espaços e tempos conhecidos por esses escritores (mesmo que na narrativa de outrem) não deixariam de fornecer elementos para a composição de suas produções artísticas e constituem-se como espaços biográficos que encerram “de forma unânime os distintos modos como se podem narrar a vida e a experiência humanas.”⁵⁶⁴ Assim, as *passagens* literárias mostram-se como grafias de espaços não apenas restritos à singularidade do biografado, mas também compartilhadas por outras retinas. Como ressalta François Dosse, “há, pois, algo de essencial que passa da vida do autor para a obra, reconhece Barthes, ‘mas uma vida *desorientada*’ em consequência desses deslocamentos sucessivos.”⁵⁶⁵ A passagem por determinada rua como percurso habitual do trabalho, o semblante de uma pessoa íntima, os recantos de uma livraria próxima à sua residência podem ser alguns dos elementos que compõem os espaços ambivalentes entre a literatura e a vida do escritor. Como salienta Leonor Arfuch:

Lugares, recantos das casas que habita, frases, datas, alusões, paisagens dilatadas, uma trama significante em que interioridade se refrata na própria obra indiferente a toda temporalidade narrativa, bem mais na fusão do instante e da memória, como que ilustrando a potencialidade da vivência tal como a define a tradição filosófica.⁵⁶⁶

A reconstituição da juventude de Lysia de Araújo na Belo Horizonte dos anos 1950 permite-nos perceber uma mudança acentuada na antiga geografia da cidade, especialmente, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1950-1955), quando a capital mineira condensou “a nova imagem de uma cidade moderna.”⁵⁶⁷ Uma Belo Horizonte que o sociólogo francês Roger Bastide vai traduzir como uma beleza de contrastes que se constituiu através de um modernismo cujos olhos estavam voltados para o passado. Uma Belo Horizonte planejada, “necessária capital nova” para “uma nova Minas Gerais”⁵⁶⁸ que, a partir de uma arrojada civilização construída em ferro e cimento, criou um outro estilo de beleza. Nas palavras de Bastide, “o milagre produziu-se. Belo Horizonte encontrou, no arquiteto Oscar Niemeyer e no pintor Portinari, os dois homens capazes de lhe dar beleza igual à do passado, embora de gênero diferente.”⁵⁶⁹ Entre 1940 e 1950, a população belo-horizontina quase duplicou “e teve um aumento de 85% no decênio subsequente”⁵⁷⁰. A cidade mineira, em 1944, sediou a

⁵⁶⁴ ARFUCH. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*, p. 14.

⁵⁶⁵ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 92.

⁵⁶⁶ ARFUCH. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*, p. 23.

⁵⁶⁷ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 126.

⁵⁶⁸ BASTIDE. *Outro estilo de beleza*, p. 59.

⁵⁶⁹ BASTIDE. *Outro estilo de beleza*, p. 59.

⁵⁷⁰ REIS. *Crescimento e problemas urbanos*, p. 117.

Exposição de Arte Moderna em Minas Gerais, impulsionando um modernismo tardio. Nas palavras da crítica Eneida Maria de Souza, “a arquitetura da década de 1940, tardiamente concebida como moderna, suplementa o vazio do momento e se ergue como reconstrução do novo e da retomada do progresso.”⁵⁷¹

No decorrer dos anos 1950, novamente contraditória, a moderna capital mineira passava por um crescimento jamais visto, aliado a uma desigualdade social latente que explicava “grande parte da marginalização, da prostituição e da mendicância em Belo Horizonte.”⁵⁷² O final dessa década, de certa forma, já permitia entrever os anos obscuros que se seguiriam. Quando no início de 1960, as Marchas das Famílias com Deus pela Liberdade mobilizariam o país em prol da “revolução” militar contra o comunismo⁵⁷³, a moderna e tradicional Belo Horizonte reuniu um dos grupos mais combativos, com manobras espetaculares, como “a expulsão de Brizola da Secretaria de Saúde de Belo Horizonte”⁵⁷⁴, quando “cerca de 3 mil mulheres invadiram o auditório ao lado do aguerrido anticomunista padre Caio Alvim de Castro”⁵⁷⁵. Como ressalta Antônio Hohlfeldt acerca dessa fermentação cultural da época, “a *modernização* convivia com o *arcaísmo*, da mesma maneira que o *ideologismo* com o *esteticismo* na produção artística daquele período.”⁵⁷⁶ Esses quadros ideológicos díspares contribuíram para que em meio a um país contraditório como o Brasil, surgisse uma cultura de contrastes. As avenidas planejadas, as praças e jardins desenhados por um arrojado paisagismo foram espacialidades modernas que serviram de palco para manifestos de uma burguesia tradicional e elitista. Lysia já estava distante da capital mineira, quando algumas dessas mesmas beatas que impuseram seus terços em nome de uma falsa democracia tiveram que sofrer caladas os desaparecimentos de seus filhos pelas mãos da ditadura que tanto clamaram em seus discursos.

⁵⁷¹ SOUZA. *Crítica cult*, p. 107.

⁵⁷² REIS. Crescimento e problemas urbanos, p. 118.

⁵⁷³ As Marchas das Famílias com Deus pela Liberdade foram movimentos encabeçados por religiosos e senhoras da burguesia que, motivadas pelas propagandas anticomunistas, organizam-se contra a repressão de um governo esquerdista. Paulatinamente, com a violência cada vez maior dos militares após o golpe, as marchas foram apagadas da memória da ditadura. Sobre esse aspecto, ler interessante trabalho de Aline Presot. Cf. PRESOT. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964.

⁵⁷⁴ PRESOT. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964, p.81.

⁵⁷⁵ PRESOT. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964, p.81.

⁵⁷⁶ HOHLFELDT. A fermentação cultural da década brasileira de 60, p. 40.

Lysia chegou a São Paulo em finais da década de 1950. À época, “São Paulo era uma cidade de pouco mais de dois milhões de habitantes, bem distante da megalópole de hoje.”⁵⁷⁷ O mesmo número de habitantes possuía a “Paris do Segundo Império” descrita por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Embora distantes por séculos, a Paris e a São Paulo de temporalidades diversas condensavam alguns espaços semelhantes, ambos propícios a *flânerie* como praças, galerias, centros comerciais, museus, salas de teatro, exposições de arte etc. Distanciadas as formas de vida das duas cidades, o que nos leva ao texto benjaminiano é sua descrição incitante sobre como o *flâneur*, inserido no universo da multidão, “desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista.”⁵⁷⁸ Enquanto, em Benjamin, o *flâneur* se encanta com o fetiche da mercadoria e as formas de expô-la nas vitrines sob as galerias de aço e vidro, o capitalismo tardio na periferia do mundo estaria afeito a outros desejos, outros fetiches, mas sobretudo a uma outra forma de compreender o próprio tempo. Embora o deslocamento de Lysia de Araújo estivesse ligado a sua necessidade de trânsito entre os trabalhos e os ensaios teatrais, a geografia das cidades possibilitou à escritora a composição de uma série de imagens que constituíram não apenas um determinado ritmo para seu pensamento, mas foram cenários propícios ao trânsito de seus personagens em sua literatura. Desse modo, o vagar pela cidade ao fluxo das ações de avançar e deter-se empreende uma mescla interessante na qual a própria instância do movimento é dialética. Não há nada mais significativo para a observação nas grandes metrópoles que o trânsito acelerado em choque constante com o repouso e a angústia da espera. As horas mortas em pontos de ônibus, os semáforos para pedestres, as filas dos bancos, entre tantas outras formas que detêm o movimento do passante ainda comporiam uma espécie de tempo favorável ao olhar contemplativo no qual a escritora colhia a matéria-prima de sua literatura. Como o *dândi*, o *flâneur* encontra seu lugar no século XIX, e embora sua comparação a uma escritora de um mundo pós-moderno pareça distante, especialmente, pela atividade contemplativa que entra em embate com a vida das cidades grandes, há ainda a possibilidade de aproximações, mesmo que parciais, dessa atividade de passagem por excelência: o caminhar entre ruas, sem rumo, à deriva, como vários personagens dos contos de Lysia de Araújo o fizeram. E como, possivelmente, a própria artista o fez. Na

⁵⁷⁷ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 196.

⁵⁷⁸ BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 38.

travessia desses caminhos, ao contemplar a desordem das ruas paulistas, nossa *flâneur* deslocava-se nas casas teatrais que haviam alcançado um recorde imobiliário nas décadas de 1960 em São Paulo. Entre os teatros frequentados por Lysia na “terra da garoa”, destacam-se o Teatro Bela Vista, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Cultura Artística, o Teatro Leopoldo Fróes, o Teatro Maria Della Costa, o Teatro de Arena e, também, o Teatro Municipal de São Paulo, que possuía uma generosa programação cultural divulgada mensalmente.

Alguns desses prédios ainda existem, e hoje desempenham atividades diversas nas novas configurações das cidades. Das apresentações teatrais que persistiram nos anos de chumbo, ficam indagações nem sempre possíveis de resposta: Qual público abrigaria o Teatro Municipal de São Paulo em junho de 1961 quando Lysia de Araújo assistia a Marcel Marceau⁵⁷⁹ em o *Espetáculo de arte mímica*, durante a *Temporada Teatral Francesa para a América Latina*? E quando retornou em julho de 1965, após o Golpe Militar? Como estariam os ânimos dos espectadores daquele mesmo Teatro Municipal, assistindo ao mesmo *Espetáculo de arte mímica* de Marcel Marceau? Que fissura o golpe militar havia realizado naquela atmosfera cultural?

É importante salientar que São Paulo, desde 1951, vinha construindo espaços culturais que pudessem guardar os bens artísticos do país e também pudessem contribuir para diálogos com obras artísticas de outros países. Uma das ações empreendidas foram os “investimentos feitos pelo MASP – Museu de Arte de São Paulo, idealizado por Assis Chateaubriand”, que possibilitaram a “aquisição de obras do *impressionismo* europeu e do *modernismo* brasileiro”.⁵⁸⁰ Em meados dos anos 1960, a cidade ainda não havia se rendido ao silenciamento imposto pela ditadura. Suas casas de espetáculo continuavam a apresentar obras contestadoras como a peça *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, apresentada no Teatro Ruth Escobar sob a direção de José Renato em 1964; ou *Arena conta zumbi* de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, apresentada pelo Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal e a produção de Myriam Muniz em 1965. Lysia de Araújo circulava nas ruas dessa São Paulo de espaços preenchidos por uma multidão anônima. Entretanto, quando em 1968 foi decretado o AI-5, não eram apenas as regras de controle que haviam sido mudadas, Lysia também havia mudado há dois anos seu caminho. Após o silenciamento da capital

⁵⁷⁹ Famoso mímico francês, criador de pantomimas memoráveis no teatro.

⁵⁸⁰ HOHLFELDT. A fermentação cultural da década brasileira de 60, p. 47.

paulista, a prisão e o exílio de alguns artistas, a atriz começava a trilhar seu percurso teatral no Rio de Janeiro.

Nas palavras de Hohlfeldt, “a década de 60 que se expandiria, assim, pela década seguinte” repleta de “seu ufanismo contraditório” havia se estendido, “efetivamente, ao longo de mais da metade da década seguinte, e a década de 60, aberta em 1968, seria, sobretudo, a ‘época da negação’, segundo José Celso Martinez Corrêa.”⁵⁸¹ Se São Paulo havia sido em parte rendida, a efervescência do teatro carioca no período ditatorial e sua história deve ser toda creditada à coragem de seus artistas. No esteio de sua paixão pela arte teatral, Lysia de Araújo não impunha regras ou direções restritas a seu caminho. Ao transitar por *não-lugares* nos quais se protegia em seu anonimato, a artista circulava livremente num país cujo governo controlador, através da violência e da censura, buscava silenciar sua arte. Entretanto, esses artistas resistiram. Nesse aspecto, os espaços das cidades afloram em seus arquivos através de uma linguagem narrativa “em sua avassaladora busca pela *presença* – o eu, o corpo, a voz, a pessoa, a vivência –, e em sua insistência nos mais diversos registros do discurso social.”⁵⁸² Contudo, em espaços que não se particularizam, nos quais não podemos definir um aspecto identitário, relacional ou histórico⁵⁸³, os *não-lugares* apresentam-se como espaços transitórios e destituídos de marcas subjetivas e/ou culturais, surgindo, assim, como portos seguros dentro de uma antidemocracia. Os espaços das metrópoles permitiram à escritora certa liberdade “através de uma múltipla estrutura de registros”, responsáveis pela “perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes.”⁵⁸⁴

Marc Augé cita como *não-lugares*, os aeroportos, as praças, as vias, alamedas, avenidas e outras estruturas instauradas pela era moderna, tempo no qual esses espaços, a partir das constantes modificações sofridas pelas realizações humanas, pelo próprio uso e vivência, vão sendo impregnados de novos significados, em camadas que se acumulam umas sobre as outras. Em teatros, cinemas, concertos, cafés, livrarias, Lysia de Araújo encontrou seus espaços alternativos e é “a partir dessa interação constante entre o mundo e a pessoa que evolui em meio a histórias cruzadas que se

⁵⁸¹HOHLFELDT. A fermentação cultural da década brasileira de 60, p. 51.

⁵⁸² ARFUCH. Antibiografias? Novas experiências nos limites, p. 15.

⁵⁸³ Cf. AUGÉ. Não-lugares: introdução a uma antropologia da Supermodernidade, p.36.

⁵⁸⁴BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 44.

constitui a singularidade dos múltiplos percursos que formam uma sociedade.”⁵⁸⁵ Sua passagem e o trânsito de seus arquivos abrem as possibilidades de encontrar, nesses espaços do anônimo, ambientes plurissignificativos dessa singularidade que os consigna.

Qual Rio de Janeiro recebeu a atriz em 1966, quando se mudava para a “cidade maravilhosa”, dois anos antes de decretarem o AI-5? Poderia alguém circular “perdido em pensamentos”⁵⁸⁶ (valendo-me de uma das metáforas benjaminianas do *flâneur*), atravessar as cidades distraído, perdido em suas preocupações, nas incertezas de um país em estado de exceção? Talvez a capital carioca e seus espaços artísticos fossem convidativos deveras ao *flâneur*. Além disso, a natureza itinerante e inquieta da artista, dificilmente iria privá-la do desejo de viver uma vida em trânsito. Ao mesmo tempo, quando contemplamos essas paisagens escritas nos registros dos arquivos, não encontramos cidades imutáveis como Zora, esses espaços ainda há pouco foram reconstruídos na suplementaridade das palavras, em imagens fragmentárias e em re-significadas analogias. A noção de *espaço* exigiu, desse modo, a produção de questionamentos e reflexões, na tentativa de traçar uma “cartografia do presente”, como conceituou Leonor Arfuch. Nesse sentido, o espaço aparece não como superfície plana, “sem riscos, onde se acumulam diversos objetos – em nosso caso, gêneros discursivos –, e sim essencialmente como *multiplicidade, pluralidade, heterogeneidade, relação, interação*”⁵⁸⁷, além de se configurar como “um espaço sempre inacabado, aberto à transformação com cada novo elemento que o habita. Em outras palavras, um espaço que se refaz constantemente através das interações que o constituem.”⁵⁸⁸

Apenas o arconte desses arquivos esteve próximo de sua primeira desordem, apenas ele esteve exposto ao caos da memória. Apenas ele foi capaz de suportar o *mal de arquivo* e nele perceber a própria existência do outro. O indivíduo encontra-se, justamente, “na interseção de um certo número de conjuntos heterogêneos e é o jogo complexo dessas determinações múltiplas que passa a ser o núcleo de um estudo biográfico.”⁵⁸⁹ André Green, posteriormente, Lacan observaram uma espécie de

⁵⁸⁵DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 343.

⁵⁸⁶BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 69.

⁵⁸⁷ARFUCH. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*, p. 17.

⁵⁸⁸ARFUCH. *Antibiografias? Novas experiências nos limites*, p. 17. (grifos da autora).

⁵⁸⁹DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 255.

“heterogeneidade diacrônica” que revela um “funcionamento não linear da memória individual e coletiva.”⁵⁹⁰ Assim, “o sentido de uma vida” remete:

a uma diversidade da recepção do sujeito tratado cuja escrita e ação produzem um sentido a cada vez diferente em seus próximos e em seus leitores. Essa pluralização permite, de mais a mais, que se levem em conta as próprias mudanças do biografado, que não está de modo algum imobilizado numa estrutura atemporal de partida na qual já se desenhasse o itinerário ulterior.⁵⁹¹

A narrativa contemporânea já havia percebido o problema da pluralização das subjetividades. Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*, já apontava na “narrativa contemporânea: uma presença marcante da primeira pessoa e um olhar sobre o outro culturalmente afastado”.⁵⁹² Segundo ela, essa literatura problematiza “a ideia de referência e assim incita a abandonar os rígidos binarismo entre ‘fato’ e ‘ficção’”.⁵⁹³ Então, a busca identitária não desaparece, mas fragmenta-se numa miríade de “biografemas” que já não têm necessidade de ser ligados por um cimento de engaste. Como ressalta Leonor Arfuch, ao restituirmos os fenômenos de interações que regem o emaranhamento das vidas, vislumbramos a identidade biográfica não mais “congelada à maneira de uma estátua, mas sempre às voltas com as mutações”.⁵⁹⁴ O arquivo de uma vida equivale então:

a uma organização do saber em forma de uma história polifônica. Estamos diante de uma rede de categorias e fragmentos onde se entrelaçam os fios da história topográfica com os da história política, social e econômica, e estes, por sua vez, com os da história da técnica, da arte, da mídia, da literatura, da percepção e da cultura em geral – além das reflexões metodológicas.⁵⁹⁵

As diversas cidades pelas quais a artista passou seriam impossíveis, todas, de compor esses espaços biográficos. Há poucos registros de sua passagem por Recife. Aliando o desejo de conhecer novos espaços, Lysia foi à capital pernambucana em busca de suas raízes, parentescos distantes de sua família. O emprego como taquígrafa no serviço público permitia-lhe a estabilidade financeira e a facilidade em transitar. Quando retornou para Belo Horizonte no início da década 1970, passou a se dedicar quase que exclusivamente à literatura, à música e às aulas de natação no Minas Tênis Clube. Seguramente, não deixou de continuar a transitar pelas apresentações teatrais de Belo Horizonte e, esporadicamente, no Rio. A mulher que havia saído de Minas há

⁵⁹⁰DOSSE. *O desafio biográfico*, p.345.

⁵⁹¹DOSSE. *O desafio biográfico*, p.376.

⁵⁹²KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 10.

⁵⁹³KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 11.

⁵⁹⁴DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 406.

⁵⁹⁵OTTE. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin, p. 228.

quase 20 anos era completamente diferente daquela que naquele momento retornava.

Dessa forma:

O arquivo literário se une naturalmente a esse desenho, sempre provisório, do espaço biográfico. Poderíamos dizer que se trata de um espaço biográfico em si mesmo, visto que pode reunir o imaginável, assim como o inimaginável, em termos do traçado de uma vida; um lugar – casa natal, morada, lar, recinto – o arco de uma temporalidade disjuntiva, textos acabados e inacabados, entrevistas, rastros, vestígios arqueológicos, recordações, esquecimentos, objetos pessoais, herança, legados, tradições, coleções, enfim, tudo aquilo que entrelaça a articulação imprevisível, e por isso mesmo, misteriosa, entre vida e obra.⁵⁹⁶

As digressões que tomamos pelas memórias de sua infância, os caminhos percorridos pela paixão pelo teatro, os felizes anos de casamento, o suportar das *passagens* nos difíceis anos de chumbo levam-nos a uma percepção do tempo como uma força que compele ao devir que “não se detém”. Força que Jorge Luis Borges, em sua palestra “O tempo”, identificaria como “o problema da identidade cambiante,” na qual perceberíamos que “somos algo essencialmente misterioso”, “algo cambiante e algo permanente.” Essa perspectiva toma a existência como uma eterna transformação que reitera a vida em imagens de efemeridade. Trata-se “da ideia da permanência no fugaz” na qual o tempo seria “a imagem móvel do eterno”, o que transformaria a vida em “uma contínua agonia.”⁵⁹⁷ Paradoxalmente, o tempo é volatizado e estendido ao máximo nos registros de seu arquivo. Em um lugar em que “o movimento gira em falso, entregue ao acaso e à força das circunstâncias”⁵⁹⁸ e o caráter transitório é medida constante daquele que se entrega ao torpor do passado, situando-se numa espécie de “cronotopo das soleiras”, categoria qualificada por Mikhail Bakhtin como metáfora dos processos de rompimento. Esses processos referem-se “ao momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão do medo de ultrapassar o limiar),⁵⁹⁹ Lysia nunca se submeteu a esse medo, sua vida integra o mais rico significado das *passagens* por cidades nas quais buscou as respostas às suas perguntas.

⁵⁹⁶ ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 373.

⁵⁹⁷ BORGES. *Cinco visões pessoais*, p. 48-49.

⁵⁹⁸ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p. 148.

⁵⁹⁹ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 354.

2. Lysia de Araújo e seus precursores: paradoxos da tradição e da ruptura

Em Pierre Menard, autor do Quixote, irreal é o destino que seu protagonista se impõe. O rol de escritos que lhe atribuo não é muito divertido, mas não é arbitrário; é um diagrama de sua história mental...

Jorge Luis Borges, Prólogo de *Ficções*.

