

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O INACABAMENTO DO ACABADO: A REESCRITA DE  
*TEODORO BICANCA*, DE RENATO CASTELO BRANCO**

Márcia Edlene Mauriz Lima

Porto Alegre  
2009

MÁRCIA EDLENE MAURIZ LIMA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Porto Alegre

2009

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**L732i** Lima, Márcia Edlene Mauriz  
O inacabamento do acabado: a reescrita de  
Teodoro Bicanca, de Renato Castelo Branco. / Márcia  
Edlene Mauriz Lima. – Porto Alegre, 2009.  
238 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Área de  
Concentração de Teoria da Literatura, Programa de  
Pós-Graduação da Faculdade de Letras - PUCRS.

Orientação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Alice Therezinha Campos  
Moreira

1. Literatura. 2. Teoria Literária. 3. Crítica Genética.  
4. Manuscritos - Análise. I. Título.

**CDD 801.95**

Ficha elaborada pela bibliotecária  
Anamaria Ferreira  
CRB 10/1494

MÁRCIA EDLENE MAURIZ LIMA

O INACABAMENTO DO ACABADO:  
A REESCRITA DE TEODORO BICANCA, DE RENATO CASTELO BRANCO

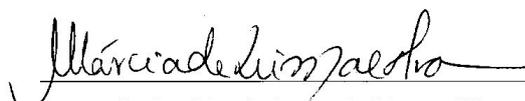
Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 27 de março de 2009

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira – PUCRS

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes – USP

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Helenita Rosa Franco - PUCRS

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dr. Regina Kohlrausch – PUCRS

A Deus,  
A Renato Castelo Branco,  
Aos meus pais, Adélia e Chagas,  
À Prof.<sup>a</sup> Dr. Alice Therezinha

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sabedoria concedida em um curto espaço de tempo.

À minha família, por compreender a minha ausência. Em especial, a um *viajante transcultural* (meu pai) que, ao retornar para casa, trazia na bagagem livros e revistas, de presente, e à sábia matriarca (minha mãe), que me poupava de outras atividades, proporcionando-me tempo para a realização das leituras.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira, cuja orientação segura, zelosa e, mais do que isto, competente no dizer e no fazer, devo a realização desta pesquisa.

À Universidade Estadual do Piauí, Faculdade Piauiense de Teresina e Secretaria da Educação e Cultura do Piauí, pelo investimento material (bolsas de estudo – CAPES E FUNPESQ), e pela confiança absoluta em um discurso que clama pelo novo, para o rumo da pesquisa no Piauí.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e à Faculdade de Letras, sob a direção da Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Eunice Moreira, pela acolhida e oportunidade de trabalhar com acervos.

À família Castelo Branco, que não mediu esforços para contribuir para a pesquisa, destacando a pessoa de Norma Florisbal Castelo Branco (o grande amor da vida de Castelo Branco), pela confiança em ceder o acervo do autor.

Aos amigos publicitários e familiares de Castelo Branco: Francisco Socorro, Roberto Duailibi, Roberto Martensen, Hilda Ulbrich, Geri Garcia, Renato Perracini, Norma Florisbal Castelo Branco, Hiran Castelo Branco, Renné Castelo Branco, Renata Castelo Branco e Maurício Castelo Branco, pelas entrevistas concedidas.

À Vânia Mendes, pelas incansáveis palavras de estímulo.

À Irmã Maria das Dores (aqui representando todas as religiosas de Maria Imaculada, da Anita Garibaldi, de Porto Alegre), pelo convívio de longos anos e ombro amigo no momento de incerteza.

Ao Prof. Dr. Francisco Venceslau, pela troca de idéias.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas sugestões ao longo do percurso.

Às professoras Dr. Regina Ritter Lambrecht e Dr. Ana Maria Lisboa de Mello pela generosidade e pelo carinho.

Ao escritor Francisco Miguel de Moura pela cessão da cópia do único manuscrito autógrafo de Castelo Branco no Piauí.

Ao escritor Alcenor Rodrigues Candeira Filho pelas informações inéditas sobre Castelo Branco e Parnaíba.

Aos amigos gaúchos e piauienses: Márcia Lima verde, Raimunda Celestina, Ailma do Nascimento Silva, Joselita Isabel, Dagmar Nogueira, Alessandra Borchardt, Patrícia Mayer, Martina Pereira pela disponibilidade de sempre.

A Maria Rita Motta Guedes Quintella, Magaly Ferrari, Débora M. de Souza e Clauber Sousa por tornarem possível a revisão, a formatação e a construção do CD-ROM.

À Isabel Cristina Lemos e à Mara Rejane do Nascimento pelo atendimento no decorrer do curso.

A todos, o meu agradecimento.