Lidar com a memória é revisitar o passado com os olhos da contemporaneidade, um trabalho tão difícil quanto o de Pierre Menard, na escritura de um novo *Don Quixote* semelhante em todos os detalhes ao primeiro, mas passível às questões do presente. Desse modo, compreender a obra de Lysia de Araújo dentro das estéticas da ruptura⁶⁰⁰, perceber como os rastros da tradição, ao mesmo tempo em que os traços do modernismo e do moderno,⁶⁰¹ demarcam toda a composição de seus textos, não tem a intenção de soar como passadista. Não queremos demonstrar uma leitura da tradição, ressaltá-la como um impulso inevitável a ser subvertido pelo talento individual, como observaram teóricos como Harold Bloom ou T. S. Eliot. Não se deseja aqui encontrar marcas de escritores consagrados na obra da intelectual, nem tampouco romper totalmente com o passado, procurando esvaziá-lo como se fosse possível tal intento. A ideia baseia-se na complementaridade desse passado através da leitura de uma escritora cuja própria obra abre-se num nexo que “está sempre sujeito às forças que o ocupam e o impulsionam dentro do espaço da polissemia e da intertextualidade.”⁶⁰² Importa trazer à tona “um tipo especial de biografia que consiste em examinar as diversas facetas, a multiplicidade das apropriações do ícone e as etapas atravessadas na conquista do reconhecimento da grandeza pela sociedade.”⁶⁰³

Lysia de Araújo produziu uma literatura diversificada e possui um conjunto de composição literária em variados gêneros como a crítica teatral, a crônica, o romance e o conto. Com publicações em múltiplos suportes, entre jornais, revistas e livros, a

⁶⁰⁰ Sobre as estéticas da ruptura, a principal contribuição acerca do aspecto formal e histórico esteve no texto homônimo da estudiosa Eneida Maria de Souza. Embora não haja citações diretas a seu texto, o olhar sobre essas correntes artísticas foi mediado pela sua concepção crítica. Ver: SOUZA. *As estéticas da ruptura*. In: *Crítica Cult*.

⁶⁰¹ Realizo aqui o empréstimo da explicação que Silviano Santiago propõe à expressão “moderno” e “modernismo”, sendo o primeiro um conceito mais abrangente, ligado ao movimento estético gerado dentro do iluminismo e o segundo mais localizado dentro da crítica estética ao passadismo no Brasil, “concretizada na Semana de Arte Moderna de 22”. Ver: SANTIAGO. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*, p. 95.

⁶⁰² Uma das definições para suplemento presentes na obra de Derrida. Ver: SANTIAGO. *Glossário de Derrida*, p. 91.

⁶⁰³ DOSSE. *O desafio biográfico*, p. 395.

artista insere-se em um momento fecundo da literatura brasileira entre as décadas de 50 e 80 do século XX, período em que a produção nacional foi marcada profundamente pelas estéticas da ruptura implementadas no início dos anos 20. Sendo contemporânea de escritores como Murilo Rubião e Carlos Drummond de Andrade, com os quais possuía uma relação pessoal, afetiva e literária⁶⁰⁴, a artista foi frequentemente inserida pela crítica na estética do chamado realismo fantástico, e percorreu caminho semelhante no Brasil àquele que foi aberto por Rubião com a publicação de *O Ex-mágico* em 1947. Sobre a questão das relações possíveis entre os autores que serão citados, importa-nos uma forma diversa de pensar as relações literárias para além das “angústias da influência”. A questão preeminente dá-se na implicação de que “não estamos definindo uma influência, mas sugerindo apenas uma aproximação no que diz respeito a uma determinada concepção do mundo, geradora por sua vez de uma concepção artística, que lhe é correspondente.”⁶⁰⁵ Em “O que é a influência?”, Barthes compreende-a da seguinte forma:

O objeto injuntor não é entretanto o autor de que falo, mas antes *aquilo que ele me leva a dizer dele*; eu me influencio a mim mesmo com sua permissão: o que digo dele me obriga a pensá-lo de mim (ou a não pensá-lo), etc. É preciso pois distinguir os autores sobre os quais se escreve e cuja influência não é nem exterior nem anterior aquilo que dele se diz, e (concepção mais clássica) os autores que a gente lê; mas estes, o que é que me vem deles? Uma espécie de música, uma sonoridade pensativa, um jogo mais ou menos denso de anagramas (eu tinha a cabeça cheia de Nietzsche que acabara de ler; mas o que eu desejava, o que eu queria captar, era um canto de ideias-frases: a influência era puramente prosódica.⁶⁰⁶

Através dessa “sonoridade pensativa”, processos vários ressoam em sua técnica literária, possibilitados sobretudo por inovações advindas das vanguardas da literatura latino-americana e por novas tecnologias que faziam mover de diferentes maneiras a máquina do imaginário de sua literatura. É importante ressaltar que a atividade crítica de Lysia de Araújo em contato com as produções literárias dos mais diversos meios culturais possibilitou sua formação como escritora. Além disso, “é de extrema relevância para a compreensão do estudo do período e para a obra do autor

⁶⁰⁴ Lysia de Araújo correspondeu-se inúmeras vezes com o poeta Carlos Drummond de Andrade, contudo restam apenas três cartas dessa amizade, possivelmente no espólio do crítico e poeta Affonso Ávila. Murilo Rubião era Chefe de Departamento do jornal MINAS GERAIS durante a época que a escritora publicava no Suplemento Literário do referido periódico. Na biblioteca da FALE/UFMG há inclusive um livro de Lysia de Araújo dedicado ao amigo.

⁶⁰⁵ O comentário refere-se à postura tomada por Álvaro Lins acerca das aproximações que realizou entre a obra de Franz Kafka e Murilo Rubião. Ver: LINS. Os novos. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

⁶⁰⁶ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 123.

ampliar o registro biográfico, dotado tanto de valor documental quanto de gênese literária.”⁶⁰⁷ Dessa forma, “o destino literário é marcado por injunções biográficas, pela escolha de precursores que garantam a entrada do escritor no cânone.”⁶⁰⁸

A existência de Lysia de Araújo insere-se no paradoxal contexto brasileiro de uma conturbada pós-modernidade. No caso dos intelectuais mineiros, o governo de Juscelino Kubitschek, tanto no estado de Minas Gerais (1950-1955), quanto na presidência da República (1956-1961) trouxe um grupo expressivo de intelectuais, escritores e artistas para a administração de serviços públicos. Entre os escritores do grupo, alguns foram bastante próximos à Lysia, como Murilo Rubião e Affonso Ávila. O tema foi abordado por Eneida Maria de Souza no artigo “O avesso da escrita – intelectuais a serviço de JK”, no qual é elucidada a “compreensão do emprego público”, não apenas como um sistema de trabalho, mas também como “um dos meios de se alcançar prestígio e ascensão social, e de contribuir para a construção do perfil do escritor a serviço do poder republicano, em vigência até meados do século 20.”⁶⁰⁹ Entretanto, a virada política três anos após o término do governo JK trouxe uma reconfiguração social que abalou profundamente esse grupo de intelectuais modernistas. Também Silviano Santiago, no artigo “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64”, descreve sua percepção tácita de que os ideais almejados por toda uma geração modernista foram distorcidos, posteriormente, por um Estado de estrutura violenta e repressiva. Como salienta o escritor mineiro:

Não houve “atraso” artístico nem alienação política no melhor da produção literária pós-64; houve, sim, a compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil (que, teoricamente, não tenhamos medo em dizer, era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto da direita quanto da esquerda nos anos 30) estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país, já fora dos padrões universais de justiça por efeito de uma colonização europeia que se valeu de meios de transformação hoje reconhecidamente discutíveis.⁶¹⁰

Em finais da década, os jovens que empreenderam os mais diversos sonhos de otimismo e liberdade, viram-se cerceados pelos anos de chumbo. “Éramos um país jovem, criativo, boêmio, entediado, alegre, brincalhão, progressista, esperançoso,

⁶⁰⁷ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 13.

⁶⁰⁸ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 18.

⁶⁰⁹ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 121.

⁶¹⁰ SANTIAGO. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões, p. 21.

embalado pela fé no futuro e em consonância com a abertura política e democrática.”⁶¹¹

Contudo, quando foi instaurado o Golpe Militar:

O Companheirismo revolucionário e esperançoso de que todos nos falaram utópica e chaplinescamente nas décadas de 30 e 40 perdeu a sua razão de ser como luta primeira, em virtude de uma desagregação das forças de esquerda operada por uma violência insuspeitada. A violência pôde ser visível nas ruas, com a militarização progressiva do Estado, com o grupo dirigente outorgando a si o direito de reprimir o cidadão em nome da segurança nacional; pôde ser visível de forma quase invisível na carteira de identidade e nos crachás que se requisitavam para se entrar num edifício público ou num escritório; e pôde ser visível de forma invisível na ficha a ser preenchida pelos moradores de um edifício para, caso necessário, posterior controle policial. A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionados pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre eles, o do artista).⁶¹²

Num momento em que o “corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura”⁶¹³, Lysia de Araújo publicava nos jornais contos como “Os olhos incólumes”, metaforizando essa figura inconformada, dilacerada por uma multidão conformista. Depois da ditadura, “no caso brasileiro, o afastamento do intelectual diante dos anseios da comunidade é comprovado pela presença do vazio comunicativo instaurado na década de 1960 pela ditadura.”⁶¹⁴ O estado de violência implantado pelas ditaduras militares no Brasil e na América Latina fez aflorar uma literatura do desassossego e da incompreensão. O realismo fantástico foi uma das poucas formas narrativas possíveis de suportar o peso histórico do período. Lysia, pelos caminhos teatrais, recebeu uma literatura dramática pautada no Teatro do Absurdo, trazido para o Brasil no espólio dos artistas estrangeiros, alguns fugindo da crise pós-guerra e permanecendo em nosso país até finais da década de 1970. Assim, a escritora estava enredada pela literatura fantástica e pelo teatro do *non sense*. Nesse circuito cultural, a literatura fantástica produzida em nosso país, pôde também, segundo Silviano Santiago:

aproximar-se da literatura hispano-americana que lhe é contemporânea, abrindo mão do naturalismo na representação, em virtude de problemas graves de censura artística. Neste caso, adentra-se o texto literário por uma escrita metafórica ou fantástica, até então praticamente inédita entre nós.⁶¹⁵

⁶¹¹SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 132.

⁶¹²SANTIAGO. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões, p. 18-19.

⁶¹³SANTIAGO. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões, p. 25.

⁶¹⁴SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 133.

⁶¹⁵SANTIAGO. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões, p. 14.

No Brasil, como elucida Eneida Maria de Souza, inicia-se um tempo de novas subjetividades, “do desamparo do sujeito diante da sua perda gradativa no anonimato da cidade grande, dando lugar para diferente atitude estética e uma poética mais intimista e fantástica como no caso específico de Murilo Rubião”.⁶¹⁶ Acerca dessa concepção artística presente em seus contos, Borges descrevera, no prólogo de *Ficções*, a natureza e localização de suas narrativas numa estética definida por duas palavras: “são fantásticas”.⁶¹⁷ Anos mais tarde, Julio Cortázar alertaria que, para aqueles que se aventurassem nesse terreno, “toda a *ars combinatória*, a apreensão das relações subjacentes, o sentimento de que os reversos desmentem, multiplicam, anulam os universos, [eram] modalidade natural de quem vive para esperar o inesperado”⁶¹⁸. Numa literatura de rompimento com o real e a transformação desse numa estrutura que flutua no completo imaginário, essa estética dispensou explicações que antecediam as fabulações do antigo conto maravilhoso, não havendo elucidação do insólito em artifícios mágicos. O estranhamento próprio aos acontecimentos extraordinários poderia ser propiciado apenas pelo olhar do leitor e, dentro da realidade narrativa, esses fatos constituíam a mais pura normalidade. Ao driblar a censura através de tramas fragmentárias e elementos inverossímeis, salienta Silviano Santiago que:

Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repreensão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil, tanto a estrutura ditatorial centrada em Brasília como as microestruturas que reproduziam no cotidiano o autoritarismo do modelo central.⁶¹⁹

Na produção modernista de Murilo Rubião e Autran Dourado, há a “predominância da estética não figurativa no processo de construção do texto em que se diluem as marcas de referência do espaço urbano, próprias da estética modernista, e se acentuam os traços intimistas das personagens.”⁶²⁰ Segundo Renato Cordeiro Gomes, o conto “O Edifício”, de Murilo Rubião, constrói-se a partir do intuito de “mostrar a ruína e as contradições de uma modernidade periférica”⁶²¹ através da constituição de uma “narrativa alegórica de fundação da modernidade aberta a um futuro interminável,

⁶¹⁶SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 129.

⁶¹⁷BORGES. *Ficções*, p. 13.

⁶¹⁸CORTÁZAR. *Valise de Cronópio*, p. 177.

⁶¹⁹SANTIAGO. *Prosa literária atual no Brasil*, 37.

⁶²⁰SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 128.

⁶²¹SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 129.

sempre em construção, mas conjugado a forças míticas arcaicas, para criar, em seu paradoxo, um outro mito, o da própria modernidade.”⁶²²

De tal modo, o realismo fantástico movimentou-se num terreno paradoxal da modernidade que pensar em tradição ou ruptura nessa estética literária soaria como uma discussão sem sentido. Mesmo conservando aspectos de tradições milenares, de mitologias de civilizações antigas que traziam os universos do conto maravilhoso em estórias em que jardins cresciam indefinidamente, seres quiméricos eram apresentados em metamorfoses e desaparecimentos, homens falavam com animais, entre tantas outras fabulações desses interlúdios mágicos, o realismo fantástico realizava um profundo rompimento. Ao deslocar essa cosmogonia para os *não-lugares* da contemporaneidade e os espaços transitórios do mundo moderno, essa concepção artística subvertia a ordem da tradição e a abria para uma proposta que jamais tenderia “a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas.”⁶²³ Segundo Audemaro Taranto Goulart:

Uma das explicações que já se explicitaram para justificar a presença até exagerada do fantástico é o fato de que o mundo da modernidade foi, cada vez mais, sendo atingido por uma crescente desreligiosidade, o que fez com que a cultura se visse incapaz de conciliar o natural e sobrenatural, daí resultando uma situação de desequilíbrio que abriu caminho para que o fantástico surgisse em meio aos elementos contraditórios da realidade.⁶²⁴

Nessa estrada aberta ao afastamento do verossímil, a narrativa do realismo fantástico não era precedida por uma explicação para o estranho “justamente porque tal acontecimento alcança os indivíduos sem que eles o vejam como algo incompreensível.”⁶²⁵ O sobrenatural trazido do passado, evoca uma atitude de reminiscências em concepções antigas, tanto trazidas das tradições ocidentais quanto orientais, sendo para esses escritores, a memória a própria tradição⁶²⁶. Nesse aspecto, as compreensões do escritor argentino Ricardo Piglia novamente se tornam válidas, já que, para o autor de *Formas breves*, “la tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que incierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito.”⁶²⁷

⁶²² GOMES apud SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 128.

⁶²³ CORTÁZAR. *Valise de Cronópio*, p. 177.

⁶²⁴ GOULART. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião, p. 149.

⁶²⁵ GOULART. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião, p. 149.

⁶²⁶ Ver: PIGLIA. *Memoria y tradición*, p.60.

⁶²⁷ PIGLIA. *Memoria y tradición*, p.60.

Em outra vertente teórica, Octavio Paz viria a perceber a tradição no moderno, “feita de interrupções, em que a ruptura é um começo.”⁶²⁸ Ao perceber na modernidade uma tradição polêmica e que desaloja a tradição operante, o autor de *Labirintos da solidão* percebe um nexo circular em que a ruptura se identificaria sempre com a atividade do desalojar de determinada tradição e assim se movimentaria indefinidamente entre o processo de romper e instaurar o novo. Tanto para Paz quanto para Piglia, o passado e a tradição inseriam-se numa forma de lidar com o alheio. Para o segundo autor, o princípio da alteridade, metaforizada no conceito da “ex-tradición”, suporia uma “relación forzada con un país extranjero.”⁶²⁹ Numa terceira margem, a percepção borgeana em “El escritor argentino y la tradición” possibilitava o manejar de todos os temas europeus, sem obstáculos, “con una irreverencia que puede tener, y la tiene, consecuencias afortunadas.”⁶³⁰ Mais à frente o escritor concluiria, “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo.”⁶³¹ Acerca das possibilidades de encontrar pares para a sua literatura, a escritora responde de maneira contundente à ideia equivocada de uma possível influência. No já citado artigo do *Estado de Minas* de 27 de setembro de 1972, a escritora elenca alguns dos escritores que marcaram sua vida:

Como disse antes, fui sempre uma leitora impenitente. Lia e leio muito, de tudo. Não posso precisar uma influência só, mas muitas, de todos os escritores que já li. A leitura é importante para todos nós. Entretanto, dos escritores que mais me impressionaram, posso citar Tchecov, Kafka, Virgínia Woolf e mais recentemente Borges, Cortázar, Villafañe.⁶³²

Sobre a afinidade em relação aos últimos escritores reside, segundo Maria Lysia, “numa certa intencionalidade do absurdo, maneira de ver a vida com alguma ironia – a que não falta, é claro, angústia e amargura”⁶³³. Já nos aspectos formais, a escritora não percebia alguma afinidade e ainda ressalta: “pelo menos espero não seja nenhuma ‘copista’ dos muitos escritores que admiro.”⁶³⁴ Em recorte de jornal com data manuscrita de 28 de janeiro de 1989, a escritora enumerava a sua indicação de livros,

⁶²⁸ PAZ. A tradição da ruptura, p.17.

⁶²⁹ PIGLIA. Memória e tradición, p. 61.

⁶³⁰ BORGES. El escritor argentino e la tradición, p. 273.

⁶³¹ BORGES. El escritor argentino e la tradición, p. 274.

⁶³² ARAÚJO *apud* Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972. Curiosamente, o datiloscrito da entrevista traz algumas marcações interessantes da escritora, que escreve a caneta o nome de mais dois escritores: Arréola e Gombrowicz.

⁶³³ ARAÚJO *apud* Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972.

⁶³⁴ ARAÚJO *apud* Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972.

numa ligeira coluna intitulada “Pode ler que é bom”. Segue abaixo a instigante lista de Maria Lysia:

Não sou de um livro só. É um velho hábito ler três, quatro livros de uma só vez. Há livros na sala, no quarto, por toda a casa há um sendo lido e, ultimamente, tenho tido sorte com bons livros. Entre eles, “O falador” de Llosa – uma escrita *sui-generis*. Divirto-me com os “aforismos” de Carlos Drummond. O melhor Kundera para mim é o do “Risíveis amores”, contos dos equívocos, interessantíssimos. Releio duas biografias: de Beethoven e Mozart. “Eu, Sarah Bernhardt”. Um de Cabrera Infante, “Vista do amanhecer no trópico” – vinhetas sobre a história de Cuba – “Nossos vinte anos”, de Clara Malraux. E, de quebra, Mário Quintana. Gostaria de recomendar esses livros a meus amigos. Agora vou partir para o “Ontem à noite era Sexta-Feira”, do Roberto Drummond. É uma miscelânea que dá certo.⁶³⁵

Assim, o trabalho realizado pelos escritores do realismo fantástico permitiu uma remodelação do passado pelo viés de uma atitude universalista que se abria numa estética pós-moderna, já que a obra desses autores possibilitava uma “perlaboração” na qual “traços mnésicos são ulteriormente remodelados em função de novas experiências que conferem a eles outros tipos de significação.”⁶³⁶ Num momento cuja produção ainda era impulsionada pela arte moderna, o realismo fantástico fugia a estagnação do que havia restado dessa estética e possibilitava uma criação que se constituía, nas palavras de Wander Melo Miranda, “enquanto reescrita da modernidade.”⁶³⁷ Assim, não seria imprópria a aproximação do “realismo fantástico” e de obras inseridas na pós-modernidade, uma vez que muitos dos autores reconhecidamente pós-modernistas praticam um tipo de ficção cuja concepção artística identifica-se em muito à essa criação estética, estando entre eles o escritor português José Saramago.⁶³⁸

Entretanto, não apenas o processo constitutivo do conteúdo proposto nesses contos coloca essa corrente artística “na e além da” narrativa moderna. No caso de autores como Murilo Rubião e Lysia de Araújo, o próprio trabalho com a linguagem e as formas de divulgação desses textos inseriam-nos “no discurso literário da modernidade.”⁶³⁹ Um ponto interessante na intersecção das obras desses dois escritores mineiros está diretamente ligado à disseminação de suas obras em fontes variadas. Num

⁶³⁵ Recorte de jornal do Acervo Pessoal Lysia de Araújo.

⁶³⁶ MIRANDA. Pós-modernidade e tradição cultural, p.15.

⁶³⁷ MIRANDA. Pós-modernidade e tradição cultural, p.15.

⁶³⁸ Entre os escritores tomados nessa perspectiva estariam, segundo Selma Calansans Rodrigues, Salman Rushdie com *Shame*, Angela Carter com *Nights and the Circus*, D. M. Thomas, com *The White Hotel*, José Saramago e outros. Ver: RODRIGUES. *Realismo Mágico*. Disponível em <http://www.fcsh.unl.pt>.

⁶³⁹ GOULART. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião, p. 148.

processo de republicação contínuo, o escritor de *O convidado*, a partir da década de 70, passa a organizar livros que trazem contos que já haviam sido publicados. Ainda partindo dos estudos de Audemaro Taranto Goulart sobre a obra de Murilo Rubião, após a segunda metade da década de 70, verifica-se que “dos 93 contos lançados sob a supervisão do autor, apenas 32 são originais, sendo o restante republicações.”⁶⁴⁰ Com a escritora de *Em silêncio*, acontece um processo semelhante, com apenas uma diferença: a diversidade de periódicos, ligados diretamente à sua itinerância. Nesse sentido, quando se coloca em evidência a questão do lugar de produção de uma obra:

Privilegia-se a descrição da obra em perspectiva, no lugar da análise do quadro, do texto isolado, considerando que toda obra se inscreve a partir de determinados modelos que ampliam os espaços particulares em que foi gerada. Nenhum texto se impõe como produto singular e autônomo por manter compromissos com outros que lhe serviram de suporte e com os futuros leitores.⁶⁴¹

Apenas para tecer um breve painel de publicação dos contos de Lysia de Araújo, encontramos sua colaboração em vários jornais e revistas dentro e fora do país, como *A Cigarra* e *Ficção*, no Rio de Janeiro; *O Cruzeiro*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Última Hora* e *Academus* em São Paulo; na revista portuguesa *Colóquio-Letras*, na revista *El Cuento* do México; no *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, *Revista Alterosa*, *Inéditos*, entre outros periódicos mineiros de cidades do interior. Apesar da intensa atividade literária, a autora manteve-se inédita em livro durante aproximadamente 25 anos, vindo a publicar em 1975 na *Antologia de Contos Circulo 17* da Editora do Escritor, em São Paulo. A publicação de *Em silêncio* pela José Olympio só viria a acontecer em 1978, através de um convênio do INL – Instituto Nacional do Livro, após dois prêmios da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.

A própria artista viria a realizar declarações acintosas sobre a dificuldade dos escritores novos em publicar suas obras, mesmo depois de reconhecidos em inúmeras premiações e pela crítica literária do país. Tal fato levou Lysia de Araújo a ironizar seu ineditismo artístico, dizendo ser “uma das inéditas mais premiadas”⁶⁴² em concursos literários. Curiosamente, a dificuldade da escritora em publicar no mercado editorial com uma obra pautada no “realismo fantástico” levou-nos a revisitar o passado de Murilo Rubião e perceber em entrevistas do autor, a mesma dificuldade de publicação.

⁶⁴⁰ GOULART. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião, p. 145.

⁶⁴¹ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 172.

⁶⁴² ARAÚJO. *Um Tempo*. Comentário da orelha do livro.

Em depoimentos cedidos ao *Estado de Minas* e ao *Diário da Tarde* na década de 80, o autor afirmou que somente “depois de oito recusas de editoras”⁶⁴³ havia conseguido publicar *O Ex-mágico* em 1947, nunca mais se emocionando tanto com uma publicação. Durante as décadas de 50 e 60, o escritor publica apenas mais dois livros: *A estrela vermelha* (1953) e *Os dragões e outros contos* (1965). Somente a partir da década de 70, seus livros começam a ser editados e reeditados e uma produção crítica sobre sua obra começa a se consolidar em inúmeras dissertações e teses no Brasil e no exterior.

Nas obras dos dois escritores, a constante reedição dos textos modifica os tecidos da escrita através de pequenos traços residuais nas diversas publicações. Com modificações mais sutis que as realizadas por Murilo Rubião, Lysia de Araújo atenta-se a alterações mínimas em pontuações e raramente em trocas de vocábulos. Contudo, se os rastros dessa mudança constante na escrita da autora são poucos, os movimentos dessas “geo-grafias” no processo editorial atravessam distâncias no tempo e no espaço. Os textos itineram como a artista, passeiam em periódicos de São Paulo e Minas Gerais em épocas variadas. O conto “A mulher de vidro”, por exemplo, foi publicado em fevereiro de 1964 no *Estado de Minas* e em julho do mesmo ano no periódico paulistano *O Estado de S. Paulo*, sendo posteriormente reeditado no livro *Em silêncio* no Rio de Janeiro, em 1978.

Contudo, para Audemaro Goulart, esse processo de reedição em Murilo Rubião estaria mais ligado à reelaboração do autor mineiro sobre a linguagem, num artifício quase exaustivo e numa busca desesperada pela clareza. Já na obra de Lysia de Araújo essa atitude revela uma tentativa diversa, a republicação de seus contos funcionaria como “uma estratégia interessada em fazer com que a obra se disseminasse significativamente.”⁶⁴⁴ A própria publicação em periódicos variados sugere o desejo de fazer divulgar uma estética ainda pouco compreendida. Seu maior valor estava em disseminar-se na vida dos leitores de jornais e revistas como algo que se acrescenta a um todo, já que boa parte dessa escrita era produzida nos chamados “suplementos literários” desses periódicos, sobre os quais escreveu Silviano Santiago. Assim, o conteúdo em questão apresentava-se como

algo a mais; no caso, um bônus que é dado ao leitor. A literatura (contos, poemas, ensaios, resenhas, etc.) passou a ser esse algo a mais que fortalece

⁶⁴³ RUBIÃO. Tudo é profundamente real, p. 05.

⁶⁴⁴ GOULART. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião, p. 145-146.

semanalmente os jornais através de matérias de peso, imaginosas, reflexivas, opinativas e críticas, que tentam motivar o leitor apressado dos dias de semana a preencher de maneira inteligente o lazer do *weekend*.⁶⁴⁵

Um dos papéis fundamentais desses textos suplementares delineava-se sobre dois caminhos paradoxais: um referia-se à importância do conhecimento da tradição e “das formas antigas”, ao mesmo tempo em que se pautava na “conquista de um estilo próprio, a agregação de um produto novo aos já existentes”⁶⁴⁶. Ao mesmo tempo em que divulgavam autores estrangeiros em textos e entrevistas, “certos suplementos literários acolhiam jovens iniciantes”⁶⁴⁷, aspecto importante para concretização de um sistema de comunicação literária de novos escritores e de suas estéticas. Esse movimento simultaneamente trabalhava com uma tradição alheia e com uma necessidade de produção determinadamente nacional, ao que podemos retomar o conhecido termo de Ricardo Piglia, “la mirada estrábica: hay que tener um ojo puesto em la inteligencia europea y el outro em las entrañas de la patria”⁶⁴⁸, mesmo que nesse processo, o produto final rendesse certo estranhamento literário.

Não há como negar que escritores ligados ao realismo fantástico no Brasil encontraram dificuldades na compreensão de suas estéticas de produção. O precursor Murilo Rubião, em diversos momentos de sua correspondência com Mário de Andrade, tentava encontrar diálogo para sua literatura. Contudo, o próprio mestre modernista viria a afirmar, não sem pesar, a pouca compreensão que tinha desses textos. Em carta de 27 de agosto de 1943, o poeta de *Paulicéia desvairada* assim se expressava em relação ao gênero escolhido pelo contista mineiro:

Murilo Rubião, com franqueza o que sinto, mais o que sinto do que o que penso sobre seus contos, mas digo assim meio desconfiado de mim, porque não entendo muito, nem consigo apreciar totalmente o gênero a que você se dedicou. Não tem dúvida nenhuma que existe nisso uma das deficiências minhas.⁶⁴⁹

Ainda em outra carta de 5 de outubro de 1944, a reflexão do poeta paulistano continuaria expressando sua dificuldade de opinar “diante dos que criam mais ou menos

⁶⁴⁵ SANTIAGO. A crítica literária no jornal, p. 163.

⁶⁴⁶ Os comentários pautam-se em artigos citados no ensaio da estudiosa Haydée Ribeiro Coelho acerca da mentalidade dos textos do Suplemento Literário do MINAS GERAIS entre 1966 e 1973. Ver: COELHO. Suplemento, Marcha e Margens/Margenes, p. 473-476.

⁶⁴⁷ COELHO. Suplemento, Marcha e Margens/Margenes, p. 472.

⁶⁴⁸ PIGLIA. Memoria y tradición, p.61.

⁶⁴⁹ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião em 27 dez. 1943. In: MORAES (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz* (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião), p. 57-58.

pelos processos a-lógicos, para-lógicos é melhor, de criação.”⁶⁵⁰ Se tal literatura para um de nossos maiores escritores da chamada estética modernista (uma estética de ruptura, por excelência) apresentava-se com estranhamento, a repercussão em meios letrados cuja tradição era arraigada empreenderia um caminho ainda mais árduo. Como salienta o estudioso Jorge Schwartz em relação à literatura de Murilo Rubião, “do ponto de vista geográfico temporal, a sua obra surge de maneira insólita (como é a própria temática dos contos), desengajada de qualquer movimento literário no Brasil.”⁶⁵¹

É impossível saber até que ponto o contato com a obra de Murilo Rubião tenha sido importante para a escolha do gênero ao qual Lysia de Araújo dedicaria parte de sua produção literária; entretanto, de forma clara, ambos participam da família de “escritores de vanguarda hispano-americanos, os exploradores do chamado “realismo fantástico” (Jorge Luis Borges, Júlio Cortazar, Juan José Areola, Gabriel García Márquez etc.)”⁶⁵², que traziam, em narrativas do inexequível e do inconciliável, uma possibilidade de certo real construída na linguagem. No Brasil, outro escritor importante dessa família literária foi o goiano José J. Veiga. Permeados por uma matéria-prima vanguardista, foram tecidas diferentes nomenclaturas sobre a literatura produzida por esses literatos: “fantástico-maravilhoso, realismo fantástico, surrealismo, absurdo etc.”⁶⁵³ e muitas foram as formas de percepção dessas vertentes; entretanto, seus laços com uma estética de ruptura que as singularizou em seus contextos culturais foi uma de suas principais marcas.

O livro *Em silêncio* apresenta um conjunto de textos nos quais essa estética é realizada com primazia e potencializada por uma linguagem literária que particulariza a obra intimista de Lysia de Araújo. Numa literatura de vanguarda, cujo surreal é “matéria de carpintaria”, numa alusão ao termo de Autran Dourado, “para que se construa sem problemas a ilusão do resgate do real”, sua narrativa volta-se sobre um gesto pleno no qual “se efetua: o da linguagem.”⁶⁵⁴ Dentre os vários processos da linguagem, a polifonia das epígrafes na obra da escritora é um dos mais fascinantes. Em Murilo Rubião, as epígrafes bíblicas retomam o processo polifônico que traz outros discursos

⁶⁵⁰ MORAES (Org.). *Mário e o Piro técnico Aprendiz* (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião), p. 74.

⁶⁵¹ SCHWARTZ. O fantástico em Murilo Rubião. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

⁶⁵² SCHWARTZ. O fantástico em Murilo Rubião. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

⁶⁵³ NUNES. *Visões da crítica*. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

⁶⁵⁴ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, 24.

para o tecido narrativo, esses pequenos textos trazem uma unidade literária à obra do autor e ressoam nos contos murilianos nas ações e nos destinos das personagens. De maneira semelhante, a constituição avassaladora da citação epigráfica produz na obra de Lysia de Araújo um efeito surpreendente.

Se a reflexão acerca do processo de ruptura aparece de forma precisa nessa vertente literária, a possibilidade de compreender esses textos num discurso de tradição traduziria uma complexidade extrema; no entanto, não seria impossível. Essas obras, num contexto circular e contraditório, permearam as mais diversas propostas da estética artística e experimentaram, como afirma Antoine Compagnon, “da ruptura da tradição à tradição da ruptura e, por fim, à ruptura com a ruptura, que seria a nossa pós-modernidade.”⁶⁵⁵ Essa inserção dá-se, sobretudo, porque não podemos falar do fim do realismo fantástico em nossa contemporaneidade, pois não apenas alguns desses autores ainda estão vivos, como também existem escritores remanescentes dessa produção.

Paradoxalmente, os textos dessa corrente estética apresentam configurações de uma escrita residual que, embora constituída a partir dos princípios modernistas, propõe-se, como já foi dito, a uma releitura da própria modernidade e traz diversos discursos em rastros e resquícios de suas construções. Em Murilo Rubião, o realismo fantástico apresenta tanto traços da ruptura quanto da tradição. Se por um lado estamos “acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura”⁶⁵⁶ e encontrar marcas suficientemente fortes dessa estética na narrativa fantástica desse escritor mineiro, por outro não seria difícil encontrar sinais que indicariam “a permanência de um discurso da tradição”⁶⁵⁷ em sua obra. A partir da análise crítica de Silviano Santiago sobre a presença da tradição nas poéticas de autores modernistas como Murilo Mendes, foi possível a percepção, pelo viés do discurso religioso-cristão, de uma “marca importante da tradição na moderna poesia brasileira”⁶⁵⁸ e estender essa compreensão à prosa produzida nesse mesmo contexto artístico da modernidade.

As famosas epígrafes bíblicas de Murilo Rubião retomariam esse mesmo processo polifônico que traria esse outro discurso da tradição para o tecido narrativo, mas havemos de contar também com a constituição avassaladora que a citação

⁶⁵⁵ COMPAGNION. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 131.

⁶⁵⁶ SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no modernismo, p. 94.

⁶⁵⁷ SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no modernismo, p. 96.

⁶⁵⁸ SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no modernismo, p. 109.

epigráfica produz em sua obra. Em princípio, é importante compreender o preceito norteador da epígrafe como uma citação inicial, na qual “citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena.”⁶⁵⁹ Em entrevista ao Suplemento Literário do *Minas Gerais* em julho de 1984, ao ser questionado sobre o seu trabalho com as epígrafes no conjunto textual, Rubião afirmou que elas eram escolhidas na fase final e se acaso não tomassem forma dentro da tessitura do conto, a estória toda tendia a fracassar. Segundo o diálogo com o escritor, essas citações funcionavam como uma “espinha dorsal de sua obra” que realizaria “uma espécie de trajetória ligando as estórias umas as outras.”⁶⁶⁰

Além de trazer uma unidade literária à obra do autor, essas epígrafes ressoam nos contos murilianos nas ações e nos destinos das personagens. A citação inicial de “Teleco, o coelhinho”, por exemplo, retirada do livro bíblico dos *Provérbios*, traduz a dificuldade de compreensão do homem em sua mocidade. Ao final do conto, quando o ser imaginário que em transformações constantes falece nos braços do personagem-narrador, essa incompreensão da imaturidade toma forma e o pequeno discurso inicial torna-se causador de uma polissemia de efeito surpreendente. O ser de uma natureza quimérica transforma-se numa “criança encardida, sem dentes”⁶⁶¹ e morta, que tem sua tragicidade realçada pelo efeito do discurso epigráfico, que não apenas traz um peso de fatalidade aos fatos narrados, como os intensifica nos dramas subjetivos das personagens.

Exemplo próximo está em um dos contos de Lysia de Araújo que apresenta um processo semelhante. O conto intitulado “Con-fabulação” foi publicado primeiramente no *Estado de Minas* em agosto de 1970 e em *O Estado de S. Paulo*⁶⁶² em setembro do mesmo ano, sendo ainda republicado na coletânea de *Em silêncio*, oito anos depois. Nesse texto, o processo epigráfico transborda em todo procedimento “con-fabular” da narrativa, não apenas reiterando as imagens dos fatos que serão compartilhados com o leitor de maneira intimista, como também ratificando a impotência humana diante da existência. A epígrafe retirada do quarto capítulo de *Jeremias* anuncia uma espécie de escuridão e término, na ótica de um narrador em

⁶⁵⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 17.

⁶⁶⁰ RUBIÃO. Entrevista, p. 03.

⁶⁶¹ RUBIÃO. Teleco, o coelhinho. In: *O homem do boné cinzento e outras histórias*, p. 29.

⁶⁶² Como já foi dito, anteriormente, as indicações acerca dos jornais e datas são inscrições pessoais da escritora e foram realizadas à tinta nos recortes de artigos, contos e crônicas que fazem parte dos arquivos.

primeira pessoa: “olhei para a terra, e ei-la sem forma e vazia; para os céus, e não tinham luz.”⁶⁶³ O conto traz à tona o confinamento de um caos subjetivo no qual a personagem central, uma mulher solitária, vivencia a espera da morte em seu apartamento e vê crescer uma folhagem gigantesca, desenvolvida a partir de um vaso de flores presenteado por uma amiga. Os ramos e folhas tomam todo espaço, formando ao seu redor “um túmulo coberto de verde”⁶⁶⁴. Sua morte acontece, mas o corpo é salvo por um personagem anônimo, uma espécie de *deus ex machina* moderno. O corpo já sem vida e em decomposição é renovado pelos cuidados do estranho e a mulher, já curada e saudável na casa de seu protetor, “rindo de toda sua con-fabulação sem sentido, chegou à janela e saltou no espaço.”⁶⁶⁵ Ao lembrar fatos vividos, a pouca importância de sua presença no mundo e a ação devoradora do tempo em sua vida fazem com que o leitor aguçe sua percepção para o aspecto da velocidade e descontinuidade desse andamento. Nesse espaço-tempo cambiante, a personagem é lançada a uma elasticidade temporal que revigora ações voláteis:

Depois não havia mais tempo. O relógio corria, ela corria, voltava para casa, saía, corria, voltava, o relógio cada vez mais rápido, todos os relógios marcavam horas que não andavam, mas corriam, corriam, ia para o trabalho, atravessava as ruas correndo, não fazia mais nada senão correr, correr, correr, correr.⁶⁶⁶

A percepção do devir e do eterno movimento do mundo moderno acaba por causar na personagem a impressão do tempo como algo incontrolável. Essa perspectiva, toma a existência como uma eterna transformação que reitera a vida em imagens de efemeridade. Trata-se “da ideia da permanência no fugaz” na qual o tempo seria “a imagem móvel do eterno”, o que transforma a vida em “uma contínua agonia.”⁶⁶⁷ Nesse sentido, o conto proporciona um dilaceramento da unidade do tempo que marca sua impossibilidade em correr num espaço do estriado, e, portanto, sua movência no liso, no impreciso, desvela um movimento capital na narrativa. E, nesse sentido, como afirma Lúcia Castello Branco:

o tecido do tempo é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma *obra*, um *trabalho*, uma *construção* do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele a

⁶⁶³ ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 97.

⁶⁶⁴ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.98.

⁶⁶⁵ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.100.

⁶⁶⁶ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.99.

⁶⁶⁷ BORGES. *Cinco visões pessoais*, p. 48-49.

experiência da memória, o ato de reviver o desaparecido (e, portanto, o descontínuo), de enfrentar a morte.⁶⁶⁸

A morte da mulher acontece, embora possua uma “saúde esplêndida física e psíquica.”⁶⁶⁹ Paradoxalmente, o tempo é volatilizado e estendido ao máximo e o espaço completamente sufocado pelo crescimento contínuo de uma fauna e flora incomensuráveis: “faz três dias-cem anos que estava ali. O apartamento cheirava mal, as cobras andavam por todos os lados, os sapos, bichos os mais espantosos e inacreditáveis.”⁶⁷⁰ A epígrafe repercute na narrativa, torna densa a dramaticidade e seu ressoar reincide de maneira direta no processo pessoal e existencial da personagem, num final trágico do destino que ela arroga a si mesma. O fatídico do discurso religioso, transformado em imagens amplas de céus e terras, é redimensionado numa reflexão do subjetivo, mas que por sua própria introspecção, proporciona uma reflexão sem tamanho em relação à existência. Tanto em Murilo Rubião, quanto em Lysia de Araújo, as epígrafes intensificam as vivências das personagens, as ações e trajetórias das narrativas, numa trama em que a melancolia e a solidão, muitas vezes, tomam a ordem das histórias dessas subjetividades. Nos dois autores, o realismo fantástico vincula-se a uma relação negativa, “uma recusa do mundo, uma condenação ao homem e uma palavra de morte e dissolução, produto verbal que proclama o vazio do ser.”⁶⁷¹

O existencialismo pessimista transborda em grande parte nos contos de Lysia de Araújo, num esvaziamento de qualquer importância delegada à vida, na desertificação das relações e/ou na inevitabilidade da morte. Exemplo interessante encontra-se na narrativa curta intitulada “A espera” (conto que abre o conjunto de textos de *Em silêncio*), na qual o personagem principal, um homem só em meio à multidão das ruas, detém-se sob uma árvore e começa uma ação contínua de distribuir folhas aos passantes. No centro do movimento ininterrupto das grandes cidades, sua presença apresenta-se de maneira nostálgica e solitária. Como nos lembra Silviano Santiago, “no século 20, a solidão é do poeta e de todo cidadão. Daí a necessidade de transcendê-la pela palavra que leva o outro a conviver com o próximo.”⁶⁷²

⁶⁶⁸ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 28. (grifos da autora).

⁶⁶⁹ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.98.

⁶⁷⁰ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.100.

⁶⁷¹ ARAÚJO, Laís. Murilo Rubião, o realismo fantástico e as epígrafes bíblicas. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS, p. 03.

⁶⁷² SANTIAGO. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, p. 13.

No já citado texto “Os olhos incólumes”, mais um conto cuja epígrafe, um verso de Fernando Pessoa repetido diversas vezes no decorrer da narrativa, realça o caráter fundamental da citação inicial, a narrativa expõe uma representação lúgubre da existência. O espaço transitório do ônibus torna-se cenário para que uma personagem em meio à viagem faça ressoar sonoramente entre estranhos as palavras do verso do poeta português: “Não vês que não tens importância nenhuma?”⁶⁷³ Ao incomodar a todos com seu discurso existencialista, é dilacerada pelo motorista que deixa apenas sangue e seus olhos incólumes que passam a flutuar sobre os passageiros, continuando a sussurrar o questionamento melancólico da importância nenhuma do subjetivo no mundo efêmero da modernidade. Sobre essa escrita da tristeza nos autores mineiros, Reinaldo Marques observa:

essa atmosfera melancólica, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo, parece não se constituir, no entanto, em privilégio da poesia e de poetas. Ela contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros (...)⁶⁷⁴

Essa angústia e melancolia motivariam um dos questionamentos críticos realizados pelo poeta Mário de Andrade ao jovem Carlos Drummond em correspondências trocadas entre as décadas de 20 e 40. O “espírito cosmopolita e tristonho” do lírico mineiro que “se encontra conformado, de um lado pelo cinismo finissecular de Anatole France e, do outro, pela tristeza e pessimismo do Joaquim Nabuco”⁶⁷⁵ foi constantemente censurado pelo modernista paulistano. Contudo, cada um, a seu modo, estaria sujeito a tradições diversas: de um lado, “Mário resgata a tradição brasileira no contexto universal”, do outro “Carlos reafirma a tradição europeia no Brasil e lastima o *nada* que país e governantes ofertam aos espíritos fortes.”⁶⁷⁶ Nesse contexto, o modernismo mineiro instaurava-se numa relação conflitante com as concepções artísticas do paulista. Nas palavras de Silviano Santiago, “quando surge a questão da tradição em poetas que têm uma visão de mundo mais ampla, o discurso poético se alimenta da problemática do eterno retorno”⁶⁷⁷ e, aos artistas modernos de Belo Horizonte, a perspectiva de uma “Minas Gerais melancólica, ruminando

⁶⁷³ ARAÚJO. *Em silêncio*, p.25.