## RESUMO

Esta tese tem por objetivo estudar, com base na crítica genética, o processo de reescrita de Castelo Branco, analisando as rasuras e as notas no documento de *Teodoro Bicanca*, obra regional. Para tanto, procede-se a uma seleção e a uma classificação das rasuras e das notas, tendo como resultado o conhecimento do livro-manuscrito, formado, basicamente, por acréscimo de palavras, expressões, parágrafos e páginas do texto, assim como a supressão e a substituição de termos e trechos. Para destacar as rasuras, utilizou-se um programa do Word, que oferece efeito audiovisual. Tal metodologia proporcionou interpretar, descrever e analisar a reescrita do autor nos documentos de trabalho: exemplares de *Teodoro Bicanca* e o conteúdo do envelope. Por meio da análise, verificou-se que Castelo Branco pretendia fazer uma segunda edição, modificando o conteúdo do romance, tornando-o mais histórico do que regional.

Palavras-chave: Castelo Branco. Acervo. Livro-manuscrito. Reescrita. Romance.

## RESUMÉ

Cette thèse a pour objectif d'étudier, en s'appuyant sur la critique génétique, le processus de réécriture de Castelo Branco, analysant les ratures et les notes présentes sur le document *Teodoro Bicanca*, une œuvre régionale. Pour cela, nous procédons à la sélection et classification de ces ratures et notes, dont le résultat est la connaissance du livre-manuscrit, surtout formé par ajouts de mots, expressions, paragraphes et pages de texte, ainsi que par la suppression et la substitution de termes et de passages. Pour mettre ces ratures en valeur, nous avons utilisé un programme Word offrant un effet audiovisuel. Cette méthodologie nous a permis d'interpréter, de décrire et d'analyser la réécriture de l'auteur sur ses documents de travail constitués par des exemplaires de *Teodoro Bicanca* et par le contenu de l'enveloppe. Au moyen de cette analyse, nous avons vérifié que Castelo Branco prétendait faire une seconde édition, modifiant le contenu du roman et le rendant plus historique que régional.

Mots-clés : Castelo Branco. Fonds. Livre-manuscrit. Réécriture. Roman.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto de Castelo Branco	39
Figura 2 – Poesia	53
Figura 3 – Fotografia da mesa de trabalho de Castelo Branco	71
Figura 4 – Esquema da obra <i>Poemas do sertão</i>	74
Figura 5 – Bilhete para Beth	79
Figura 6 – Carta para Mário Palmério	82
Quadro 1 – Ensaio	92
Quadro 2 – Romance	92
Quadro 3 – Conto	92
Quadro 4 – Poesia	105
Figura 7 – Capa do livro LM2	116
Figura 8 – Uma das páginas do LM2	117
Figura 9 – Nota do LM2	120
Figura 10 – Rasura que faz parte do texto de introdução para a reedição de <i>Teodoro Bicanca</i> , com o título <i>Coronéis e agregados</i>	122
Figura 11 – Rasura feita no LM2	123
Figura 12 – Rasuras deixadas no LM2	124
Figura 13 – Modelo de nota criada para ser incluída na obra <i>Teodoro Bicanca</i>	128
Figura 14 – Capa de <i>Teodoro Bicanca</i> – edição Círculo do Livro	129
Figura 15 – Envelopes	130
Figura 16 – Nota A	139
Figura 17 – Nota B	140
Figura 18 – Nota C	142
Figura 19 – Nota D	143
Figura 20 – Nota E	145
Figura 21 – Nota F	146
Figura 22 – Fragmento do texto de introdução	147
Figura 23 – Nota G	149
Figura 24 – Nota H	150
Figura 25 – Nota I	152
Figura 26 – Nota J	153
Figura 27 – Nota K	155
Figura 28 – Nota L	156
Figura 29 – Fólio 4	160
Figura 30 – Fólio 4	160
Figura 31 – Fólio 4	161
Figura 32 – Fólios 4 e 5	161
Figura 33 – Fólio 5	162
Figura 34 – Fólio 5	163
Figura 35 – Fólio 7	164
Figura 36 – Fólio 9	166
Figura 37 – Fólio 8	167
Figura 38 – Fólio 12	168
Figura 39 – Fólio 13	170
Figura 40 – Fólio 15	171
Figura 41 – Fólio 15	171
Figura 42 – Fólio 15	172
Figura 43 – Fólios 15 e 16	172

Figura 44 – Fólio 17	174
Figura 45 – Fólio 17	175
Figura 46 – Rasura de supressão	177
Figura 47 – Rasura de supressão	178
Figura 48 – Rasura de supressão	179