⁶⁷⁴ MARQUES. *Minas melancólica: poesia, nação, modernidade*, p. 01.

⁶⁷⁵ SANTIAGO. *Suas cartas, nossas cartas*, p. 73.

⁶⁷⁶ SANTIAGO. *Suas cartas, nossas cartas*, p. 73.

⁶⁷⁷ SANTIAGO. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*, p. 110.

ensimesmada seu passado e interrogando angustiada o futuro”⁶⁷⁸ impregnou de maneira contundente a literatura desses prosadores.

As práticas literárias do modernismo mineiro estavam na contramão da ideologia do grupo paulista. A leitura e admiração de nossos escritores por Anatole France deu à literatura mineira um tom memorialista melancólico, também presente no realismo fantástico. Nos textos de Lysia de Araújo, além dessas mesmas tristeza e melancolia repercutirem tanto na ação fabular, quanto na existência das personagens, ressoam vozes poéticas no universo narrativo, através de um processo polifônico aludido não somente pelas epígrafes, mas também por textos sugeridos na própria organização dos contos. Em “Paixão segundo São Mateus”, a estória é perpassada pela música de Johann Sebastian Bach⁶⁷⁹, que contamina a atmosfera do conto especialmente pelos aspectos relativos aos extensos movimentos polifônicos presentes em ambas as composições, a musical e a textual. A epígrafe drummondiana suplementa o processo variado de vozes, abrindo o diálogo com o passado: “Todos os meus mortos estavam de pé, em círculo, eu no centro.”⁶⁸⁰ A personagem central, ao deixar aberta a janela de um quarto escuro de seu apartamento no vigésimo andar, acaba por permitir que outras personagens comecem a habitar todos os recintos. “Pedia que não se amontoassem, queria divisá-los, distingui-los e falar com cada um, saber de suas vidas.”⁶⁸¹ A partir da presença constante desses seres, passa a ter com eles um ininterrupto diálogo que posteriormente revela-se ser um colóquio prazeroso com os mortos, com os quais a narradora conversa e guarda segredos.

O texto, embora ficcional, sugere um processo dialógico que está presente em toda narrativa da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo, aberto aos discursos de outros escritores e de outras literaturas. Como em Drummond, “a incorporação orgânica da experiência do outro pela leitura de pensadores brasileiros cosmopolitas ou de escritores estrangeiros é, em primeiro lugar, praticada e defendida.”⁶⁸² Nesse sentido, a própria linguagem narrativa recria o espaço polifônico, trazendo outras vozes à tessitura da escrita.

⁶⁷⁸ MARQUES. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade, p. 01.

⁶⁷⁹ É uma das composições mais extensas de Bach, conhecida pelas inúmeras versões dela realizadas e pela presença de vários instrumentos e vozes.

⁶⁸⁰ Verso de Drummond, epígrafe do conto “Paixão segundo São Mateus”. In: *Em silêncio*, p. 15.

⁶⁸¹ ARAÚJO. *Em silêncio*, p. 16.

⁶⁸² SANTIAGO. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade, p. 27.

Nessa escrita, dramaticamente “presenteada”, a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento [...] oceânico da linguagem, já em estado da outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, sempre rio.⁶⁸³

Na passagem acima, ao analisar o processo da construção do outro pela linguagem em *Meu tio Iauretê* de Guimarães Rosa, Leda Maria Martins reflete sobre a construção da linguagem enquanto constituição do outro e da percepção deste no universo ficcional. Em “Paixão segundo São Mateus”, processo semelhante acontece não apenas quando as linguagens musical e textual constroem matizes de intersecção, mas também a partir da presença de personagens etéreas que, através de suas vozes murmurantes do passado, compõem o espaço subjetivo da própria personagem. Assim, no processo fabular, a narradora escolhia aqueles com quem iria dialogar, referindo-se que apenas ela tinha o privilégio de estar com eles. Numa travessia entre a escrita da ficção e a da vida, a escritora Lysia de Araújo também selecionava seus precursores num processo contrário àquele pensado por T. S. Eliot, o qual era firmado “pelo compromisso do poeta moderno com os poetas mortos.”⁶⁸⁴ Nessa subversão, o escritor elege seus precursores e, num terceiro plano, mas não menos importante, o leitor poderá ainda tecer outras relações e encontrar novos laços e parentescos literários.

Obviamente, outras aproximações seriam possíveis, a escritora ainda escreveu em meio aos concretistas em finais da década de 50 do século XX, em São Paulo, e há contos que foram penetrados pela estética. No conto “Do processamento inexorável”, a narrativa é construída de forma a reproduzir um jogo de espelhos, no qual uma escritura em diagramas gráficos permite a leitura do fluxo de pensamento da personagem-narradora e, em partes sobrepostas, uma voz dissonante narra em terceira pessoa os acontecimentos vividos. Tais procedimentos sugerem a “inserção de recursos visuais e plásticos” na composição literária da artista, na qual a ampliação do “foco intersemiótico” foi considerado marca declarada do “movimento concretista, liderado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.”⁶⁸⁵

Em contos cujos espaços são transitórios (as estradas, as portas, muros, cantos, janelas), e em que as subjetividades aparecem como ponto de convergência principal e as relações humanas tornam-se substância para a composição de uma escrita singular, Lysia de Araújo tecia suas próprias relações, modelando de maneira particular

⁶⁸³ MARTINS. Escrever o outro, p. 240.

⁶⁸⁴ SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no modernismo, p. 101.

⁶⁸⁵ SOUZA. *Crítica cult*, p. 107.

sua produção artística numa estética de caráter liminar. Como se pôde ver, o rol de afinidades entre autores e escritas constituído nesta pesquisa não foi arbitrário, procurou apenas realizar breve diagrama da construção de aspectos artístico-culturais que cercaram as atividades de produção de uma grande escritora mineira cuja obra ainda continua desconhecida.

Outra obra representativa da bibliografia da artista é a novela *Um tempo*, que aborda questões fundamentais para literatura e, em extensão, para a vida: o tempo, o desejo de retorno ao passado, o delineamento das imagens da memória, o perder-se em incertezas, enfim, a (des)organização subjetiva da reminiscência que cada um realiza a seu bel prazer ou de acordo com seus anseios. Embora o livro tenha sido terminado em 1976, ano em que foi segundo colocado no Prêmio “Fernando Chinaglia” pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, sua publicação veio a se concretizar apenas nove anos após a premiação, num processo semelhante à publicação de sua coletânea de contos *Em silêncio*. Quando, em 1985, a escritora mineira publicou a novela *Um tempo*, uma trama de angústias existenciais em torno de agonia de um homem, de alguma maneira, sua trajetória como escritora já havia sido solidamente construída e essa maturidade artística rendeu-lhe uma obra de efeito surpreendente.

A técnica empregada, o monólogo interior, é realizada a partir de quatro subjetividades diferentes: a protagonista, uma mulher amargurada pela morte do marido, sentindo-se culpada como se o tivesse envenenado com a mesquinhez de sua vida; o filho, em seu julgamento íntimo a remoer o ódio pela mãe; uma amiga de trabalho, que observa à distância as vicissitudes de sua companheira; e uma cunhada repleta de preconceitos e desafetos em relação à esposa do irmão. A narrativa, traçada por uma técnica literária na qual monólogos interiores entrelaçam-se na descrição dos últimos momentos de um ente familiar, revela um jogo sutil de disfarces e revelações. Os espaços, compostos pelas imagens diluídas da memória dos quatro personagens-narradores, compõem-se em representações fluidas, vagas e imprecisas, uma espécie de lugar incerto da memória.

Contudo, como compreendeu Henri Bergson, a ideia de tempo quase sempre atrelada a uma concepção de espaço foi um dos maiores empecilhos para uma elaboração filosófica sobre a *durée*. Frequentemente, atemo-nos à percepção do tempo como uma passagem de um lugar a outro ou à própria passagem do tempo como um

movimento. As certezas matemáticas viriam a realizar cálculos precisos acerca da velocidade do movimento e das distâncias percorridas em tempos estáveis, não fosse “Zenão de Eléia assinalar as contradições inerentes ao movimento e à mudança tal como a inteligência se os representa”, podendo, então, a duração finalmente ser compreendida como “criação contínua, jorro ininterrupto da novidade”⁶⁸⁶. Esse conceito realizou a visualização de uma importante distensão no tempo ao demolir a compreensão dos roteiros precisos e abrir a percepção do momento dentro da inconstância do infinito mínimo. Esse paradoxo possibilitou-nos perceber, através da teoria bergsoniana, a memória como uma grande ilha de edição, como diria o poeta Wally Salomão, cuja duração só pode ser definida pelo tempo elusivo da subjetividade.

É justamente a duração desse tempo que faz com que a personagem principal de *Um tempo* realize afirmações constantes acerca das memórias e das imagens que vão sendo construídas em sua mente, enquanto aguarda no espaço reduzido de uma sala, à espera da morte do marido junto a outros familiares que, em sua perspectiva, julgam-na e declaram-na culpada do assassinato cotidiano do esposo. Poucas pessoas encontram-se no recinto, os diálogos são raros; contudo, a montagem da cena surpreende pela possibilidade de uma intensa ação cênica a implodir nos espaços interiores dos monólogos dos personagens-narradores, descortinados nas palavras do espaço fluido do pensamento, sendo a mente dos mesmos um convite à proliferação da memória. Nesse aspecto da morte, as pontuações de Paul Ricœur ajudam-nos a perceber esse retorno ao passado como uma saída ao horizonte terminal que o falecimento oferece à vida:

Antes mesmo de ter começado a explorar os estratos da temporalização de todos os registros de existência, sabemos que a entrada na dialética das instâncias da temporalidade se fará pelo futuro, e que a futuridade é estruturalmente barrada pelo horizonte finito da morte.⁶⁸⁷

A ideia da morte como possibilidade íntima do mais apropriado poder-ser é oposta por Ricœur a uma leitura alternativa do poder-morrer. No contato com a morte do outro, as personagens construídas na novela de Lysia de Araújo entram em relação direta com a própria singularidade da experiência existencial, transformam-se e realizam uma saída pelo viés da memória. É no passado que se reconstitui o fio da vida em contradição ao fim pela morte, é na reconstrução de imagens e tempos que o

⁶⁸⁶ BERGSON. *O pensamento e o movimento*, p.10-11.

⁶⁸⁷ RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 367.

marido morto renasce em nuances paradoxais, entre o desejo saudoso e o repúdio destrutivo. Na memória, a verdade passa a ser a preocupação menos intensa, as sensações e desenhos do passado chegam diluídos pela imprecisão da lembrança e pela armadilha do esquecimento. As lacunas emergenciais são restituídas pela ficção de tempos aparentemente imemoriais.

Em *Rua de mão única*, Walter Benjamin, ao descrever a notícia de uma morte, percebe a ressonância que esse tipo de acontecimento realiza na reflexão existencial, especialmente, porque a lança “a um momento qualquer na escuridão da vida passada.” Segundo o teórico, a ocasião da morte “é uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóbada o presente parece ressoar apenas como um eco.”⁶⁸⁸ A constituição desse mesmo momento no término de uma existência, faz com que haja uma reconfiguração da própria dimensão do tempo. Nesse sentido, a ação que faz ressoar as imagens do passado na narrativa de Lysia de Araújo está intimamente ligada à morte e à finitude e, ao realizar tal relação, fragmenta o presente e o dissipa na duração do fluxo do pensamento dos personagens.

As imagens produzidas nos monólogos interiores são instáveis, difusas e, muitas vezes, sem compromissos selados com a veracidade. Destarte, como ressalta Paul Ricœur:

Que a inautenticidade espreita a prova da morte do outro é indubitável: a confissão secreta de que a morte, que levou nosso próximo mais querido, de fato nos poupou, abre o caminho para uma estratégia de evitamento, a qual, esperamos, também nos poupará a verdade do face a face com nossa própria morte. Porém, a relação de si consigo mesmo tampouco está livre de astúcias igualmente dissimuladas. O que é mais importante sondar são os recursos de veracidade contidos na experiência da perda do ser amado, recolocados na perspectiva do difícil trabalho de apropriação do saber sobre a morte.⁶⁸⁹

Nas palavras de cada um dos narradores, uma verdade não autêntica vai sendo tecida. A amiga, primeiro monólogo interior após o da protagonista, descreve uma estranha ação da personagem principal: “Não podia acreditar nos meus olhos. Ela tirou os sapatos, encolheu-se num canto da cama e começou a ganir. Entre os ganidos iam saindo nomes que eu não conhecia. Pensei que estivesse completamente louca.”⁶⁹⁰ Como um animal acuado, a mulher emitia um ruído não humano que aliviava mais que

⁶⁸⁸ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p.89.

⁶⁸⁹ RICŒUR. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 370.

⁶⁹⁰ ARAÚJO. *Um tempo*, p.43.

chorar e, numa cena fantástica, transformava-se num animal e “seu uivo era dolorido.”⁶⁹¹ O monólogo posterior, o do filho ressentido, que culpa a mãe pela morte lenta e dolorosa do pai, reconstitui em suas lembranças apenas os momentos de distanciamento: “Há muito e muito tempo que a serenidade acabou.”⁶⁹² Em toda a sua narração, as palavras são confusas, lembranças da sua infância e afeição à mãe, logo são demolidas pelas instabilidades amorosas daquela mulher que ele adorava e odiava simultaneamente. Entretanto, o monólogo mais desolador transparece nas palavras da cunhada, irmã do moribundo, que descreve todas as ações negligentes da personagem principal em relação ao marido:

Chego quase a ter pena da mãe, que está sozinha naquela cadeira, meio afastada, entre revistas e jornais espalhados, os olhos fixos no chão. Não sei o que lhe vai na cabeça, mas acredito que esteja sendo corroída pelo arrependimento. Sinto-lhe a consciência pesada. De uns tempos para cá, como mudou! Deixou de ser aquela menina simples – casou-se muito criança –, simples e meiga para se transformar numa espécie de megera, assustando os filhos e o meu irmão, dócil que era, aceitava tudo.⁶⁹³

A cada uma das narrações, um tempo diferente vai sendo desvelado, uma lembrança vai sendo desenhada. Em todos os monólogos delineados, misturam-se as descrições da personagem principal, como se pudesse responder aos pensamentos dos outros em seu interior, adivinhar-lhes as feridas e justificar-se perante seu universo de culpa e arrependimento. Sua angústia leva-a cada vez mais para o passado, na tentativa frustrada de recuperar o que foi, transformar as imagens da memória: “dizer-lhe um mundo de coisas que poderiam torná-lo feliz, mas já não houve.”⁶⁹⁴ As digressões sobre a infância, o namoro feliz na cidade interiorana, os primeiros anos de casamento, o cuidado com os filhos, o trabalho novo que a levou a um grupo de amantes, a solidão, a infelicidade, mesclam-se às estórias e fantasias que criava em sua mente para tornar sua existência mais leve. Esse mergulho na memória e na ficção é sobrecarregado por imagens que não obedecem a nenhuma ordem cronológica ou espacial. O único ordenamento, como eco que se estende em todas as narrações, é empreendido pela morte iminente do homem. Na travessia do “cronotopo das soleiras”, categoria qualificada por Mikhail Bakhtin como metáfora dos processos de rompimento, referentes “ao momento da mudança de vida, da crise, da decisão que muda a existência

⁶⁹¹ ARAÚJO. *Um tempo*, p.43.

⁶⁹² ARAÚJO. *Um tempo*, p.50.

⁶⁹³ ARAÚJO. *Um tempo*, p.63.

⁶⁹⁴ ARAÚJO. *Um tempo*, p.31.

(ou da indecisão do medo de ultrapassar o limiar)⁶⁹⁵, a personagem percebe a importância da transposição dessa angústia que se torna mais que necessária, mesmo decisiva. Contudo, continua presa à memória e aos devaneios de morte e melancolia.

Na obra da escritora, além da angústia e melancolia repercutirem tanto na ação fabular, quanto na existência dos personagens, processos vários ressoam em sua técnica literária, tanto influenciados pelas inovações das vanguardas da literatura latino-americana, quanto pelas novas tecnologias que faziam mover de diferentes maneiras a máquina do imaginário de sua literatura. É importante ressaltar que a atividade crítica de Lysia de Araújo em contato com as produções literárias dos mais diversos meios culturais possibilitou sua formação como escritora. Ao contribuir em diversos periódicos do país, participando de suplementos literários, com críticas, contos e traduções, a autora de *Um tempo* entrava em contato direto com outras produções artísticas e realizava novas invenções. Nesse diálogo entre as literaturas latino-americana e europeia, a escritora foi tradutora de um texto da crítica Jean Franco no Suplemento Literário do *Minas Gerais* em 1972. Entre as afirmações da escritora, uma análise acerca do romance deixava antever algumas características que, posteriormente, fariam parte da constituição da obra de Lysia. As palavras da autora compõem algumas interessantes considerações acerca da produção artística na década de 70. Para a estudiosa:

No romance moderno, a revolução não [era] mais vista como uma panacéia; na melhor das hipóteses, [era] apenas um primeiro passo essencial. A batalha verdadeira [sugeriu-se, estava] dentro da mentalidade humana e principalmente dentro das mentalidades das classes alta e média, cujo fracasso para construir uma sociedade razoável [era] uma das tragédias da América Latina.⁶⁹⁶

Entre os apontamentos da pesquisadora citada e as discussões nos círculos literários dos quais fazia parte, a escritora Lysia de Araújo desenvolvia as características que marcam sua escrita: as inovações nos focos narrativos variados, aprofundando as observações da mente humana e produzindo polifonias, além da proliferação das imagens cada vez mais próximas dos signos cinematográficos. Não faltam referências na história de *Um tempo* às formas e efeitos da sétima arte. “Se fosse possível parar o filme e recomeçá-lo, recomeçar toda vida de incompreensão”⁶⁹⁷, assim clama a protagonista nos momentos de fraqueza. Ou então, ao perceber a difusão de imagens em

⁶⁹⁵ BAKHTIN. Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 354.

⁶⁹⁶ FRANCO. Ficção latino-americana: uma questão do bem e do mal, p.238.

⁶⁹⁷ ARAÚJO. *Um tempo*, p. 26.

sua mente, sua reunião sem organização aparente, fica evidente nessas imagens difusas sua relação com a semiótica do cinema: “Tudo passa ali na frente, como num filme que não acaba mais.”⁶⁹⁸ A desagregação do tempo na literatura, para Proust, aconteceu em Baudelaire, especialmente por indefinições usadas pelo poeta. “Isso nos faz compreender porque ele se utiliza com frequência de locuções do tipo ‘uma noite, quando’ e outras análogas.”⁶⁹⁹ Ainda para Benjamin, essa significação é uma maneira de aperfeiçoar o tempo, são “dias do recordar”. A mesma marca encontra-se em toda a extensão da novela de Lysia de Araújo e o próprio título da obra, *Um tempo*, já expressa essa imprecisão.

Entretanto, uma das mais impressionantes técnicas utilizadas pela autora encontra-se na disposição dessas imagens das lembranças. Na escrita da mineira de Campo Belo, a memória tem a possibilidade de mover-se em imagens que avançam, retrocedem ou se fixam em um fato fortuito na existência da personagem. Se houve um retorno à infância numa frase solta, nada impede que sua vida adolescente seja adiantada nas próximas palavras, ou que novamente ela se encontre inerte na dimensão da sala de espera. Como canais de tempo que se sobrepõem, os desenhos do passado não obedecem a cronologia ou espaços definidos, efeito surpreendente trazido pela pós-modernidade e todas as tecnologias que a cercam. Lembremos que as influências das tecnologias em sua obra são latentes. Já no livro *Em silêncio*, efeitos das técnicas concretistas em seus contos demonstravam inovações no próprio desenho das palavras e em sua novela não seria diferente. Em *Um tempo* transparece o jogo lúdico das imagens que se sobrepõem ou que são transpostas em outras repentinamente. Para Arlindo Machado, essas mudanças são estratégias de reflexão da vida contemporânea em diversas obras artísticas frente às novas mídias. O efeito produzido assemelha-se ao *zapping* descrito pelo estudioso como “a mania que tem o telespectador de mudar de canal a qualquer pretexto, na menor queda de ritmo ou de interesse do programa e, sobretudo, quando entram os comerciais.”⁷⁰⁰ Contudo, o que comanda a dimensão da mudança na obra da escritora mineira é o próprio movimento da memória, seu dimensionamento abre-se no campo visual e na emergência da lembrança. Ainda nas palavras de Machado:

⁶⁹⁸ ARAÚJO. *Um tempo*, p. 38.

⁶⁹⁹ BENJAMIN. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 131.

⁷⁰⁰ MACHADO. *Máquina e imaginário*, p.143.

O *zapper* é um navegante da *noosfera*, o reino dos signos: sua unidade de controle remoto lhe permite atravessar espaços e tempos distintos e níveis diferentes de realidade, alinhando as faixas de onda, embaralhando gêneros e formatos, redefinindo, enfim, as categorias do conhecimento.⁷⁰¹

Nesse sentido, a sequência narrativa é fragmentada em direções diversas, em cortes abruptos que quebram o ritmo da novela e fazem com que o leitor participe desse espaço intervalar entre a lembrança e o esquecimento. Após abertura da porta na sala de espera, angústia cuja duração foi incalculável, a personagem principal, enfim, movimenta-se definitivamente para o passado de maneira plena, misturando imagens de sua lembrança a uma composição imaginativa na esteira do realismo fantástico que tanto marcou a produção de seus contos:

A porta se abre.