## **LISTA DE SIGLAS**

LMI – LIVRO MANUSCRITO 1  
LM2 – LIVRO MANUSCRITO 2  
LM3 – LIVRO MANUSCRITO 3  
ENV – ENVELOPE

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: A POÉTICA DE TEODORO BICANCA</b>	12
<b>2 A ARTE IMITA A VIDA: RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA GENÉTICA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA</b>	17
2.1 A origem da Crítica Genética	17
2.2 A Crítica Genética no Brasil	19
2.3 O manuscrito moderno: estudo da Crítica Genética	22
2.4 Rasuras	24
2.5 Representação e Modernidade	25
2.6 A representação do discurso narrativo	30
2.7 A representação social na literatura	36
<b>3 TRÊS ESPAÇOS, TRÊS TEMPOS E UMA VIDA</b>	39
3.1 Rota biográfica	39
3.2 Parnaíba e a infância	40
3.3 Rio de Janeiro e o encontro com a academia	49
3.4 São Paulo e o surgimento do publicitário	57
<b>4 A BIBLIOTECA DE CASTELO BRANCO: ESPAÇO DA CRIAÇÃO</b>	71
4.1 O descortinar do espaço	71
4.1.1 O fazer - literário e a prática da pesquisa	79
4.1.2 A marginalia dos livros	86
4.2 Das trilhas da escrita ao nascimento das obras	89
4.2.1 Castelo Branco: textos narrativos	89
4.2.2 A poesia de Castelo Branco	105
<b>5 TEODORO BICANCA UMA EDIÇÃO PRIMEIRA: O TESTEMUNHO DE UMA ESCRITURA</b>	109
5.1 Histórico da edição e organização do <i>Corpus</i>	109
5.2 Desvendando o mistério da recriação: o livro como manuscrito	113
5.3 Descrição material do prototexto	115
5.3.1 Circunscrição da edição original de <i>Teodoro Bicanca</i>	116
5.3.2 O LM1	118
5.3.3 O LM2	122
5.3.4 O diferencial no exemplar do círculo literário	129
5.3.5 Desconstruindo para construir: o nascimento do Env	130
<b>6 AS MARCAS DO PROCESSO DE RECRIAÇÃO: NOTAS E RASURAS EM TEODORO BICANCA</b>	134
6.1 Notas de margem ou de rascunho?	134
6.2 O surgimento das notas de inclusão e de substituição	137
6.3 A escritura que coube no Env	157
6.4 As rasuras de supressão do texto acabado	176
<b>CONCLUSÃO: A METÁFORA DA REESCRITA</b>	181
<b>REFERÊNCIAS</b>	188
<b>ANEXO</b>	198
<b>APÊNDICE</b>	200

## 1 INTRODUÇÃO: A POÉTICA DE *TEODORO BICANCA*

No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou.

**Cecília Almeida Salles**

A presente pesquisa é resultado de um filtro que sofreu o projeto original de doutoramento sobre o romance piauiense do século XX, reduzindo o número de autores para dois, Renato Castelo Branco<sup>1</sup> e Fontes Ibiapina, em virtude dos resultados das pesquisas em fontes documentais dos escritores, fixando-se, finalmente, em Castelo Branco que oferecia maiores condições para uma abordagem baseada nos modernos estudos de gênese do processo de criação da obra literária. A escrita da tese enveredou-se por esse viés.

O interesse pela gênese de *Teodoro Bicanca*, de Castelo Branco, surgiu quando se tomou consciência de ter em mãos a cópia do suposto exemplar da obra, preservado em Teresina, e que apresentava rasuras autógrafas à margem. A partir desse fato, iniciou-se uma investigação, percorrendo-se vários caminhos, com o objetivo de descobrir o paradeiro do verdadeiro manuscrito ou comprovar se o exemplar existente em Teresina era o único que apresentava rastros de um trabalho de reescrita a partir da edição original.

Traçando um roteiro de pesquisa, primeiramente, fez-se um levantamento da existência dessa obra nas cidades de Parnaíba (PI) – terra natal de Castelo Branco – e de São Paulo – cidade onde fixou residência. Em Parnaíba, nada foi encontrado. Todavia, em São Paulo, entrou-se em contato com a viúva do escritor, Norma Florisbal Castelo Branco, a qual disponibilizou o único exemplar que possuía, coincidentemente contendo rasuras, rascunhos e notas. Com os dois exemplares, o de Teresina e o de São Paulo, foi possível iniciar o estudo sobre as alterações que o autor fizera nessa obra, tendo como fio condutor a questão: por que *Teodoro Bicanca*, um texto com edição premiada e esgotada, apresentava tais rasuras, rascunhos e notas nos dois exemplares? Somente a análise genética de tais documentos poderia levar à obtenção das respostas. Uma primeira leitura acusou que se tratava da

---

<sup>1</sup> Nesta tese, será adotado o nome Castelo Branco sempre que houver referência ao escritor, Renato Castelo Branco.

reescrita da obra, visando a uma segunda edição. Em decorrência desta constatação, se era a vontade do autor, por que não foi efetivada? Eis que surge uma outra implicação em relação ao projeto de pesquisa. Fazia-se necessário delimitar o tema: uma vez que a tese não pretende resolver os impasses do caminho da reescrita da obra e, sim, estudar as rasuras e as notas dessa reescritura, criadas a partir de *Teodoro Bicanca* e, se possível, chegar a algumas conclusões.

Com a continuidade do estudo, os rastros, deixados pelo autor nos dois exemplares remeteram a um termo indicativo, escrito na marginalia dos livros: “No envelope”. Haveria um envelope com mais textos? Outra investigação, em São Paulo, dessa vez diretamente na biblioteca do escritor. Em 22 de julho de 2008, com permissão e presença de Norma Florisbal, após 13 anos em que aquele espaço reservado era conservado por ela, pós-morte do autor, estava-se manuseando o acervo deixado. Em uma pasta verde, destacada das demais, ao abri-la, surge o envelope. Enfim, cumpridas, aparentemente, as etapas fundamentais da investigação, poder-se-ia, de forma inédita, acompanhar, mesmo que parcialmente, o processo de recriação da obra *Teodoro Bicanca*.

Como analisar esses documentos, desconsiderando o local que os preservava? Qual a relação da biblioteca com a reescrita da obra? Mais uma preocupação para esta pesquisa que se orientava para a realização de um estudo crítico da trajetória literária de Castelo Branco, a partir da descrição e da análise do seu acervo. Assim, contou-se com a participação da família e dos amigos, cujo empenho e generosidade tornaram possível a obtenção de documentos raros e de informações preciosas relativas ao escritor e à obra *Teodoro Bicanca*. Para tanto, foi necessário permanecer um período em São Paulo realizando a pesquisa.

Dos familiares e amigos, colheram-se verdadeiros depoimentos a respeito de Castelo Branco e do processo de sua escritura, perfazendo um total de 20 horas de gravação. Contou-se, ainda, com a permissão de Norma Florisbal para o acesso à biblioteca e aos documentos guardados no local. O resultado da investigação pode ser visto em quase todos os capítulos da tese,

especificamente no Capítulo 2, Três espaços, três tempos e uma vida, e, no Capítulo 3, A biblioteca de Castelo Branco: espaço de criação.

Os documentos da biblioteca, que constituíram o prototexto da reescritura de *Teodoro Bicanca*, foram os seguintes: textos reescritos por ele, o livro de memórias *Tomei um ita no norte*, as primeiras edições de suas obras literárias, os fragmentos manuscritos, correspondências, fotografias, jornais antigos e algumas revistas. Assinala-se que, sem tais documentos, a análise das rasuras e das notas não comprovaria, com precisão, a relação conteudística entre o texto acabado e a nova escritura da obra.

Nesse sentido, organizou-se o prototexto, com todos os documentos que direta ou indiretamente estabelecem uma relação com a reescritura de *Teodoro Bicanca*. A metodologia de trabalho contou com a seleção, a catalogação e a classificação dos documentos. Quanto à transcrição das rasuras, não se efetuou nelas um método de decifração do código, pois, efetivamente, a grafia não apresentava dificuldade de leitura. Escolheu-se, portanto, como suporte para o desenvolvimento desse elemento genético, a digitalização dos textos que documentam o processo de reescrita de *Teodoro Bicanca*.

Partindo do pressuposto de que cada pesquisa em crítica genética difere de outra, porque o processo de criação registrado nos documentos é que direciona o trabalho do geneticista, a de *Teodoro Bicanca*, de Castelo Branco, encaminhou o estudo da sua recriação, já referendado, como um livro acabado que o autor retomou para reescrevê-lo. Assim, ao explorar o livro, nas inúmeras leituras realizadas, descobriu-se que a sua escrita e reescrita – esta última tornando o livro acabado um manuscrito –, incluem informações biográficas do autor, de suas leituras variadas e os rastros das mesmas deixados na biblioteca, do acompanhamento no preparo da edição e, finalmente, das marcas da criação. Assim, investigaram-se todas as etapas, já elencadas, para a realização do estudo genético no romance em foco. Neste sentido, a tese conta com a estruturação que será apresentada a seguir.

No primeiro capítulo, A arte imita a vida: relações entre crítica genética e representação literária, teórico, o principal *aporte* é o da crítica genética, segundo os estudos de Cecília Almeida Salles, Almuth Grésillon, Philippe Willemart e Louis Hay, complementados pela visão de Mikhail Bakhtin, na

lingüística, de George Luckács, na sociologia da literatura e de Luiz Costa Lima, na teoria da literatura.

No segundo capítulo, Três espaços, três tempos e uma vida, biográfico, registra-se a vida de Castelo Branco – da infância à idade adulta, a partir do seu livro de memórias, *Tomei um ita no norte*.

No terceiro capítulo, A biblioteca de Castelo Branco: espaço da criação, ressalta-se a história da biblioteca de Castelo Branco, apontando o *modus vivendi* do escritor e o funcionamento deste espaço, no qual suas atividades, relativas ao processo de criação ocorriam.

No quarto capítulo, Teodoro Bicanca uma edição primeira: o testemunho de uma escritura organiza-se o *corpus* da tese e faz-se uma descrição do material do prototexto da reescritura da obra, a fim de contextualizar, adequadamente, *Teodoro Bicanca*.

O quinto capítulo, As marcas do processo de recriação em Teodoro Bicanca: notas e rasuras, destina-se à análise do romance *Teodoro Bicanca*, à luz da crítica genética, explorando as marcas genéticas que a obra apresenta (rasuras, rascunhos e notas), interpretando, paralelamente, os elementos regionais de cunhos social, histórico e político e as variantes do discurso literário das personagens, a partir da reescritura do livro.

A organização da tese conta, ainda, com um Apêndice, no qual se vê como Castelo Branco conservou todos os traços da sua escritura. Assim, coube ao pesquisador organizar toda a reescritura das rasuras e das notas e transformá-las em textos correntes. Com esse exercício genético, pretende-se mostrar qual seria o resultado do trabalho do autor para uma segunda edição do livro.

Para destacar e visualizar as rasuras dos documentos do *corpus*, utilizou-se um programa do Word. Com o uso da tecnologia, economizou-se tempo no levantamento dos dados e emprestou-se qualidade e rigor estético à pesquisa.