Então começo a ganhar baixinho e vou aumentando, aumentando, num crescendo, minhas patas de unhas pontudas vão rasgando meu corpo, meu pêlo se desprende, mistura-se a um sangue grosso e escuro, meu ganir atravessa os espaços, ferem o passado, buscam o tempo, um tempo, o sino, as pedras das ruas, os painéis, os tetos das igrejas, as luminárias, os mortos, os meus mortos.⁷⁰²

Como se estivesse num universo em fuga, a protagonista desloca-se para o espaço incomensurável da morte, deslocamento marcado por várias temporalidades e carregado de signos indefinidos. Numa obra cujos espaços são transitórios (as portas, os cantos, as salas), as subjetividades aparecem como foco principal e as relações humanas tornam-se substância para a composição de uma escrita singular. Assim, Lysia de Araújo teceu suas características literárias, modelando de maneira particular sua produção artística numa estética de caráter liminar. Ao expor tempos e lugares, compô-los dentro da concepção dos monólogos interiores permeados pelo onírico, a escritora possibilitou a constituição de uma estética subjetiva com amplas dimensões de significação. Na desertificação íntima da mente desses seres imaginários, a composição da autora expressa um ermo ficcional, *cronos* e *topos* nos quais as passagens são cambiantes e a memória torna-se o espaço privilegiado da solidão.

Curiosamente, assim como a solitude, o universo do realismo fantástico, a escrita intimista e os delineamentos de uma literatura existencialista na obra de Lysia de Araújo serão elementos constantes também em sua produção literária infanto-juvenil. No livro *Os pássaros que gostavam de poesia*, uma moça possui um apartamento habitado por pequenas aves que passam os dias a ler poemas e emocionarem-se com as

⁷⁰¹ MACHADO. *Máquina e imaginário*, p. 144.

⁷⁰² ARAÚJO. *Um tempo*, p. 73-74.

palavras. A polifonia do texto encontra-se na coletânea de versos que desvelam um cancionário muito particular da poesia mundial: Cristina Rosseti, Ezra Pound, Rimbaud, Shelley, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Byron, Rilke... entre outros, encontram-se mesclados numa mônada da lírica universal, modelada ao gosto benjaminiano das citações. Numa literatura leve e terna, rastros autobiográficos confundem-se no mundo ficcional. A narradora-personagem assim se expressa: “Eu tinha minhas veleidades intelectuais, fumaças literárias, herdadas da família quase totalmente voltada para as letras.”⁷⁰³ Entre os membros da família de Lysia de Araújo encontram-se a poeta e crítica Laís Corrêa de Araújo (irmã), a escritora e jornalista Zilah de Araújo (irmã) e o crítico e poeta Affonso Ávila (cunhado). Tradutores, críticos, poetas, esses nomes construíram pontes entre a crítica literária da América Latina e do Brasil, entre a literatura brasileira e a mineira. Nos anos de 1960, através das publicações do Suplemento Literário e em importantes eventos culturais como a Semana Nacional da Poesia de Vanguarda em agosto de 1963, que reuniu, entre outros, os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos em Belo Horizonte, na reitoria da UFMG, esses intelectuais mineiros recolheram os espólios do modernismo tardio das Minas Gerais e foram em busca de uma nova estética literária, que, em diálogo com as literaturas de outros estados e países, buscava seu próprio caminho. Com a lucidez de *Em silêncio* ou com a delicadeza de *Os pássaros que gostavam de poesia* Lysia de Araújo penetrava de maneira profunda na mentalidade de uma época marcada pela busca de novos e próprios caminhos literários, há duas décadas silenciada pela ditadura.

3. Palco e cena teatral nos anos 40, 50 e 60 do século XX

Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido no teatro, mas somente se for compreendido como um mundo em transformação.
Bertold Brecht⁷⁰⁴

A história do teatro brasileiro possui um conjunto de visões díspares da crítica, resultado das diversas produções teatrais realizadas no período. O moderno e a modernização foram conceitos constantes nos grupos teatrais de meados do século XX, junto de uma presença significativa de artistas estrangeiros. O Brasil, a nação e a

⁷⁰³ ARAÚJO. *Os pássaros que gostavam de poesia*, p. 10.

⁷⁰⁴ Epígrafe do programa do Grupo do Rio, apresentação do Ciclo Russo, com peças de Gogol, Tchekov, Gorki e Brecht. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

brasilidade foram temas no repertório de outros grupos como os de Oduvaldo Viana e Joracy Camargo. No entanto, a crítica teatral da época, entre eles os professores da EAD Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, era extremamente ligada aos contextos de grupos teatrais que almejavam o “moderno” e foram críticos que consideraram as comédias de costumes e o teatro de revistas de certo modo ultrapassados frente ao que chamaram de novo teatro brasileiro. Para Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota:

O início do século XX, no Brasil, foi marcado por uma prática teatral na qual a comédia de costumes, a revista-de-ano e o teatro de sessões predominaram especialmente nos palcos cariocas. É evidente que tais realizações estavam em descompasso com a renovação cênica empreendida por diretores como André Antoine, Constantin Stalínovski, Gordon Craig e Jacques Copeau, dentre outros, e, provavelmente, esse foi um dos motivos pelos quais os críticos teatrais daquele período avaliaram negativamente essas iniciativas artísticas porque, embora obtivessem grande sucesso de público, elas não foram capazes de estabelecer sintonia com os princípios da modernidade e da modernização – identificados nos textos pela estrutura dramática e pelos temas abordados, enquanto que, do ponto de vista cênico, o trabalho do diretor e a dimensão narrativa da iluminação tornaram-se elementos essenciais da modernidade -, princípios que, naquele momento, marcaram as sociedades europeias e norte-americanas.⁷⁰⁵

Nesse sentido, é preciso compreender as experiências teatrais das mais diversificadas matrizes que foram formadoras do que viria a consolidar o teatro de vanguarda brasileiro. Em finais do século XIX e no início do século XX, havia alguns espetáculos de teatro com montagens em torno de uma grande estrela. Exemplo interessante é descrito por Alfredo Mesquita, recém-chegado a São Paulo no início dos anos 1930, trazendo em sua bagagem uma formação “pelas grandes revoluções do palco europeu no início do século, quando se criava a noção de teatro de grupo, do diretor como aglutinador”⁷⁰⁶. Ao aportar em São Paulo, a composição da arte teatral aqui estabelecida era bastante diversa daquela que ele havia trazido. Quando o autor, em 1933, ofereceu sua peça *A esperança de família* a Procópio Ferreira e a grande estrela da cena teatral brasileira propôs-se a montar a obra, Alfredo Mesquita entusiasmou-se a ponto de assistir a um dos ensaios. Entretanto,

para sua surpresa, o ensaio tinha tudo, menos Procópio. Havia uma cadeira no centro do palco e o ensaiador marcava o elenco de acordo com aquela cadeira. Alguém lia as falas de Procópio. Alfredo, preocupado, perguntou se Procópio não participaria. Explicaram-lhe que o ator era a cadeira. No dia da estreia, Procópio tomava o lugar da cadeira e fazia o que tinha que fazer.⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 91-92.

⁷⁰⁶ GUZIK. *O Teatro Brasileiro de Comédia*, p. 190.

⁷⁰⁷ GUZIK. *O Teatro Brasileiro de Comédia*, p. 190.

Segundo o próprio Alfredo Mesquita, Procópio saiu-se muito bem em cena, mas o diretor da EAD narrava essa experiência como um dos exemplos do que havia encontrado no teatro paulistano à época. Entretanto, a cena teatral brasileira era bem mais complexa. Iniciativas peculiares como, “por exemplo, o Teatro do Brinquedo criado, em 1927, no Rio de Janeiro, por Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra”⁷⁰⁸, incorporaram elementos “de modernidade e modernização, mas que, na maioria das vezes, não se voltavam para o grande público.”⁷⁰⁹ Mesmo com o fim do Teatro do Brinquedo, “o casal Moreyra, geralmente com seus próprios recursos, foi para a periferia da capital ou para o interior do estado do Rio de Janeiro apresentar textos de autores como Pirandelo, Ibsen, entre outros”⁷¹⁰.

Outras iniciativas inovadoras, tanto em termos temáticos como em nível da linguagem cênica, podem ser encontradas “nos trabalhos de Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo e Oswald de Andrade. Em 1922, o primeiro, junto a Villalobos e Ronald de Carvalho, fundou a Sociedade dos Companheiros da Quimera”⁷¹¹. Além disso, Renato Vianna fundou outros dois grupos. “Em 1932, foi a vez do Teatro Arte e, em 1934, do Teatro Escola. Embora tenha se notabilizado por ações que almejaram dotar o teatro brasileiro de novos recursos, seus textos e espetáculos não repercutiram”⁷¹².

Em meados de 1930, Oswald de Andrade escreveu *O rei da vela*. A peça, levada à cena pelo Teatro Oficina em 1967, foi uma das incursões teatrais oswaldianas de maior repercussão, sobretudo em decorrência do impacto causado pela direção de José Celso Martinez. O texto que havia percorrido três décadas apenas sobre a superfície do papel ganhou vida em cenário e figurinos de Hélio Eichbauer, música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat, além de grande elenco: Renato Borgui, Fernando Peixoto, Dina Sfat, Ety Fraser, Otávio Augusto, entre outros. A contemporaneidade do texto à época foi afirmada pelo diretor e por atores do Oficina. Fernando Peixoto escreveu no programa da peça: “para o Brasil de hoje não existe, na dramaturgia

⁷⁰⁸ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 96.

⁷⁰⁹ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 96.

⁷¹⁰ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 97.

⁷¹¹ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 100.

⁷¹² GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 100.

nacional, texto com tanta atualidade, pensamento com tanta vigência, lucidez sócio-política perturbadora.”⁷¹³

“Já Oduvaldo Vianna tem o seu nome vinculado à cultura brasileira desde o início do século XX.”⁷¹⁴ A constituição de personagens cujas figuras eram conhecidas pelo público levava o espectador a ver em cena personas semelhantes às que “talvez ele tenha cruzado há pouco na rua, que ele cumprimentou há instantes, no saguão do teatro...”⁷¹⁵, nas palavras de Alcântara Machado. Oduvaldo Viana, além de estabelecer interlocuções com a cultura das ruas do Rio de Janeiro, “foi capaz de trazer para a sua dramaturgia temas e soluções artísticas que vieram ao encontro das expectativas do crítico que atuou firmemente em defesa da modernização dos palcos brasileiros.”⁷¹⁶

A peça *Deus Lhe Pague*, de Joracy Camargo, destacou-se pelo relevante teatro de ideias “com a intenção de contribuir com a formação cultural e política do país, a fim de que as estruturas sociais e econômicas pudessem ser pensadas de maneira crítica e historicamente circunstanciadas.”⁷¹⁷ A primeira montagem trouxe Procópio Ferreira à cena e fez a obra repercutir internacionalmente. A versão em espanhol, *Dios se lo pague* acabou indo à cena, simultaneamente, em dois teatros em Buenos Aires em meados de 1930. Em 1947, o autor cedeu os direitos para o cinema argentino e sua obra foi levada à Europa. Para Vânia de Magalhães, “Joracy Camargo [escrevia] para o grande público, mas sem trair as suas ideias: [acreditava] que teatro [tinha] um potencial transformador.”⁷¹⁸ O autor trouxe em sua comédia uma severa crítica social ao capitalismo e ao modo de vida burguês.

O teatro da década de 1940 foi também marcado na historiografia brasileira pelo trabalho do grupo “Os comediantes” que se notabilizou pelo feliz encontro de duas circunstâncias fundamentais: a direção de um polonês refugiado de guerra e recém chegado ao Brasil e a dramaturgia de Nelson Rodrigues. “O texto caía como uma luva no espírito expressionista de Ziembinski, seria ele o diretor. A qualidade de iluminador

⁷¹³ PEIXOTO. De como se alimenta e se apresenta um cadáver gangrenado. Artigo presente no Programa da peça *O rei da vela* representada pelo Oficina em 1967. O programa faz parte do Acervo de Maria Lysia Corrêa de Araújo.

⁷¹⁴ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 100.

⁷¹⁵ MACHADO, Alcântara *apud* GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 100.

⁷¹⁶ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 101.

⁷¹⁷ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 103.

⁷¹⁸ MAGALHÃES, Os comediantes, p.163.

habitava o mesmo Ziembinski.”⁷¹⁹ A modificação na técnica de iluminação empreendida pelo diretor fazia com que esse recurso funcionasse como elemento da narrativa. Sem dúvida, uma das concepções mais modernas trazidas pelo artista polonês.

Na década de 1950, o *Auto da Compadecida* do dramaturgo Ariano Suassuna, apresentado por amadores em 1957, foi, nas palavras do crítico Sábado Magaldi, “sem dúvida, o texto mais popular do moderno teatro brasileiro.”⁷²⁰ Lysia de Araújo foi, inclusive, espectadora da montagem profissional realizada no Teatro Cultura Artística em 1960, pelo Pequeno Teatro de Comédia sob a direção de Ademar Guerra. A ebulição cultural da capital paulista possibilitava à atriz uma participação profunda nas mudanças pelas quais passava o teatro naquele momento. Quando Lysia instalou-se definitivamente na metrópole em finais da década de 1950, deu continuação a sua paixão como espectadora e assistiu à histórica apresentação de *Eles não usam black-tie* pelo Teatro de Arena em agosto de 1959. A peça de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato, “trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários, [...] penetrava a realidade do tempo com maior agudeza.”⁷²¹ Ainda naquele ano, Lysia de Araújo já assistira a outra peça de Gianfrancesco Guarnieri: *Gimba*, que foi apresentada em abril no Teatro Maria Della Costa sob a direção de Flávio Rangel. A apresentação impressionou tanto a atriz que, junto ao prospecto, há o recorte de duas críticas de diferentes jornais sobre o espetáculo. *Gimba* permaneceu vários meses em cartaz em São Paulo e “foi levada pelo Teatro Popular da Arte (Cia. Maria Della Costa) a Paris, para participar do Festival Internacional das Nações, visitando em seguida Roma.”⁷²²

A criação da Escola de Arte Dramática (EAD), que Lysia de Araújo frequentou em finais da década de 1950, foi possível a partir da saída de Alfredo Mesquita do TBC e fundação de uma escola nos moldes das escolas de teatro europeias. Segundo Alberto Guzik, o TBC tornou-se também um dos grupos importante dentro da mudança e transformação pelas quais passava o teatro brasileiro. Através do mecenato de Franco Zampari, conheceu anos luminosos e também tempos sombrios de crises até a cessação de suas atividades em meados da década de 1960. Franco Zampari foi trazido

⁷¹⁹ MAGALHÃES, Os comediantes, p.158.

⁷²⁰ MAGALDI. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 236.

⁷²¹ MAGALDI. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 245.

⁷²² MAGALDI. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 247.

ao Brasil por Ciccillo Matarazzo para tomar posse, como diretor, de uma das unidades industriais da requintada família paulistana. Além de um empresário visionário, Zampari era um aficionado por teatro. Ao chegar à capital paulista, reuniu alguns dos dramaturgos mais importantes da cena teatral brasileira e empreendeu a criação do TBC, com sede própria e um teatro confortável (de aproximadamente 380 lugares) que “trazia para São Paulo a ideia de salas para menos espectadores.”⁷²³ Importando encenadores e textos, o TBC agregou, “entre 1949 e 1954, nomes de grande importância para o teatro brasileiro.”⁷²⁴ Boa parte desses homens de teatro eram italianos, como Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri, Alberto D’Aversa, Gianni Ratto.

Além desses italianos, Zampari atraiu Ziembinski que estava trabalhando no Rio de Janeiro com Os Comediantes, desde o início da década de 1940, e um encenador belga que passou por São Paulo em 1955, Maurice Vaneau. Junto com esses encenadores, o TBC reuniu para a companhia um número impressionante de grandes atores. Na década de 1950, tinha-se a impressão de que todos os grandes atores do país estavam em São Paulo, na rua Major Diogo, 315.⁷²⁵

O TBC já estava completamente estruturado quando Lysia de Araújo chegou a São Paulo para estudar na EAD de Alfredo Mesquita. Tornou-se espectadora voraz de todos os espetáculos do grupo. Com um elenco privilegiado e diretores reconhecidos na cena teatral internacional, o Teatro Brasileiro da Comédia empreendeu um projeto audacioso. Como salienta Alberto Guzik:

O TBC atraiu para suas fileiras Cacilda Becker, Cleide Yáconis, Sérgio Cardoso, Nídia Lícia, Tônia Carreiro, Paulo Autran, Ítalo Rossi, Fernanda Montenegro, Natália Thimberg, Tereza Rachel, enfim, esses eram os primeiros atores. Teve-se, portanto, em determinado momento, fora o elenco de segundos atores, uma constelação completa de astros.⁷²⁶

Com textos, encenadores e diretores artísticos estrangeiros, a principal crítica sofrida pelo grupo deveu-se ao alijamento não apenas das obras dos autores nacionais, mas do apagamento identitário do próprio ator que deveria possuir “a elegância do ator inglês.”⁷²⁷ Entretanto, o projeto encontrará seu naufrágio, menos na presença dos “diretores estrangeiros que a Segunda Guerra fez chegar aqui”⁷²⁸, que no

⁷²³ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 193.

⁷²⁴ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 197.

⁷²⁵ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 197.

⁷²⁶ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 198.

⁷²⁷ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 199.

⁷²⁸ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p. 215

descontentamento dos próprios atores brasileiros por desejar um caminho dramaturgicamente próprio, que trouxesse à cena autores e técnicas de teatro nacionais.

Contudo, o TBC apresentava um teatro de rara qualidade, com figurinos e cenários feitos à medida do “luxo e requinte hollywoodianos”⁷²⁹, seu repertório e forma de encenação propiciaram ao grupo “durante uma década, levar uma vida de nababo, que tinha a ver com a burguesia paulistana, mas não com o Brasil.”⁷³⁰ O enorme sucesso alcançado na capital paulista, fez com que o mecenas Zampari levasse os melhores sucessos para a cidade maravilhosa, criando quase uma filial do TBC no Rio de Janeiro do decorrer da década de 1950. Isso explica os programas de peças de Lysia de Araújo, em que as temporadas alternavam-se ora em solo paulista (já que algumas montagens do TBC percorreram também o interior), ora em solo carioca.

Franco Zampari, empresário primordial para composição e manutenção do grupo, encontrou em outro de seus projetos audaciosos uma dispersão administrativa que levará o TBC à bancarrota: a fundação da Companhia Cinematográfica de Vera Cruz. O período era de investimento e produtividade, as cidades começavam a se firmar como grandes centros culturais e havia facilidade por parte do generoso Zampari no processo de angariar fundos para seu projeto artístico-cultural do país. “Ele acreditava que um país exótico, pitoresco e tropical como o Brasil era mais rico em capacidade de produção cinematográfica que os Estados Unidos.”⁷³¹ Entretanto, o cinema mostrou-se desde o início como uma arte cara e a falta de experiência de produtores e diretores nacionais a encarecia ainda mais. Além disso, a mescla dos caixas da Vera Cruz e do TBC foi extremamente danosa ao grupo de teatro que, à época, contava com o sucesso de algumas montagens, chegando mesmo a sustentar a Vera Cruz. No caso do TBC e Cia. Vera Cruz, esse casamento foi um desastre e os espólios dessa separação foram uma série de desfalques no grupo, tanto de ordem financeira quanto pessoal. Obviamente, não apenas fatores de ordem econômica causaram o esfacelamento do grupo. Havia outros fatores. Como confirma Guzik:

Sérgio Cardoso e Nídia Lícia saíram. Dois ou três anos depois, outra situação complicadíssima: Adolfo Celi, casado com Cacilda Becker desde a sua chegada ao Brasil, separou-se desta e casou-se com Tônia Carrero. As duas eram ‘primeiras atrizes’ contratadas da casa. Cacilda continuou no TBC e

⁷²⁹ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 200.

⁷³⁰ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 200-201.

⁷³¹ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 202.

Tônia, com Paulo Autran e Celi, mudou-se para o Rio de Janeiro e fundou sua própria companhia, a Tônia, Celi, Autran. Dois anos depois, a própria Cacilda também saiu do TBC, levando Ziembinski, Cleide Yáconis e Walmor Chagas.⁷³²

Lysia de Araújo encontrou-se com Tônia Carreiro no Rio de Janeiro. Também participou de algumas montagens expressivas no teatro carioca. Lysia contou, em nossa primeira conversa, que Tônia Carreiro e Paulo Autran frequentemente elogiavam os olhos azuis da jovem atriz mineira, olhos que Tônia dizia serem apenas comparáveis aos seus. Ao transitar em papéis variados, mas significativos nas tramas, Lysia de Araújo apresentava uma atuação quase sempre elogiada. Dessa forma, mantinha-se distanciada das intrigas que compunham as vidas das grandes estrelas dessas companhias, podendo transitar em várias delas, como a companhia da atriz Maria Della Costa e também na companhia Nídia-Lícia. Além, é claro, de movimentar-se como espectadora nos mais diversos espetáculos, inclusive, estrangeiros. Houve uma proliferação de casas de espetáculo na capital paulista, um verdadeiro surto imobiliário que multiplicou as casas de espetáculos em São Paulo. Urgia descobrir valores, alimentar o consumo constante de textos. Os atores e autores teatrais formados pela Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita começavam a atuar nos mais diversos grupos, quase sempre com bons frutos. Como exemplos, Jorge de Andrade e Lysia de Araújo que, ao se formarem, integraram-se a esses grupos teatrais.