A fim de uma melhor compreensão do que está sendo proposto, será apresentado um CD-ROM de imagens com os anexos que configuram os caminhos literários percorridos por Castelo Branco.

Por fim, o trabalho pretendeu acompanhar a reescrita de *Teodoro Bicanca* e a trajetória de Castelo Branco, a partir de documentos do seu

acervo, oferecendo informações inéditas. A história da vida literária do escritor e do seu manuscrito, recuperados por meio das fontes primárias, permitiu levantar hipóteses acerca dos seus projetos pessoais e literários; da sua formação e da sua (re)criação. Com este estudo da vida, da obra e do romance regional *Teodoro Bicanca*, de Castelo Branco, deseja-se levar ao público uma pesquisa desconhecida no Piauí, visto ser esta a primeira no Estado a se valer do acervo de um escritor para a análise de sua obra. Da mesma forma, objetiva-se divulgar o romance *Teodoro Bicanca*, desconhecido do grande público piauiense, pois foi editado no Sudeste do país e não chegou em grande número ao Piauí – os que lá se encontram pertencem a colecionadores.

## 2 A ARTE IMITA A VIDA: RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA GENÉTICA E REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

A memória da escritura corresponde a um não-sabido para o leitor do texto publicado, enquanto oferece um verdadeiro saber ao crítico genético.

Philippe Willemart

Este capítulo tem por objetivo recuperar a história e o posicionamento teórico da crítica genética no Brasil e na França, visando à análise da reescrita de *Teodoro Bicanca*. No entanto, no caso da reescrita da obra piauiense, somente a visão teórica da crítica genética não é suficiente para a concretude da análise. Em situações como essa, a crítica genética faz uso de outras teorias, como a sociologia da literatura, a semiótica, as teorias do discurso, a teoria literária e a história literária, com as quais mantém afinidade e em conformidade com a linha de argumentação da análise.

### 2.1 A origem da Crítica Genética

A origem da crítica genética é francesa e deu-se em 1968, quando Louis Hay estimulou o Centre National de La Recherche Scientifique CNRS, de Paris, a criar uma equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã. De acordo com Cecília Almeida Salles, em *Crítica genética: uma introdução*, eles tinham o fito de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que, na época, chegaram à Biblioteca Nacional.

Os pesquisadores do manuscrito de Heinrich Heine passaram por dificuldades, visto não terem ainda desenvolvido uma metodologia para trabalhar com documentos autógrafos. Mais tarde, juntamente com os pesquisadores dos acervos dos escritores franceses (Flaubert, Zola, Proust e Sartre), foi elaborado um projeto, coordenado por Louis Hay, em 1982, para a criação de um laboratório próprio, o Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM).

Conforme o fundador do ITEM, a crítica genética começou a se desenvolver no início dos anos de 1970, quando eram discutidas as questões relacionadas ao texto e à sua gênese, produção textual e sujeito da escritura.

Nesse contexto, a crítica genética focou-se no estudo do manuscrito autógrafo, permitindo a reconstituição da gênese dos escritos. O geneticista destaca que “para seguir o caminho da crítica genética, é necessário passar primeiramente pelo manuscrito, em seguida, pela escritura, antes de reencontrar o texto ao final de uma abordagem nova”.<sup>2</sup>

Ainda sobre o nascimento da crítica genética, Grésillon diz que esta veio ocupar um novo lugar na pesquisa literária francesa, na década de 1970, indo de encontro à fixidez do estruturalismo, embora tenha herdado deste os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade. Essa nova visão, para a geneticista, está em uma escolha: “[...] as da produção sobre o produto, da escritura sobre o escrito, da textualização sobre o texto [...]”.<sup>3</sup>

No que tange à visão de Willemart,<sup>4</sup> quanto ao histórico do seu advento, este ocorreu de maneira particular nos diferentes países: na Alemanha, na França e no Brasil. Segundo esse pesquisador, alguns fatores contribuíram para o aparecimento desta especificidade: os escritores-autores, os críticos, os arquivistas e o contexto político.

Para o autor, a crítica genética despontou, primeiramente, na Alemanha com Novalis, Goethe e Schlegel, que manifestaram o desejo de entrar no “atelier da escritura”.<sup>5</sup> De certa forma, essa inquietação dos escritores modernos com a gênese textual abriu caminhos para o nascimento dos departamentos de manuscritos e dos museus de literatura nas universidades.

O grupo da França, no entanto, sob a coordenação de Hay, mostrou que a crítica genética não rompeu com a erudição do discurso filológico, representado por Goethe, Schiller e Schlegel.

Acrescenta ainda o teórico que os escritores brasileiros também tinham vontade de entrar no “ateliê da escritura”, assim como os românticos alemães. As cartas dos escritores, preservadas, são documentos que atestam tal desejo. No entanto, eles próprios não costumavam guardar os seus manuscritos.

---

<sup>2</sup> HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.66.

<sup>3</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Bick et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 19.

<sup>4</sup> WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. In: \_\_\_\_\_. *Manuscrita*. n. 10. São Paulo: Annablume, 2001. p. 173

<sup>5</sup> Ibid.