O grupo Teatro de Arena também viveu montagens marcantes sob a direção do revolucionário Augusto Boal. Tanto ele quanto o Oficina foram laboratórios dos dois diretores brasileiros do século XX que estão entre os que mais empreenderam mudanças na forma de representar em nosso país: Zé Celso Martinez e Antunes Filho. Duas das montagens mais expressivas do teatro nacional à época saíram dessas duas companhias. A já citada montagem, realizada pelo Arena, da peça *Eles não usam black-tie*, do jovem ator Gianfrancesco Guarnieri, ficou em cartaz mais de dois anos. Seu sucesso não apenas recuperou as finanças do grupo, como também “colocou outra estética em vigor.”⁷³³ E a também já citada montagem de *O rei da vela* de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa e realizada pelo Teatro Oficina. Ambas as montagens foram realizadas em São Paulo. Espectadora nas duas peças, Lysia de Araújo passou, posteriormente, por essas companhias, marcadas pela modificação da cena

⁷³² GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 204-205.

⁷³³ GUZIK. O Teatro Brasileiro de Comédia, p. 206.

teatral e por montagens que inseriam suas obras numa nova dramaturgia brasileira especificada como teatro moderno.

Sob uma visão panorâmica, as companhias de atores que foram típicas do teatro brasileiro nas décadas de 1940, 1950 e 1960, no Rio de Janeiro e em São Paulo [foram] decisivas para a divulgação e afirmação de uma nova forma de ver e fazer teatro no país, que se convencionou chamar de moderna, e se tornou moeda corrente no mercado. Tanto empreendimentos culturais quanto empreitadas comerciais passaram a se organizar a partir das densidades técnicas e estéticas novas, ao redor da noção de encenação e da figura do diretor.⁷³⁴

Dentro dessa nova configuração do teatro brasileiro, diversas companhias realizaram contribuições significativas: o Teatro do Brinquedo, Os comediantes, TBC, Cia. Maria Della Costa, Cia. Nídia Lícia, Grupo Oficina, Grupo Decisão, Arena, entre tantos outros grupos existentes em meados do século XX. Cada um a seu modo contribuiu para o processo de modernização do teatro nacional. Para Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota:

Dito de outra maneira, concepções cênicas e estruturas narrativas, que estabeleceram indícios de modernidade para o teatro brasileiro, não emergiram obrigatoriamente de uma única matriz, e o seus surgimento nem sempre foi perceptível à crítica nem a seus próprios executores.⁷³⁵

O período teatral referido foi, assim, de suma importância para compreender a complexidade dos diversos fazeres teatrais presentes na época e ultrapassa a constante dicotomia da crítica entre “teatro comercial” e “teatro arte”, “amadorismo” e “profissionalismo”. A produção desses grupos deixa entrever uma fronteira tênue entre esses conceitos que permeavam as mais diversas companhias e mesclavam-se nos espetáculos. Posteriormente, o contexto histórico da ditadura, especialmente após 1968, enfraqueceu de maneira sensível a cena teatral paulista, que assistiu silenciosa ao fechamento de seus principais teatros. Como ressalta Tânia Brandão, a nova sociedade emergente desse estado de profunda violência, precisava “ser uma sociedade anestesiada (...) pois [era], efetivamente, uma sociedade de exclusão”⁷³⁶. Outro fator importante, a ser considerado nessa crise, faz referência ao próprio caráter econômico da arte teatral, mais cara e inacessível que outros produtos culturais. Além de mais subversiva, é claro. Será na década de 1960 que serão criadas “as redes nacionais de

⁷³⁴ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p. 211.

⁷³⁵ GUINSBURG; PATRIOTA. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, p. 100.

⁷³⁶ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p. 214.

televisão e os grandes conglomerados de comunicações”⁷³⁷. Evidentemente, essas redes surgem adaptadas à ideologia do novo poder e de certa forma o legitimam. Desse modo:

as companhias de atores da primeira modernidade fracassaram devido às peculiaridades do capitalismo brasileiro, que atuaram no sentido de que o seu teatro – ‘biscoito fino da cultura’ – era supérfluo, desnecessário, pois representaria um processo social de elaboração da sensibilidade incompatível com a rudeza da engrenagem social em movimento.⁷³⁸

Contudo, se algumas dessas companhias teatrais acabaram por completo como o TBC, outras se mantiveram em repertórios variados que não encontravam fronteiras entre o local e o universal. “Via de regra, as companhias nascidas nos primeiríssimos momentos da modernidade expressaram uma plataforma direta em seus nomes e indicaram uma filiação qualquer ao teatro universal.”⁷³⁹ Exemplo interessante é a Companhia Maria Della Costa que empreendia montagens ousadas “tais como Brecht, que a companhia lançou no Brasil, e Ionesco. Tampouco houve uma política explícita da dramaturgia nacional”⁷⁴⁰, mas peças de autores nacionais como Jorge de Andrade, Oswald de Andrade, Oduvaldo Viana Filho subiam à cena em montagens só possíveis de realização a partir das técnicas de encenação de uma nova e expressiva dramaturgia. Entre essas companhias, o Arena, o Oficina, o Opinião, a Cia. Tonia-Celi-Autran, a Cia. Nídia-Lícia, entre outros, foram responsáveis por um esforço em integrar as representações teatrais ao momento histórico-cultural complexo vivido pelo país.

Assim, as encenações do Arena e, posteriormente, as do Opinião e dos Centros Populares de Cultura (CPCs) [foram] gestadas em meio a acaloradas discussões que procuravam afinar os meios e os fins, a linguagem e o conteúdo. A matéria da representação [foi] sempre o homem em sociedade, ora agindo, ora sendo afetado pelas forças da história.⁷⁴¹

Ainda assim, durante os quatro primeiros anos do regime militar, de 1964 a 1968, o teatro ideológico prossegue, mesmo que por inércia, no embalo de seu projeto original.⁷⁴²

À época, acreditavam que o golpe havia sido um episódio fortuito, “apenas uma interrupção na marcha inexorável em direção a uma sociedade igualitária”⁷⁴³. Naquele momento, havia um adversário materializado, mas sua presença ainda não justificava “uma alteração substancial no ideário e na estratégia destes grupos. Apesar

⁷³⁷ HOHLFELDT. A fermentação cultural da década brasileira de 60, p. 41.

⁷³⁸ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p. 214.

⁷³⁹ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p.221.

⁷⁴⁰ BRANDÃO. As modernas companhias de atores, p.226.

⁷⁴¹ LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p. 236.

⁷⁴² LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p. 238.

⁷⁴³ LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p. 238.

das escaramuças, o confronto ainda [era] franco.⁷⁴⁴ Depois do AI-5, esses grupos viram-se incapazes de associar sua dramaturgia ideológica à realidade brasileira da época. E “é assim, sob tocaia, que chegamos à década de 1970. A prisão e o exílio de Augusto Boal em 1971 põem um ponto final na primeira geração de grupos ideológicos.”⁷⁴⁵ Segue, nos anos posteriores, uma crise no campo da arte teatral, não somente proporcionada pelos meios de repressão, mas também motivada pela arte do cinema e a popularização da televisão. “No início da década de 1980 já estará mais do que claro que quem fala a essa massa é a televisão, oferecendo-lhe uma sedativa combinação de informações distorcidas e fantasias compensatórias. Diante disso, o teatro é pouco.”⁷⁴⁶ O pessimismo instaurado à época, nas palavras da teórica teatral Mariângela Alves de Lima, denunciava a previsão de uma espécie de vazio que seria delineado pelo abandono da arte teatral em nosso país. Nesse sentido, suplementar essa memória torna-se fundamental à preservação dessas lembranças e dá testemunho de personagens que, corajosamente, sobreviveram com dignidade a esse período. Não seriam os amargos anos de chumbo que afastariam Lysia de Araújo de suas paixões libertárias pelo teatro e pela literatura.

⁷⁴⁴ LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p. 238.

⁷⁴⁵ LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p.238.

⁷⁴⁶ LIMA. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970, p. 247.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OU JANTAR ÀS SETE

*Nenhuma responsabilidade em relação à nova época:
no futuro nada mais pode acontecer.
Walter Benjamin, Passagens.*

Em 15 de outubro de 2014, revendo alguns datiloscritos no Acervo de Maria Lysia Corrêa de Araújo, encontrei uma fonte nova, um exemplar de outra peça escrita pela escritora, provavelmente, entre 1959 e 1960. Havia registrado o documento com outra autoria, mas ao observar outros exemplares, manuscritos indicavam quem, na verdade, havia os escrito: Maria Lysia, com o pseudônimo de Thalia. Entretanto, junto à descoberta prazerosa da existência de mais um texto, comecei a perceber que estava exaurida. Entre as diversas dúvidas, questionei-me se não haveria mais fontes. Existiria então, uma série de documentos a rever... Imaginei quantos textos novos poderia encontrar? Quantas crônicas mais poderia digitar? Quantos contos? Encontraria num livro um grifo qualquer que fosse revelador da personagem desta biografia? Quanto tempo mais seria necessário para resguardar a memória da minha predileta escritora e apaziguar esse “mal de arquivo”? O sentimento de incompletude é constante nas biografias e reflete característica comum à própria vida: assim como viver nunca é o bastante, ler/escrever a vida do outro, também, não é o bastante. Como se um dos signos biográficos estivesse contido justamente numa dicotomia entre o que falta e o que resta... E quase sempre falta muito do que resta. Estamos fadados a recolher os resíduos daquilo que nos faltou, como correspondentes de uma missiva que foi escrita e se perdeu, ou talvez nunca tenha sido escrita. Estamos sempre abertos a mais uma conversa com o arquivo. Esse processo implica numa íntima relação com o biografado. A ação de se alimentar do outro e de seu arquivo resulta na forte presença do biografado em nós. Um processo antropofágico inevitável na composição de uma biografia.

Ao final de *São Luís*, Le Goff confia uma questão: “No curso de dez anos passados com inúmeros momentos, mais ou menos longos, em companhia de São Luís, como quer que eles tenham sido, de que modo evoluíram minhas relações com ele?”⁷⁴⁷ Nos últimos cinco anos, compartilhei parte da vida de Maria Lysia, “inúmeros momentos, mais ou menos longos” em companhia de uma mulher admirável. Não deixei de distanciar-me de meu objeto de estudo, “como todo homem da ciência, ainda que se trate de uma ciência tão particular e tão conjectural como a história, permanecer do lado de fora daquele que é antes um objeto, o objeto de seu estudo.”⁷⁴⁸ No entanto, não deixei de ajustar proximidade suficiente para que pudesse suportar a empreitada de uma biografia. Só uma paixão, um mal de arquivo, poderia manter essa persistência.

⁷⁴⁷ LE GOFF. *São Luís*, p. 787.

⁷⁴⁸ LE GOFF. *São Luís*, p. 787.

Importa deveras medir a distância que nos separa de nosso objeto e tecer reflexões acerca de sua relevância no conjunto das ciências; entretanto, na produção de uma biografia, há algo mais. Como elucida Le Goff:

Mas permanece o fato de que um dos encantos e um dos riscos maiores da biografia histórica é que se instaura e se desenvolve uma ligação entre o historiador e sua personagem. Não sei dizer o que me predispôs a tentar ser o historiador de São Luís, nem o que influi em mim, em minha maneira de vê-lo, de mostrá-lo e de explicá-lo. Se acharem útil, outros tentarão responder a essa pergunta. Mas eu devo confiar ao leitor o que senti no contato com a personagem.⁷⁴⁹

Principalmente porque o contato com esse personagem delineia uma relação humana. Não de forma a tomar uma vida como exemplar, muito menos o contrário. Em contato com uma vivência diversa da nossa, passamos a trilhar os caminhos do outro. Ao lado de Lysia, coexisti numa espécie de “memória vicária”⁷⁵⁰, quando minhas lembranças passaram a habitar um outro passado. Estive no ponto a esperar um ônibus numa rua qualquer de São Paulo, senti o frio no estômago atrás da cortina, segundos antes dela entrar em cena. Apaixonei-me por Drummond e senti a solidão de morar longe da família. Realizei viagens: excursões pelo interior de São Paulo, naveguei em cruzeiros em navios para Argentina, percorri Recife, Ouro Preto, São João del-Rei. Suspirei ao ler as mensagens manuscritas entre M.L. e P.A. Dilacerei-me em personagens literários densos, envolta no fluxo de consciência presente na literatura da escritora. Compartilhei seu humor admirável.

Além disso, havia também uma materialidade própria do arquivo, sobretudo contida na diversidade de documentos que davam forma a essa instância do passado que se desvelava a minha frente. Os fragmentos foram compondo, pouco a pouco, uma história guiada pelo próprio arquivo. Como se o arquivo fosse um imenso quebra-cabeças lacunar ou disforme, não apenas com uma pluralidade de encaixes, mas com uma diversidade de formas como resultado final. Hannah Arendt chegou a afirmar que um dos ideais de Benjamin era “produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações, montada com tanta maestria que dispensaria qualquer texto de acompanhamento.”⁷⁵¹ Logicamente, o empreendimento de *Passagens* possui muito dessa constituição fragmentária e delineava as “experiências surrealistas

⁷⁴⁹ LE GOFF. *São Luís*, p. 787.

⁷⁵⁰ MARQUES. O arquivamento do escritor, p.149.

⁷⁵¹ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 173.

contemporâneas surgidas de impulsos semelhantes.⁷⁵² O interessante é que o teórico a estende para espaços dilatados, amplia o conjunto memorialístico dos seres humanos para além dos interiores, transcendendo seu olhar para as ruas e espaços públicos. Nas palavras de Arendt:

E assim como alguém mora num apartamento e o torna confortável, nele vivendo, ao invés apenas de usá-lo para dormir, comer e trabalhar, da mesma forma a pessoa mora numa cidade vagueando por ela sem intenção ou finalidade, com sua pausa assegurada pelos inúmeros cafés que delineiam as ruas, ao longo dos quais se move a vida da cidade, o fluxo de pedestres.⁷⁵³

Maria Lysia compunha, nas ruas, nos mercados, nas praças, nas galerias e nas salas de teatro, espaços intervalares nos quais deixava rastros de sua vida. Sua existência tinha como característica não apenas o fato de mudar-se constantemente em busca de seus ideais na profissão como atriz, mas também estava exposta às contingências da própria vida do artista teatral, marcada pela constante itinerância. Os espetáculos viajavam por espaços diversos, possuíam temporadas em locais e épocas diferentes. Essa atmosfera de múltiplas culturas em cronologias específicas está diretamente ligada à metáfora das *passagens*. Podemos observar essa atmosfera nesse espaço intervalar de lugares e tempos que se suplementam na constituição da história da vida da artista. Em Benjamin:

As metáforas são os meios pelos quais se realiza poeticamente a unicidade do mundo. O que é tão difícil de entender em Benjamin é que sem ser poeta, ele *pensava poeticamente* e, por conseguinte, estava fadado a considerar a metáfora como o maior dom da linguagem.⁷⁵⁴

Além das metáforas como pontes conceituais, outro aspecto do trabalho de Benjamin estava na ligação que tecia entre o espírito e a matéria, sobretudo em suas considerações acerca de Baudelaire. Para o teórico alemão, o espírito e sua manifestação material estavam intimamente ligados, a ponto de ser possível a descoberta de que partes das *correspondances* do poeta, “se fossem adequadamente correlacionadas, se esclareceriam e iluminariam umas às outras de modo que, ao final, não mais precisariam de nenhum comentário interpretativo ou explicativo.”⁷⁵⁵ Como se a matéria da qual se compusesse a memória pudesse tecer por si só um caminho a ser trilhado. Não foram poucas as vezes em que poderíamos suprimir no ensaio biográfico produzido no primeiro capítulo a escrita do biógrafo. Em vão, minhas palavras tentavam preencher as

⁷⁵² ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 173.

⁷⁵³ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 150.

⁷⁵⁴ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 144.

⁷⁵⁵ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 173.

lacunas, numa tentativa de criar pontes à narratividade dos documentos, criar *passagens*. No entanto, as citações, os fragmentos, os relatos pareciam complementar-se num jogo próprio. Havia mais na busca de Benjamin:

Ele estava interessado na correlação ente uma cena de rua, uma especulação na Bolsa de Valores, um poema, um pensamento, com a linha oculta que as une e permite ao historiador ou ao filólogo reconhecer que devem ser todos situados no mesmo período.⁷⁵⁶

Benjamin acreditava na organização da materialidade segundo suas próprias leis constitutivas. Assim, uma biografia poderia construir-se pela matéria dispersa do arquivo, auferindo-lhe um *princípio de consignação* que norteasse sua significação como um todo. Nesse sentido, optamos por seguir a trajetória sinuosa proposta pelos caminhos do arquivo, na qual a narração foi construída a partir do percurso de pesquisa. E novamente desconstruindo o pensamento ligado a uma cronologia, acabamos por constituir uma narrativa de momentos, passagens da vida de Maria Lysia que iam sendo organizados dentro de uma estrutura ligada à sua literatura e ao espetáculo teatral. Nesse sentido, havia a intenção de reviver no universo escrito a efemeridade da existência, brincando nas fronteiras do olvidado e da rememoração, nas fronteiras das passagens.

Também o modelo maniqueísta que colocava memória e esquecimento em posições antagônicas não nos servia. Até mesmo, porque como afirma Felipe Pena, “não há como pensar a memória sem pensar o esquecimento. [Os dois termos] convivem e se relacionam em complexas teias de conexão e interfaces.”⁷⁵⁷ Muitas vezes, os silenciamentos deram ao ensaio biográfico a possibilidade de deslocamentos à imaginação: o quase nada que restara das correspondências entre Maria Lysia e Carlos Drummond, foi espaço para uma conversa entre os escritores através de suas literaturas.

Além disso, a possibilidade de trabalhar novamente com uma biografia, fez-me observar outra apresentação da existência de uma pessoa em diferentes momentos e/ou em determinadas situações. Nem mesmo o nome próprio, que segundo Bordieu representa “o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais”⁷⁵⁸, tinha uma unicidade na vida da artista. Ela era Myriam de Araújo (nos primeiros textos publicados em *O Cruzeiro*), Lysia de Araújo (no teatro), Maria (para o pai), Maria Lysia (para os próximos a ela), Maria Lysia Corrêa de Araújo (na

⁷⁵⁶ ARENDT. *Homens em tempos sombrios*, p. 173.

⁷⁵⁷ PENA. A biografia, p. 73.

⁷⁵⁸ BORDIEU. A ilusão biográfica, p. 187.

literatura), Maria Lysia Corrêa de Araújo Fulgêncio (no casamento). Para além do nome próprio, não podíamos deixar de lembrar as personagens: Medeia, Baronesa Champigni, Eunice, Helen Gant, Rosa, Dona Augusta, Permela, entre tantas outras... Vários nomes para uma só pessoa. Várias *personas* unidas por uma única corporeidade. Tanto na vida, como no arquivo, os conjuntos fragmentários compuseram-se num todo. As várias histórias eram cada uma a seu modo conjunto de uma única história: a biografia de Maria Lysia Corrêa de Araújo.

Tanto a memória oral, quanto o arquivo escrito pareciam carregar todas as memórias juntas. Maria Lysia trouxe consigo um conjunto de histórias relacionadas a diversas outras vidas, seu arquivo também trouxe outras biografias e outras lembranças no esteio de seu passado. Essas fontes estavam inscritas “em sistemas complexos formados a partir de fragmentos e re-interpretações de tempos e memórias.”⁷⁵⁹ Essa abertura de compreensão da biografia dentro da lógica do fragmentário levou Felipe Pena a desenvolver o conceito de *fractais biográficos*, ligando a multiplicidade de facetas plurais da memória às formas irregulares e infinitas dos fractais⁷⁶⁰. Assim também era o fragmento para Benjamin, sua denominação “aplica-se a cada um dos materiais e notas, excertos, resumos, citações, trechos de outros textos, em suma, a cada uma das ‘passagens’.”⁷⁶¹ Cada uma dessas passagens reproduz um número infinito de histórias, cujo elemento constitutivo é a materialidade da memória em sua unicidade.

No entanto, mais do que uma ideia de um conjunto coeso, é importante frisar que para Benjamin, as *passagens* eram espaços de circulação constante, limiares de entrada e de saída. Assim, meu olhar sobre o *corpus* unicamente definido pelo Acervo de Maria Lysia abria-se não apenas para a estética do fragmento, mas também para a metáfora das *passagens* em tempos, espaços e materialidades diversas. Passagens essas definidas pelo primeiro arconte desses registros, o próprio biografado. A história de Maria Lysia constituiu-se pelos materiais presentes em seu arquivo, guardados segundo sua organização pessoal. Os objetos que guardou, as mensagens manuscritas que deixou traçadas em seus documentos, seu depoimento, sua literatura e as escritas que

⁷⁵⁹ PENA. A biografia, p. 80.

⁷⁶⁰ Felipe Pena, ao escrever a biografia de Adolpho Bloch, dono da revista e da TV Manchete, realizou um trabalho experimental de colocar o relato biográfico num site onde o leitor participaria da construção do biografado, uma figura conhecida. Assim, ao abrir campo para uma série de testemunhos, teorizou acerca de uma biografia sem fim. Segundo o pesquisador, “a teoria da biografia sem fim foi desenvolvida durante o doutorado na PUC do Rio de Janeiro entre 1999 e 2002, e publicada em 2004.” In: PENA, 2006, p. 91.

⁷⁶¹ BOLLE, Um painel com milhares de lâmpadas. In: BENJAMIN. *Passagens*, p. 1140.

circulavam em sua vida, de certa forma, o todo e a parte desse arquivo estiveram presentes na composição de sua biografia.