Assim, desenhar o quadro do surgimento da crítica genética, tal como foi na França, é apontar os primeiros passos do trabalho com o manuscrito.

## 2.2 A Crítica Genética no Brasil

No Brasil, esta ciência foi introduzida em 1985 pelo próprio Willemart, quando da realização do I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo – um projeto idealizado pelo pesquisador. Nesse evento, também, foi criada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), responsável pela publicação da revista *Manuscrita*, desde 1990, destinada à divulgação dos estudos em crítica genética. Em seguida, fundou, junto com outros professores, na USP, o Laboratório do Manuscrito Literário e o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG).

O NAPCG congrega as equipes da PUC-SP, da Universidade Federal de Espírito Santo e as cinco equipes da USP, duas das quais são do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e três do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Uma das equipes de pesquisa do IEB está centrada em acervos de escritores.

Willemart entrou em contato com a crítica genética em 1982, no Pós-Doutorado, na França, quando lhe foram oferecidos pelo seu orientador os manuscritos de Gustave Flaubert. Adepto do estudo sobre psicanálise e literatura, entendeu que era possível estudar o funcionamento do inconsciente por intermédio do manuscrito.

Para o geneticista, o crescimento da pesquisa em crítica genética no Brasil tem sido acentuado. A proposta já conta com vários pesquisadores, distribuídos em grupos acadêmicos, dentre os quais os mais representativos são: o da Universidade de São Paulo, que é o primogênito; o da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o da Universidade Federal do Espírito Santo, o da Universidade Federal de Minas Gerais, o da Universidade Federal da Paraíba, o da Universidade Federal da Bahia, o da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e o da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem esquecer a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Na perspectiva de Salles, a crítica genética não é a única disciplina a estudar os manuscritos, mas também a filologia e a edótica. No entanto, é com

aquela que são estabelecidas as relações entre as disciplinas afins, a edição crítica e a edição genética, procurando elucidar, à luz de uma teoria, os “manuscritos modernos”.

A autora, ao discutir sobre a origem da crítica genética, sugere que, para compreendê-la, é necessário saber sobre a sua história e, principalmente, definir seu conceito. Assim, crítica genética, na sua concepção teórica, é uma ciência nova que [...] veio com um forte desejo de penetrar na razão do processo criativo e encontra-se, certamente, em pleno estado de metabolismo e crescimento”.<sup>6</sup>

Além dessa conceituação no campo de estudos sobre o processo criativo, a crítica genética ampliou seu espaço de atuação e definiu uma outra acepção. Um dos adeptos desse novo conceito é de Willemart, quando diz que:

[...] a crítica genética abrange desde o universo mental do escritor até as marginais dos livros lidos, sua correspondência passiva e ativa, os livros consultados e os estudos de exogênese em geral; em aval, a crítica genética estuda o acabamento por outros da obra inacabada (a obra de Marcel Proust terminada por Roberto, seu irmão), as encenações diversas de uma peça de teatro ou as apresentações de uma mesma partitura musical, as ‘edições’ sucessivas de um texto ou de um quadro pelo autor.<sup>7</sup>

Com essa visão da crítica genética, o autor associa aos geneticistas, os arquivistas, os filólogos, os editores críticos, os bibliotecários dos acervos, os codicologistas, os críticos literários, passando todos estes a fazer parte do amplo campo de estudos aberto pela gênese das artes. Assim, continua Willemart “[...] o olhar do pesquisador sai do foco do produto acabado para o processo que inclui esse produto considerado como uma das versões”.<sup>8</sup> A partir desse deslocamento, foram criados novos laços com outros campos do saber que giram em torno do manuscrito e do texto: a filologia, a codicologia, a leitura ótica, a constituição do papel e da tinta, a teoria literária, a história literária, a lingüística e a estilística. Esses saberes devem ser levados em consideração no momento de uma análise genética.

---

<sup>6</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 13.

<sup>7</sup> WILLEMART, Philippe. Crítica genética e história literária. In: \_\_\_\_\_. *Manuscritica*. n. 10. São Paulo: ANNABLUME, 2001. p. 167.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 168.

Salles destaca, na obra *Gesto inacabado*, que a crítica genética concebe a obra de arte por meio da trajetória de sua criação. Assim, o crítico genético, ao se deparar com os documentos do processo criador, pode refazer a gênese da obra e descrever o caminho da produção. Acrescenta a autora que, “o objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa”.<sup>9</sup> Desse modo, notas, diários e correspondências são documentos capazes de apreender a percepção do artista, traduzindo a sua visão de mundo.

Outro registro que ilumina os mecanismos da criação, segundo Salles, são as bibliotecas dos artistas. Nelas repousam os rascunhos do texto, que denunciam, por intermédio da grafia, o diálogo entre o artista e a matéria-prima.

Para a autora, a noção de verdade artística está presente na continuidade do processo, pois o “artista dá forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto de construção”.<sup>10</sup> Sendo assim, a verdade da obra surge quando há correlação entre essas marcas materiais da produção. Salles diz que é a partir desse ponto é que se pode definir *gesto criador como construtor de verdades artísticas*.