Caso a composição tenha resultado num texto por demais fragmentado, a culpa deverá residir totalmente sobre esta que escreve estas linhas e tentou organizar a história da complexidade de uma existência, pela imprecisão dos fragmentos, entregue a visão surrealista da matéria. Há nisso uma responsabilidade futura, e mais, pesa deveras essa obrigação. Entrego-me, assim, à anarquia benjaminiana em *Passagens*: “Nenhuma responsabilidade em relação à nova época: no futuro nada mais pode acontecer.”⁷⁶² E se minha matéria é o passado, embarco na apresentação de *Jantar às sete* e sigo com o grupo de personagens de Lysia de Araújo que numa composição metateatral reproduziram o cotidiano da EAD em suas aulas e apresentações. Maria Lysia está linda, de cabelos curtos, moderna, tal como a vejo agora em meados de 1960 (Figura 40 – Anexo 1). Ao final do espetáculo, uma empregada anuncia o rotineiro jantar aos alunos servido impreterivelmente às sete horas. Os personagens me chamam: “Vamos jantar?”⁷⁶³ Sigo com eles, as *passagens* estão abertas, estamos de saída (ou de entrada?). “O barulho chega ao auge e termina.”⁷⁶⁴

⁷⁶² BENJAMIN. *Passagens*, p. 973.

⁷⁶³ Datiloscrito da peça *Jantar às sete* de Maria Lysia Corrêa de Araújo, p. 28.

⁷⁶⁴ Datiloscrito da peça *Jantar às sete* de Maria Lysia Corrêa de Araújo, p. 28.

Referências Bibliográficas

1. Bibliografia Teórica

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Boca de luar*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond. Carta. In: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond. Escada. In: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond. Espera uma carta. In: *Cadeira de balanço*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ANDRADE, Carlos Drummond. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. O quarto em desordem. In: BARBOSA, Rita de Cássia (Org.). *Literatura Comentada – seleção de textos, notas, estudos biográficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Depoimento. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Rubião, o realismo fantástico e as epígrafes bíblicas. In: *Suplemento Literário*. nº 926, 30 jun. 1984, p. 03.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. (Organização, Pesquisa e Introdução). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1996.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Em silêncio*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *O círculo*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1985.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Os pássaros que gostavam de poesia*. Belo Horizonte: Ed. Comunicação, 1981.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. *Um tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Teatro em crise, como é possível vencê-la? In: *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 27 mai. 1970.

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia. das Letras, 1987.

ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: MARTINS, Anderson B.; SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da C. (Org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 13-27.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: SOUZA, Eneida M. de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.370-382.

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

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos: Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p.9-34, 1998.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

ÁVILA, Myriam. Lembrando Maria Lysia. Texto de abertura do IV Colóquio Mulheres em Letras, UFMG, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e cronotopo no romance. In: *Questões de Literatura e de Estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini [et al.] - São Paulo: Fundação para o desenvolvimento da UNESP; Editora Hucitec, 1988, p. 211-362.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Constañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BASTIDE, Roger. Outro estilo de beleza. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. (Organização, Pesquisa e Introdução). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1996, p. 59-60.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira R. Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron (Alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (Francês). Org. Willi Bolle e Olgária C. F. Matos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 3).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o movente*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERRETTINI, Célia. *Teatro hoje e ontem*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BIASI, Emílio Di. O tempo e a vida de um aprendiz. Disponível na Livraria da Imprensa Oficial de São Paulo em: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.717.txt>

BOLLE, Willi. *Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia. In: SOUZA, Eneida M. de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.222-244.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-191.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999, v. II, p. 223.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino e la tradición. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: EmecéEditores, 1974, v. 1, p. 267-274.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1982.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora UNB, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e sus precursores. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: EmecéEditores, 1974, v. 2, p.107-109.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRACHER, Beatriz. Notas para o depoimento sobre “Literatura e vida - Experiência e gesto criador”. In: MARTINS, Anderson B.; SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da C. (Org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 263-276.

BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pateattali. *O Teatro através da história: Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, v. 2, 1994, p. 211-233.

BH100 anos: nossa história. Encarte Comemorativo do jornal *Estado de Minas*, setembro a dezembro de 1996.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 67-97.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

COELHO, Haidée Ribeiro. Suplemento, Marcha e Margens/Márgenes. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 471-491.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COMPAGNION, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1858-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Luciano Bernardino da. Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a Georges Didi-Huberman. *Anais do V Encontro de História da Arte – Ifch / Unicamp*, 2009. Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf>. Acesso em 20 out. 2013.

CZAJKA, Rodrigo. Ênio Silveira, o epistolário a Castelo Branco e o delito de opinião. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/v10_rodrigo1_GVIII.pdf. Acesso em 12 de outubro de 2014.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. O liso e o estriado. In: *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Editora 34, v. 5, 1997, p. 179-214.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002b.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Do Barroco ao Teatro: uma visão da arte mineira. In: *Correio da manhã*, 1º de maio de 1972.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FIGUEIREDO, Wanda. *Aqui São Paulo*. Ilust. Henfil. São Paulo: Editora do Escritor, 1971.

FONTCUBERTA, Joan. Vidência e evidência. In: *Imagens*, Ed. Única, nº 7, maio/agosto 1996.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. (Ditos & escritos, vol. V). Manoel Barros de Motta (Org.). Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 141-157.

FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault. In: *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (Ditos e escritos I). Manoel Barros de Motta (Org.). Trad. Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 300-312.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: a história da violência das prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FRANCO, Jean. Ficção latino-americana: uma questão do bem e do mal. Trad. Maria Lysia Corrêa de Araújo. In: COELHO, Haydée Ribeiro; FRANÇA, Júnia Lessa (Orgs.). *América Latina no Suplemento Literário do Minas Gerais 1967-1975 (Crítica Literária)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. III (1893-1899). Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 315-326.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. A fala do indizível. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GIRON, Luís Antônio. Barbara Heliodora, a maior crítica de teatro do Brasil, sai de cena. In: *Revista Época*, 17 jan. 2014. Disponível em: <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2014/01/bbarbara-heliodorab-maior-critica-de-teatro-do-brasil-sai-de-cena.html>. Acesso em 20 jan. 2014.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo Ática, 2006.

GOULART, Audemaro Taranto. Modernidade e melancolia na obra de Murilo Rubião. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p 144-152.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUZIK, Alberto. O Teatro Brasileiro de Comédia. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pateettalli. *O Teatro através da história: Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, v. 2, 1994, p. 189-209.

HELIODORA, Barbara. Uma delicadeza feérica. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1994.

HOHLFELDT. A fermentação cultural da década brasileira de 60. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre: Editora PUCRS, nº 11, dez. 1999, p. 38-56. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3050/2328>. Acesso em: 20 jan. 2014.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAFER, Celso. Hannah Arendt: vida e obra. In: ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia. das Letras, 1987, p. 233-249.

LEGOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 1996.

LEGOFF, Jacques. *São Luís*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LIMA, Mariângela Alves de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: NUÑEZ, Carlinda FragalePateettalli. *O Teatro através da história: Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, v. 2, 1994, p.235-249.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. Teatro Oficina atento ao momento político. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3173200100010000

01#_edn1. Acesso em 21 de setembro de 2014.

LINS, Álvaro. Os novos. In: *Jornal de Crítica/Correio da Manhã*, Rio de Janeiro em 2/04/1948. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACIEL, Maria Esther. As ironias da ordem em Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, n.9, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/93445237/7/Maria-Esther-Maciel>. Acesso em 19 de julho de 2012.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *Laís Corrêa de Araújo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

MAGALHÃES, Vânia de. Os comediantes. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pateettalli. *O Teatro através da história: Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, v. 2, 1994, p. 157-173.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. A escrita autobiográfica em Cyro dos Anjos. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de cultura de Minas Gerais, ago. 2006, p. 18-23.

MARQUES, Reinaldo. Grafias de coisas, grafias de vidas. In: SOUZA, Eneida M. de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 327-350.

MARQUES, Reinaldo. Minas melancólica: poesia, nação, modernidade. In: Revista virtual do Centro de Estudos Portugueses da UFMG. Disponível em [http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)11-Minas%20melanc%F3lica.pdf).

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander M. (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.141-156.

MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: MARTINS, Anderson B.; SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da C. (Org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 59-89.

MARQUES, Reinaldo. O comparatismo literário: teorias itinerantes. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco (Org.). *Colóquio de Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2002.

MARQUES, Reinaldo. O que resta nos arquivos literários. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 192 - 203.

MARTINS, Leda Maria. Escrever o outro. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Lugares críticos, Línguas, Culturas, Literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições, 1998, p. 233-240.

MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Memória Futura. In: *Suplemento*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais. Edição especial, junho, 2007, p. 01-03.

MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *O Discurso Crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos, 1996, p. 13-22.

MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz* (Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: IEB/USP; São Paulo: Ed. Giordano, 1995.

MOURA, Heleniara Amorim. *O impagável cômico Francisco Veloso: biografia de um ator nos rastros da desconstrução*. 2007. 199f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, 2007.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Difel, 1983.

NISKIER, Arnaldo. O Martírio de Branca Dias. In: *Jornal do Commercio (RJ)* 26/1/2007. Disponível no site da Academia Brasileira de Letras: <http://www.academia.org.br/antigo/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=5146&sid=565>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

NUNES, Sandra Regina Chaves. *Visões da crítica*. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

OTTE, Georg. Mostrar e dizer: o fragmento em *Passagens*, de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida M. de, MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.212-221.

OTTE, Georg. Vestígios da experiência e índices da modernidade. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17-35.

PENA, Felipe. A biografia. In: *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 69-99.

PEIXOTO, Fernando. *Em cena aberta*. Marília Balbi (Org.). São Paulo: IMESP, 2009.

PIGLIA, Ricardo. Memoria e tradición. In: *Anais do 2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v.1, p.60-66.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

PRESOT, Aline. Celebrando a “Revolução”: as Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (Orgs.). *A construção social dos regimes autoritários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 71-96.

REIS, Fernando *et al.* Crescimento e problemas urbanos. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. (Organização, Pesquisa e Introdução). *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1996.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovezani. São Paulo: Clara Luz, 2005.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.] - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Selma Calansas. *Realismo Mágico*. Disponível em: http://www.fesh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/R/realismo_magico.htm. Acesso em 10 de junho de 2010.

ROSA, João Guimarães. Minas Gerais. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v.2, p. 1159-1163.

RUBIÃO, Murilo. Entrevista. In: *Suplemento Literário*. nº 926, 30 jun. 1984, p. 03.

RUBIÃO, Murilo. Tudo é profundamente real. In: *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993.

RUBIÃO, Murilo. *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1993.

RUFATTO, Luiz. Minhas memórias dos outros. In: MARTINS, Anderson B.; SOUZA, Eneida M. de; TOLENTINO, Eliana da C. (Org.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 277-281.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 157-167.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 94-123.

SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: *Ora (direis) puxar conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 9-57.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 44-60.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a Literatura Brasileira pós-64 – reflexões. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 13-27.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 28-43.

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

SCHITTINO, Renata Torres. A escrita da história e os ensaios biográficos em Hannah Arendt. In: *Revista História da historiografia*, Ouro Preto, n.9, ago. 2012, p. 38-56. Disponível em: <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/397>. Acesso em 02 mar. 2014.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na História, no Jornalismo, na Literatura e no Cinema. In: *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 49-70.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. In: *Revista Planeta*, n. 25, São Paulo, set. 1974. Disponível em www.murilorubiao.com.br. Acesso em 8 de junho de 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WERNECK, Maria Helena. Apresentação. In: REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

2 - Acervos e arquivos consultados:

2.1 – Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.

2.1.1. Recortes de jornal: *Fortuna Crítica*

ALMEIDA, Lúcia Machado. Gente, livros e bichos, s.d.

ALVAREZ, Antonio. Livros. In: *O Globo*, 18 mar. 1979.

ANDRADE, Euclides Marques. Notas de leitura. In: *Estado de Minas*, 29 abr. 1972.

ANDRADE, Euclides Marques. O milagre do teatro. In: *Revista Flash*, ago. 1956.

ANDRADE, Euclides Marques. Para os meninos, Maria Lysia canta a tristeza com alegria. In: *Estado de Minas*, 23 dez. 1987.

As escritoras de Minas premiadas no concurso Fernando Chinaglia. In: *Estado de Minas*, 3 out. 1976.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Depoimento em artigo “A escrita da mulher” do CADERNO F. In: *Estado de Minas*, 20 mai. 1990.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Entrevista ao *Jornal do IBL*, outubro de 1981.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Pássaros no asfalto. In: *Revista Alterosa*, 1º dez 1957.

BOTELHO, Wolney. Silêncios e palavras. In: *Estado de Minas*, 16 dez. 1978.

CARVALHO, Victor. Tartufo. In: *O Globo*, p. 05, 20 set. 1966.

Coluna de Teatro. In: *O Globo*, 3 mar. 1960.

“Concurso de ficção, poesia e história” dá Cr\$ 700 mil em prêmios. In: *O Globo*, 28 dez. 1981.

CRYSTUS, Miriam. Maria Lysia: estórias de solidão (Artigo e Entrevista). In: *Jornal de Casa*, 7 jan. 1979.

Do Barroco ao teatro uma visão da Arte Mineira. In: *Correio da Manhã*, 1º mai. 1972.

DUARTE, José Afrânio Moreira. Feliz história de “Bairro Feliz”. In: *Estado de Minas*, 30 dez. 1982.

DUARTE, José Afrânio Moreira. Mineira trabalha “em silêncio”. In: *Estado de Minas*, 20 nov. 1978.

Duas escritoras à espera de editor. In: *Jornal de Letras*, jan. 1977.

Estado de Minas, 21 nov. 1978.

Estado de Minas, 26 abr. 1981.

Estado de Minas, 24 ago. 1982.

Estado de Minas, 8 abr. 1989.

FILHO, Campomizzi. Ponto alto da moderna ficção brasileira. In: *Estado de Minas*, 10 fev. 1979.

GOMES, Danilo. “Um tempo”, de Maria Lysia. In: *Estado de Minas*, 25 nov. 1986.

GOMES, Duílio. Contos Mágicos. In: *Estado de Minas*, 19 mai. 1979.

GOTLIB, Nádia. E o conto mineiro, como vai? In: *Estado de Minas*, 30 jul. 1986.

Jornal da Tarde, 23 nov. 1991.

Jornal de Letras, jul. 1981.

MATOS, Humberto. Inglúvia. In: *Diário de Minas*, 9 nov. 1958.

MATTOS, Cyro de. Uma contista do silêncio. In: *Diário de Minas*, 7 abr. 1990.

MELLO, Oswaldo André de. Sobre um conto de Maria Lysia Corrêa de Araújo. In: *Estado de Minas*, 8 dez. 1987.

NETO, Oliveira Ribeiro. Ainda o anjo, s.d.

PICCHIA, Menotti del. Palavras Cruzadas. In: *A Gazeta*, s.d.

PINTO, José Alcides. “Em silêncio” e pássaros poéticos. In: *Estado de Minas*, 9 jun. 1982.

Revista Vida de atriz. Rio de Janeiro: Sempre Editora & Tema Editorial, set. 2008.

Revista Alterosa, 15 jan. 1960.

ROCHA, José Olympio. Em silêncio. In: *A Tarde*, 27 jan. 1979.

RUBIÃO, Murilo. A bienal e os escritores. In: *Estado de Minas*, 20 mai. 1986

SANTOS, Tércio. Os bichos falantes. In: *Jornal do Brasil*, 24 mar. 1979.

Uma coleção de prêmios. In: *Estado de Minas*, 27 jan. 1980.

Vamos apresentar Maria Lysia, uma escritora premiada. In: *Estado de Minas*, 27 set. 1972.

2.1.2 Recortes de jornal: Contos

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. A bicicleta. In: *Estado de Minas*, 23 dez. 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. A espectadora. In: *O Estado de São Paulo*, 23 dez. 1989.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. A estrada. In: *Estado de Minas*, 23 jan. 1963.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. A ventania. In: *o Estado de São Paulo*, 19 jun. 1965.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Amor. In: *O Cruzeiro*, 10 jan. 1953.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Aniversário de casamento. In: *O Estado de São Paulo*, 22 set. 1990.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. De coração. In: *Estado de Minas*, 5 fev. 1978.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Memorial 1. In: *Minas Gerais*, 1º ago. 1987.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Memorial 2. In: *Minas Gerais*, 9 jul. 1988.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. No ônibus. In: *O Cruzeiro*, 18 out. 1952.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Os quatro lagartos brancos. In: *Estado de Minas*, 7 nov. 1987.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Uma noite. In: *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 1989.

2.1.3 Recortes de Jornal: Crônicas

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. A casa da saudade. In: *Diário de Minas*, s.d.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Cabines Telefônicas. In: *O cruzeiro*, 23 mar. 1957.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Cantante e contrastante. In: *Estado de Minas*, 7 dez. 1980.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Conversa. In: *Revista Alterosa*, s.d.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Chuva. In: *Revista Alterosa*, 1º jul 1965.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Deuses pelas ruas. In: *Diário de Minas*, out. 1959.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Docecap. In: *Revista Alterosa*, ago. 1960.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. É bom voltar. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1957.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Elas ainda existem. In: *Revista Alterosa*, 1º jun. 1958.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Gato no bueiro. In: *O Cruzeiro*, 9 set. 1956.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Hora Melancólica. In: *Revista Alterosa*, mar. 196-.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. De lua e céu. In: *Revista Alterosa*, junho de 1961.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Nesga de céu. In: *Revista Alterosa*, 1º jan. 1959.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. O Sol. In: *O Cruzeiro*, 17 mar. 1956.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Oh! Aquelas doces laranjas de Guanito!... In: *Revista Alterosa*, dez. 1961.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Operação Pau-de-arara. In: *Diário de Minas*, out. 1959.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Pássaros no asfalto. In: *Revista Alterosa*, 1º dez. 1957.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Rádios à Marcelino Vieira. In: *Diário de Minas*, 30 nov. 1958.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Rua São Bento, domingo. In: *O Estado de São Paulo*, 18 jun. 1959.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Treino para a solidão. In: *Diário de Minas*, s.d.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Um homem se sentiu só. In: *Revista Alterosa*, fev. 1962.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Um morto, um gesto, um cachorro (e depois Eurydice). In: *Correio Paulistano*, 16 set. 1956.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Vida. In: *O Cruzeiro*, 30 jan. 1954.

2.1.4 Correspondências

Carta de Adair José a Maria Lysia Corrêa de Araújo em 10 de junho de 1985.

Carta de Elza Beatriz Araújo a Maria Lysia Corrêa de Araújo em 13 de janeiro de 1979.

Carta de José Alcides Pinto a Maria Lysia Corrêa de Araújo em 24 de agosto de 2003.

Carta de Josefina Rios de Araújo à amiga Mariquinhas em 15 de julho de 1928.

Carta de Manoel Lobato a Maria Lysia de Araújo em 28 de novembro de 1978.

2.1.5 Datiloscritos

ARAÚJO. Maria Lysia Corrêa de. *Jantar às sete*. Comédia em um ato encenada na EAD entre os anos de 1960 e 1961.

ARAÚJO. Maria Lysia Corrêa de. *Quem garante?* Drama em um ato encenado pela EAD entre os anos de 1960 e 1961.

ARAÚJO. Maria Lysia Corrêa de. Depoimento, s.d.

Medeia. Trechos pertencentes à peça – falas da personagem de Lysia de Araújo.

2.1.6. Programas de Peças Teatrais

Programa da montagem de *A casa de Bernarda Alba* da Cia. Maria Della Costa, fevereiro de 1956.

Programa da montagem de *O chapéu de palha de Itália* do Grupo Os Farsantes, outubro de 1961.

Programa da montagem de *O noviço* do Grupo Teatro de Arena, maio de 1963.

Programa da montagem de *O patinho torto ou Os mistérios do sexo* do Grupo Decisão, janeiro de 1965.

Programa da montagem de *O rei da vela* da Grupo Teatro Oficina, 1967.

Programa da montagem de *Tartufo* do Grupo Decisão, 1966.

Programa da montagem de *Todo anjo é terrível* do Grupo Teatro Oficina, novembro de 1962.

Programa da montagem de *Um bonde chamado desejo, uma rua chamada pecado* da Grupo Teatro Oficina, 1962.

2.1.7 Livros

WILLIANS, Tenesse. *Um bonde chamado desejo*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

3 - Entrevistas

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Entrevista ao jornalista Adair José intitulada “Gosto de escrever para crianças”. In: *Jornal de Letras*, ago. 1981.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Entrevista ao *Estado de Minas*, 10 dez. 1987.

ARAÚJO, Maria Lysia Corrêa de. Depoimento oral. Belo Horizonte/MG, 24 jul. 2009. (Caderno de campo).

Anexos

Anexo 1 – Fotografias



Figura 1 - Josefina Rios de Araújo
Mãe de Maria Lysia



Figura 2 – Lafaiete Corrêa de Araújo
Pai de Maria Lysia



Figura 3 – Com os irmãos Leonardo e Laís, ainda bastante jovens.



Figura 4 – Maria Lysia e sua irmã Zilah de Araújo.



Figura 5 – Lysia de Araújo na juventude, entre as mais antigas fotografias da escritora.



Figura 6 – A irmã Zilah de Araújo, segunda matriarca da família, jornalista e também escritora.



Figura 7 – Maria Lysia em 17 de março de 1946.



Figura 8 – Com as irmãs Leda e Laís à esquerda (Leda em pé, Laís sentada) e Maria Lysia de óculos entre duas outras colegas de trabalho no Edifício do IAPI em finais de 1940. Belo Horizonte, ainda de serras, ao fundo.



Figura 9 – Colegas do Mackenzie, instituição que os irmãos Corrêa de Araújo ajudaram a fundar em Belo Horizonte. Laís de Araújo é a segunda da esquerda para a direita. Maria Lysia está de vestido preto com detalhe branco na gola, e com seu reconhecível sorriso de tamanha expressividade.