A matéria que o artista recorre para a efetivação da sua obra, isto é, personagens, tempo, espaço, enredo, age sobre a tendência concretizada do seu pensamento, “[...] gerando possíveis adaptações diante da impossibilidade de superação dos limites que lhe foram impostos”.<sup>11</sup>

Por fim, os documentos de processo atestam os vários momentos da criação artística, traduzindo as marcas da intimidade do fazer literário.

Partindo do exposto, o caminho da crítica genética no Brasil foi iniciado por meio de debates a respeito de autores e seus manuscritos, hoje resultando de grupos de pesquisa e de seus frutos, buscando construir uma teoria da criação.

---

<sup>9</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 91.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.69.

### 2.3 O manuscrito moderno: estudo da Crítica Genética

O objeto de estudo da crítica genética é o manuscrito proveniente de uma criação que surge na mente do escritor, nascendo de um investimento de tempo, dedicação e disciplina por parte do mesmo; além de ser um complexo processo feito de correções, pesquisas e esboços. Para Salles, “[...] o manuscrito seria, portanto, a concretização de um processo de contínua metamorfose”,<sup>12</sup> não apenas como a forma “escrita à mão”, mas também a de textos datilografados ou de provas de impressão.

Avançando nesses estudos, a autora em tela propõe que a crítica genética não se restringe apenas à linguagem literária, mas também a outras, como diagramas, mapas, caricaturas, maquetes, partituras, cadernos dos artistas e textos reescritos.

O interesse da crítica genética, portanto, centra-se no processo criativo, cujo estudo está na relação entre o texto e a sua gênese. A tarefa do geneticista, assim, é procurar entender como este se caracteriza. Como quer Salles:

O geneticista – o pesquisador em Crítica Genética – investiga o texto em seu vir-a-ser, daí deter-se, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele pretende tornar a gênese legível, revelar o sistema responsável pela geração da obra. [...] A Crítica Genética tenta discutir o processo de criação e tenta compreender o tempo da concepção e da gestação do produto considerado final por seu criador.<sup>13</sup>

Nessa perspectiva, o geneticista, ao estudar o processo de criação artística, vai analisar o “ideal estético” da obra, descoberto a partir do momento em que é traçado um paralelo entre os originais do texto e a sua publicação, visando encontrar as mudanças realizadas pelo escritor, quando da construção do seu “diálogo interior”, pela mente: cortes de palavras ou de trechos, eliminação de sinais de pontuação, substituições de palavras e acréscimos de informações. Logo, diz a autora, é função do geneticista “desvendar o que a obra publicada esconde em relação àquele processo que lhe oferece o mistério

---

<sup>12</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 17-18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

da vida. É o ideal do conhecimento da intimidade da gênese, vencendo algumas de suas reservas e seu recanto”.<sup>14</sup>

Sob outro ângulo, o estudo do manuscrito valoriza, também, o tempo e o espaço em que este texto está inserido, ou seja, a escritura como ela provém do escritor. Ele acontece, na concepção da autora em tela, por meio da dialética do “tempo como duração” – processo contínuo e duradouro da criação – e do “tempo como instante” – momento da criação, visando desvendar os passos do processo criativo: pesquisas, experimentações, decisões e ajustes.

Quanto ao espaço, diz a teórica, citando Louis Hay, este se encontra na heterogeneidade e no polimorfismo do texto: nas anotações feitas à margem, na distribuição do texto na folha, nos intertextos, nos grafismos, nos desenhos e nos símbolos.

Salles, ainda, balizada por Hay, afirma que, para o geneticista ter em mãos um manuscrito legível ou estabelecer o prototexto – reunião e organização crítica dos documentos –, é necessário levar em consideração quatro etapas de trabalho: 1) constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material: cadernos de notas, diários, correspondências, roteiros, mapas, planos, esboços, rascunhos, manuscritos, texto datilografado e provas de impressão; 2) organizar o dossiê dos rascunhos e dos documentos de redação, obedecendo a uma finalidade; 3) especificar, datar e classificar cada fólio desse dossiê; 4) decifrar e transcrever o dossiê.

Após esta etapa de reunião do material, preexistente à realização da análise genética do texto, o geneticista deve-se preocupar com o estado de conservação do manuscrito, ou seja, que ele esteja legível e não necessite de transcrição e que os originais sejam a opção possível do trabalho. Se o geneticista não tiver acesso aos originais do escritor, a opção pode ser valer-se do prototexto. Finalmente, o geneticista deve procurar situar os estudos da gênese dentro de um contexto teórico.

Uma das possibilidades teóricas é estudar os manuscritos, de acordo com o estatuto “prototextual”. Ao optar por este método crítico, o geneticista

---

<sup>14</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 25.

reconstrói uma história do “texto em estado nascente”,<sup>15</sup> com o intuito de decifrar os segredos da fabricação. Para tanto, a crítica genética utiliza-se de teorias que auxiliam a confirmar a sua hipótese, como a sociologia da literatura, a semiótica, as teorias do discurso, a lingüística, a estilística, a teoria literária e a história literária. Um exemplo dessa premissa está no interesse comum que têm a sociologia da literatura e a crítica genética em estudar a visão sociopolítica do escritor, bastando ser comprovada a existência de marcas textuais dos escritores durante o processo de criação. Dentre os vários teóricos da sociologia da literatura, encontra-se Georg Lukács. Outra possibilidade da crítica genética é se valer de outras teorias, quando ela se dispõe a analisar o discurso dos manuscritos, pois o texto artístico trabalha com a linguagem. Nessa linha de estudos do discurso literário, têm-se a visão de Bakhtin. A aplicação da visão dos teóricos citados será feita no capítulo de análise.