Figura 10 – O irmão Cícero, uniformizado, entre colegas do Mackenzie.



Figura 11 – A irmã Laís Corrêa de Araújo em premiação de poesia.

Maria Lysia foi impressionante em "Medeia"; ei-la aqui contracenando com Raimundo Evangelista e Amélia Carmem.



18

↑ ML

FLASH — Agosto de 1956

Figura 12 – Fotografias publicadas na *Revista Flash* em agosto de 1956. Indicação à caneta feita por Maria Lysia.



Na peça "Medeia", uma das muitas que João Ceschiatti já levou à cena, dois novos artistas foram revelados: Rui Magalhães e Maria Lysia. Vão longe...

Figura 13 – Fotografias publicadas na *Revista Flash* em agosto de 1956.



Figura 14 – Fotografia da atriz com o belo figurino de Medeia, na peça homônima em agosto de 1956. No verso da fotografia, manuscrito de Lysia: “Eu, Medéia”. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.



Figura 15 – Recorte de jornal da fotografia da estátua de Drummond, presente na caderneta pessoal da escritora Maria Lysia Corrêa de Araújo.



Figura 16—Perfil frontal de Drummond, feito a lápis pelo próprio escritor. Acervo pessoal Myriam Ávila.



Figura 17 – Perfil lateral de Drummond, feito a lápis pelo próprio escritor. Acompanhado por manuscritos: “Drummond visto por ele mesmo em dez: 53 – para Maria Lysia”. Acervo pessoal Myriam Ávila.



Figura 18 – Em Recife, nos anos iniciais da década de 1950.



Figura 19 – Recife, nos anos iniciais da década de 1950.



Figura 20 – Viagem a Campos do Jordão pela Escola de Arte Dramática de São Paulo por volta de 1960. Fotografia de seu álbum com as seguintes inscrições na página: “Campos do Jordão – SP/M. Lysia, Teresinha, Fontes, Hilda”.



Figura 21 – No verso da fotografia: “Djalma, Laís, Zilah, Leda e Cia. Os 3 em pé são os meus personagens. Embaixo a autora (eu), a diretora e o electricista... Parece que gostaram... março/61. Peça: ‘Quem garante?’”



Figura 22 – Excursão da EAD a Barretos em julho de 1960. Lysia de Araújo é a segunda da esquerda para a direita.

Numa promoção do Governo do Estado
 A
 ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA
 apresenta:
AS CADEIRAS de Eugène Ionesco
 O Velho: João José Pompeo
 A Velha: Maria Lysia C. Araújo
 O Orador: Silvio Zilber
 Direção: Alfredo Mesquita

GRANDES DESGOSTOS George Courteline
 Carolina: Maria Lysia C. Araújo
 Gabriela: Marlene de Almeida
 Direção: Cândida Teixeira
Barretos, 13 de julho de 1960
Gráfica Santa Maria - Rua 18 n. 1036

Figura 23 – Filipeta dos espetáculos a serem apresentados na cidade de Barretos. Maria Lysia C. de Araújo aparece nos dois espetáculos.



Figura 24 – Recorte de jornal, com a fotografia da encenação de “*Os grandes desgostos*” encenada em 1960 pela EAD. Lysia de Araújo aparece sentada à cadeira.



Lysia Araújo e Emilio Di Biasi ("melhor ator de 61") numa cena do segundo ato de "Chapéu de palha da Itália", de Eugene Labiche, apresentada, em agosto último, no teatro Leopoldo Froes. Foi a mais recente apresentação de "Os Farsantes"

Figura 25 – Lysia de Araújo e Emilio di Biasi em *vaudeville* de Labiche em 1961.



Figura 26 – Fotografia de Lysia de Araújo (à esquerda) em cena com Henriette Morineau e Ronaldo Daniel. Retrato da peça *Todo anjo é terrível* de Thomas Wolfe, encenado pelo Grupo Teatro Oficina em 1962. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.



Figura 27 – Fotografia presente no Programa da peça *Todo Anjo é terrível* em novembro de 1962. Lysia de Araújo (à esquerda) em cena com Henriette Morineau e Ronaldo Daniel. Inscrições manuscritas acima realizadas por Lysia de Araújo. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.



Figura 28 – Lysia de Araújo, atuando como professora das bruxas, na peça *A bruxinha que era boa* de Maria Clara Machado. Montagem realizada pela Cia. Nydia-Licia em 1962. Imagem presente em seu álbum de fotografias. Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo.



Figura 29 – Lysia de Araújo, atuando como professora das bruxas, na peça *A bruxinha que era boa* de Maria Clara Machado. Imagem emoldurada em vidro, presente no Acervo Maria Lysia Corrêa de Araújo. Montagem realizada pela Cia. Nydia-Licia em 1962.



O clássico de L.S Person finalmente em DVD



Eleito como um dos 10 melhores filmes brasileiros de todos os tempos pelo Jornal "Folha de S. Paulo"



São Paulo S/A se passa no momento da euforia desenvolvimentista provocada pela instalação de indústrias automobilísticas estrangeiras no Brasil no final dos anos 50. O filme conta a história de Carlos, que segue a trajetória da maioria dos jovens de certa camada da classe média paulistana. Guiando-se pelas oportunidades imediatas que a sociedade oferece, ingressa numa grande empresa. Logo depois, aceita um cargo numa fábrica de auto-peças, da qual torna-se gerente. A certa altura, encontra-se na pele de um chefe de família, que trabalha muito, ganha bem, mas vive insatisfeito. Sem um projeto pessoal de vida ou perspectivas de se opor à condição que rejeita, só lhe resta fugir.

EXTRAS:

Comerciais dirigidos por Luiz Sergio Person / Entrevista com elenco / Filmografia do diretor

As características técnicas se referem exclusivamente ao filme e não aos extras.

LAUPER FILMS - lauperfilms@vo.com.br

IDIOMAS FALADOS: PORTUGUÊS (PTBR) 2.0	LEGENDAS: INGLÊS / ESPANHOL / FRANCÊS	VERIFIQUE A CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA
REGIÃO: 4	NTSC • COD	111 minutos
ANOS: 1965		
<small>PRODUZIDO NO PÉLO INDUSTRIAL DE BARRAS E DISTRIBUÍDO POR VIDEOFILM S.A. - An. 04/0001, 005 - Distrito Industrial Manaus - AB - CEP: 04.209-70/0006-13 - São Paulo, Brasil. São sempre de VIDEOFILMS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA. - CEP: 21.799-4001-01 - Indústria Brasileira, São de Brasil. Serviço e garantia: 0800-040404. O prazo de validade deste disco DVD é indeterminado, desde que observado os seguintes cuidados: armazenar em local seco, longe de poeira, não expor ao sol, não deixar sob chuva, não expor a uma temperatura superior a 55°C e umidade acima de 60% e seguir o fluxo sempre pela lateral e pelo lado interno. ADVERTÊNCIA: este disco em DVD de vídeo contém, incluindo sua embalagem, é destinado exclusivamente a cópias domésticas, não sendo permitida qualquer forma de distribuição, seja como reprodução ou em qualquer forma. O usuário deve dirigir reclamações ao produtor e ao distribuidor sobre este vídeo e sobre DVD, 194 de Copyright, sendo no Brasil de la.</small>		

Figura 30 –Encarte do filme “São Paulo Sociedade Anônima”.



Figura 31 – *Pequenos Burgueses* de Máximo Górkí representada no Rio de Janeiro em 1967.



Figura 32 – Maria Lysia e Pedro Agnaldo Fulgêncio em viagem a Salvador, Bahia.



Figura 33 – M.L & P.A.:
casal a dançar.

Figura 34 – M.L & P.A.:
casal a dançar.





Figura 35 – Em 1991, M. L. & P.A.: olhares sugestivos e sorrisos, já estavam a mais de vinte anos juntos.



Figura 36 – Máquina de escrever da escritora Lysia de Araújo presente em seu acervo.



Figura 37 – Lysia de Araújo junto a sua máquina de escrever



Figura 38 – Premiação do livro *Um tempo* em outubro de 1976.



Figura 39 – Noite/Tarde de autógrafos do livro *Um tempo*.



Figura 40 – Maria Lysia Corrêa de Araújo em meados de 1960. Fotografia presente em diversos programas teatrais da época. No acervo, encontra-se emoldurada, eternizando a beleza da atriz.

Anexo 2 – Cronologia de premiações e publicações

1956

- 3º lugar no IV Concurso Feminino de Contos do Suplemento do *Correio Paulistano* com o conto “Esquizofrenia”.
- Menção honrosa no Concurso de contos “Edgar Cavalheiro” promovido pelo jornal *Última hora* com o conto “Feliz Natal, irmã”.

1958

- 1º lugar no Concurso de contos “Gomes de Araújo” do *Diário de Bauru* com o conto “A solteirona de Oxford”.
- 1º lugar no Prêmio José Lins do Rego do jornal *O Globo* do Rio de Janeiro com a crônica “Inglúvias”.

1959

- 2º lugar no II Concurso Feminino de Contos da Gazeta de São Paulo, com o conto “Três estórias”, publicado posteriormente no livro *Em silêncio*. Comissão julgadora formada por Lygia Fagundes Telles.
- 1º lugar No Concurso de Crônica do jornal *A Gazeta* com a crônica “Inglúvias”.
- 1º lugar de interpretação teatral na Escola Dramática de São Paulo.

1964

- Menção honrosa Academia Teresopolitana de Letras – Contos.

1972

- 1º lugar em duas premiações (Concurso “Adelino Magalhães” da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio e o Concurso “Fernando Chinaglia”), ambas com o livro de contos *Em silêncio* no Rio de Janeiro.
- 1º lugar do jornal *Shopping News* de São Paulo – Contos.

1974

- Menção especial no Concurso “Fernando Chinaglia” no Rio de Janeiro com o livro de contos “A Estrada”.

1975

- Publicação do conto “A roupa” na Antologia de contos *Círculo 17* pela Editora do escritor de São Paulo.

1976

- 2º lugar no concurso “Fernando Chinaglia” no Rio de Janeiro com o romance *Um tempo*.
- Menção honrosa no concurso “Fernando Chinaglia” com o conto “A ventania”.
- Menção honrosa no concurso de contos do *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro como o conto “Menino-papel”.
- 2º lugar no Grande Concurso de Contos “Ficção Nacional”, BBB (Boletim Bibliográfico Brasileiro).
- Publicação do conto “Sem identidade” na coletânea de contos *Ficção – Histórias para o prazer da leitura* da editora

1978

- 3º lugar no VI Concurso de Contos da Academia Municipalista de Minas Gerais como o conto “Apassionata, opus 81”.
- Publicação de *Em silêncio* pela Editora José Olympio.
- Publicação do conto “A bicicleta” na antologia de contos intitulada “Menino no Quintal” e organizada por Aníbal Machado pela Editora Lemi de Belo Horizonte.

1981

- 1º lugar no VII Prêmio Guimarães Rosa realizado pelo Governo do Estado de Minas Gerais com o livro de contos “Os quatro lagartos brancos”.
- Publicação do livro infanto-juvenil *Os pássaros que gostavam de poesia* pela Editora Comunicação de Belo Horizonte.

1982

- Publicação do livro infanto-juvenil *Bairro Feliz* pela Editora Brasil-América (Ebal) do Rio de Janeiro.

1984

- Publicação do conto “A espera” na antologia *Contos Mineiros* publicada pela Editora Ática.
- O livro infanto-juvenil *O círculo* fica entre os 10 finalistas no Concurso João de Barro.

1985

- Publicação de *Um tempo* pela Editora Nova Fronteira do Rio de Janeiro.
- Publicação do livro infanto-juvenil *O círculo* pela Editora Lê de Belo Horizonte.

1986

- Publicação do conto “Apassionata, op.81” na antologia de contos organizada por Airton Graça intitulada *Contos da Terra dos Contos* pela Editora Mercado Aberto.

1987

- Publicação do livro infantil *O carneirinho diferente* pela editora RHJ de Belo Horizonte.

1991

- Publicação do conto “A roupa” na antologia de contos organizada por Elias José intitulada *Setecontos Setecantos* pela Editora FTD.
- Publicação do livro infantil *Acorda, Luiz!* pela editora RHJ de Belo Horizonte.

2002

— Publicação do livro infantil *Aprendiz de Barrocopela* Editora RHJ de Belo Horizonte.

2003

— Torna-se personagem no livro *O mistério de Ouro Preto* de Cristina Ávila publicado pela editora RHJ de Belo Horizonte.

Anexo 3 – Inventário

A. Correspondência passiva

- 20 correspondências diversas (cartas, cartões-postais e cartões pessoais) de agradecimento à Maria Lysia pelo recebimento do exemplar da antologia de contos *Em silêncio* (especialmente, as pessoas da imprensa que recebiam essa cortesia), com vários comentários efusivos a respeito da crítica positiva recebida pelo livro, além de palavras de congratulações e afeto. São de correspondentes vários: Bernardo Hendler, Manoel Lobato, Elza Beatriz Araújo, Elias José, Herberto Sales, Duílio Gomes, entre outros. As datas de postagem variam entre os anos de 1978 a 1980.
- 15 correspondências diversas (cartas, cartões-postais e cartões pessoais) à Maria Lysia acerca do livro *Os pássaros que gostavam de poesia* (entre elas entidades e amigos que receberam o livro como cortesia), além de comentários positivos acerca do livro, de palavras de congratulações e afeto. São de correspondentes vários. As datas variam entre os anos de 1978 a 1988 (A maior parte de 1981).
- 4 correspondências pessoais (bilhetes, cartas e cartões) de amigos e familiares escritos entre os anos de 1991 e 2006.
- 2 cartas relacionadas à documentação das publicações de obras da escritora: uma relacionada à publicação do livro *Em Silêncio* (inclusive, anexo o contrato) e outra a respeito da publicação de um dos contos da escritora fora do país.
- 11 correspondências referentes às premiações da escritora (pareceres, declarações, convites para as solenidades) postadas entre os anos de 1974 e 1984.

B. Datiloscritos e Manuscritos

- 5 entrevistas publicadas posteriormente em jornais, com marcas de correções e algumas alterações de conteúdo.
- 2 atividades acadêmicas em cursos de Letras (um é um trabalho avaliativo a respeito de sua obra, o outro é um estudo crítico feito pela escritora).
- 1 depoimento (meio manuscrito/meio datiloscritos) sobre a vida teatral da atriz Lysia de Araújo.
- 6 currículos da escritora (3 modelos diferentes, um com duas cópias datiloscritas, outro com três cópias, outro mimeografado em cópia única). Há várias marcações da escritora.
- 1 listagem dos prêmios da escritora.
- 4 biografias diversas curtas (uma página cada uma – há uma manuscrita e as três demais são datiloscritas).

- 1 resenha crítica em língua inglesa sobre o livro *Em silêncio* escrita por Blanca Lobo Filho da Portland State University.
- 2 poemas datiloscritos: um poema sem autoria, o outro com a autoria de Ruth Porto em homenagem à Lysia de Araújo.
- 1 tradução do conto “A roupa” para a língua espanhola, realizada por José Afrânio Duarte em 1975.
- 2 cópias do conto “Aposentadoria”
- 1 texto inédito intitulado: “ADAPTAÇÃO DE CÓDIGO”.

C. Fotografias

Álbum de fotografias familiares

- Álbum de fotografias de viagens, premiações, familiares, apresentações teatrais e reuniões com os amigos. Há fotografias soltas nas folhas entre as páginas do álbum e outras organizadas pela escritora no próprio álbum, com manuscritos e observações.

Em porta-retratos e quadros:

1. Fotografia do marido Pedro Aguinaldo Fulgêncio, com dedicatória no verso: “It’s for you”. Moldura dourada, acabamento em veludo preto. 15x20cm.
2. Fotografia da irmã Zilah, com dedicatória no verso: “M.L., alguém viu este retrato no ‘E. M.’ e disse: que criatura feliz! Telefonou-me, querendo conhecer-lhe porque eu parecia tão feliz... Dias depois... E nunca me apareceu a tal pessoa que me queria ver ‘tão feliz’ – azar, inveja? como o povo diz? Abraços de Zilah”.
3. Fotografia da escritora, moldura prata, imagem da escritora junto à sua máquina de escrever em meio a livros, numa espécie de escritório.
4. Fotografia da irmã Laís de Araújo recebendo premiação literária, em moldura em madeira, pintada em azul.
5. Fotografia da mãe, moldura dourada em madeira.
6. Fotografia emoldurada da atriz, 40x30 cm. Jovem, fotografia usada em prospectos de teatro em que atuou: blusa preta, cabelos curtos, realce da maquiagem para seus lindos olhos azuis.
7. Fotografia em moldura de vidro e plástico. A atriz em figurino da peça “A bruxinha que era boa”. Vários escritos nos versos: “Laís, à sobrinhada. Maria Lysia. (alguns) Crianças, sobrinhos, na época, só os filhos do Plácido, Léo e Laís. Devia ser nas décadas de 50 + ou-. Em BH, no Sesi, foi o “Casaco Encantado”, de Lúcia Benedetti e uma que me esqueci o nome. Eu era uma fada. Na “casaco” eu era uma bruxa. A bruxinha que era boa foi em SP e eu era a professora das bruxas.” A lápis: “M^a Lizia C. Araújo Fulgêncio esposa de Pedro Aguinaldo Fulgêncio. Laís.” À caneta: “de quem é esta letra? Lizia, não. Lysia.” À caneta preta: “quando trabalhava no Teatro Sesi representando nas peças acima.” “A bruxinha que era” – esta em SP.
8. Fotografia junto ao marido, em viagem. Cenário de fundo, um navio transatlântico. Moldura em metal, 10x12cm.

9. Fotografia junto ao marido, dançavam juntos. Escrito no verso: “Era feliz. Eu, idem.” Moldura dourada, acabamento em veludo preto.
10. Fotografia da atriz, com o figurino de Medeia. Belíssimo figurino em veludo escuro e maquiagem expressiva. Escritos no verso, à caneta: “Eu, Medeia.” A lápis: “Maria Lysia Correa de Araújo. Uma cena de Medeia”.

D. Livros

- 135 peças teatrais em línguas portuguesa, francesa, inglesa e espanhola publicadas por diferentes editoras em Nova York, Lisboa, Londres, Buenos Aires, Paris, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte entre os anos de 1929 a 1980.
- 16 Biografias de artistas, atores e dramaturgos.
- 77 livros sobre os temas: História da arte, Teoria de teatro e História das artes do espetáculo em línguas portuguesa, francesa, inglesa, alemã e espanhola publicadas por diferentes editoras em Nova York, Lisboa, Londres, Buenos Aires, Berlin, Paris, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte entre os anos de 1929 a 1980.
- 55 livros de Literatura variada e Teoria da literatura em línguas portuguesa, francesa, inglesa, alemã e espanhola publicadas por diferentes editoras em Nova York, Lisboa, Londres, Buenos Aires, Berlin, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte entre os anos de 1953 a 2007.
- 10 livros de publicações da escritora (1 exemplar do livro de contos *Em silêncio*, 2 exemplares do livro infantil *O círculo*, 1 exemplar do livro infanto-juvenil *Os pássaros que gostavam de poesia*, 4 exemplares da novela *Um tempo*, uma Revista *Colóquio Letras* (de edição portuguesa que possui um conto de Maria Lysia) e a Antologia do *Círculo 17* também contendo um conto da escritora.

E. Mobiliário e objetos da escritora

- Móvel de guarda de partituras em madeira e couro.
- Máquina de escrever Rheinmetall, sem indicação de data. Ela aparece nas fotografias da escritora.

F. Programas de peças teatrais

- 250 programas de peças teatrais apresentadas em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro entre 1956 e 2007.

G. Recortes de jornal – Literatura produzida pela autora:

- 87 recortes de crônicas publicadas em jornais e revistas entre 1953 a 19 - Ao todo, encontra-se nesses recortes o total de 66 crônicas diferentes, pois algumas publicadas em mais de um periódico em anos diversos.
- 76 recortes de contos publicados em jornais e revistas entre 1953 a 19 - . Ao todo, encontra-se nesses recortes o total de 30 contos diferentes apenas publicados em jornais, pois algumas publicadas em mais de um periódico em anos diversos.
- 52 recortes de contos publicados em jornais e revistas entre 1953 a 19 - . Ao todo, encontra-se nesses recortes o total de 16 contos diferentes publicados em jornais e presentes no livro *Em silêncio*, pois algumas publicadas em mais de um periódico em anos diversos.
- Alguns desses recortes estão colados em um caderno *Nobless* pardo da escritora. Os recortes possuem variadas datas: vão de finais da década de 1950 até meados dos anos 1990.

H. Recortes de jornal – Textos críticos sobre a literatura da autora

- Recortes variados de críticas literárias de seus livros e artigos e entrevistas sobre a literatura da escritora publicada em periódicos diversos (jornais e revistas).
- Recortes de notícias em jornais e revistas sobre premiações no Brasil. A escritora foi premiada diversas cidades em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.
- Os recortes possuem variadas datas: vão de finais da década de 1950 até meados dos anos 1990.

I. Recortes de jornal – Teatro:

- Recortes de críticas de peças que a atriz Lysia de Araújo apresentou entre 1956-1970.

J. Revistas e Cadernos de Teatro

- 94 Cadernos de Teatro “O Tablado” publicados entre os anos de 1956(?) e 2002.
- 2 Revistas Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto da RIOARTE publicados em 2002.
- 1 Revista RIOARTE de 2003.
- 1 Revista TALÍA de publicação argentina de 1963.
- 2 Revistas TEATRO BRASILEIROS publicadas em 1955 e 1956.
- 1 Revista Theater in America.