#### 2.4 Rasuras

A rasura significa para o geneticista uma fonte de possibilidades, “com diversas formas, funções e lugares de inscrição”,<sup>16</sup> consistindo em perdas e ganhos. Pode anular o que foi escrito e aumentar o número de vestígios das anotações do autor, residindo aí o interesse do geneticista.

Contudo, essa dicotomia pode gerar uma interpretação limitada do trabalho desse investigador, que acabe por reduzi-lo a “pesquisador de rasuras”. Não é apenas a rasura o foco genético de um manuscrito.

A rasura pode se apresentar de diferentes maneiras. A primeira é visível e permite ao leitor reconstituir o rasurado; a segunda também é visível, mas não permite reconstituir o escrito, por exemplo, o borrão; a terceira, não-visível, consiste em reescrituras realizadas, como freqüência, em fólhos, ou seja, é espaço, no qual o autor não tem o desejo de macular o texto.

Quanto às posições das rasuras nos textos, estes podem ser observados em quatro locais diferentes: (a) agrega rasura e reescrita em um

---

<sup>15</sup> BIASI, Pierre-Marc de. *A crítica genética*. In: BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 97.

<sup>16</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Bick et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 97.

mesmo patamar; (b) encontra-se no espaço entre linhas; (c) compreende o espaço da margem e (d) está na não existência da rasura.

Segundo Almuth Grésillon,<sup>17</sup> a rasura pode ser conceituada como “[...] um dos elementos capazes de confirmar a dimensão temporal própria a todo processo de escritura”.

Partindo do que foi exposto sobre o conceito de crítica genética e o seu objeto de estudo, “o manuscrito”, pode-se verificar que a genética surgiu com o objetivo de entender o processo de criação artística, a partir dos rastros deixados pelo escritor no manuscrito.

## 2.5 Representação e Modernidade

Os estudos de teoria da literatura, baseados na filosofia e na estética, apontam problemas de categorias, formas e funções do procedimento estético, fundando com isso um juízo de valor sobre a obra. Assim, a concepção de Costa Lima define claramente a relação entre filosofia e teoria literária, por intermédio do viés da representação.

Na história da representação artística, a obra é visualizada ora com maior ora com menor fidelidade ao real, prevalecendo sempre a idéia de verdade possível. A tradição metafísica, inaugurada por Platão, é responsável por atribuir à arte o fundamento racional do pensamento filosófico.

O pensamento platônico marca, assim, na filosofia ocidental, a ruptura entre verdade e falsidade. Na *República*, de Platão, a verdade é o objeto filosófico, pois o filósofo não acredita em uma arte afastada da verdade.

Mas essa visão de representação não é exclusiva de Platão, está presente em toda a tradição pré-platônica. Dessa forma, a palavra *miméisthai* significa, em grego, a atitude de imitar – ação –, sendo *mímesis* o resultado da imitação.

Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*, logo no primeiro capítulo, apresenta conceitos da *mímesis*, interpretados pelos gregos e filósofos ocidentais, por intermédio de uma exposição histórico-crítica. Diz ele que, se “originalmente *mímesis* descrevia apenas as danças báquicas, os pitagóricos do século V, a desenvolverão como conceito fundamental de sua filosofia da

---

<sup>17</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Bick et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 98.

expressão dos estados psíquicos, manifestados pela dança e pela música”.<sup>18</sup> O teórico, aliás, acrescenta, com base na tese de Koller, que “[...] a mímese, estando ligada à área da música e da dança, significa representação (*Darstellung*) e expressão (*Ausdruck*) e só minimamente se relacionava com a idéia de imitação”.<sup>19</sup>

Na concepção gorgiana, diz Costa Lima: “[...] *mimese* é considerado um engano criador, distinto do juízo da falsidade”.<sup>20</sup> Em Platão e Xenofonte, “*mimeisthai* era usado para denotar a criação artística, e a sua conotação pode haver consistido em idéias acerca da criação artística como uma manifestação concreta de uma matéria por meio da semelhança nos meios artísticos da cor, da forma e do som”.<sup>21</sup> Já em Aristóteles, “o conceito de mímese é liberado do discurso da verdade, porém o mantém subordinado ao efeito catártico, ao prazer aliviador do jogo da imaginação”.<sup>22</sup>

Como se vê, todas as respostas sustentam “o conceito comum”<sup>23</sup> de que *mímesis* é representação, é expressão, é realismo, é imitação. Mas, em Platão, *mímesis* não é tida como imitação, pois ele destaca apenas a semelhança com a verdade. Abre-se, assim, com o filósofo, além do conceito comum de *mímesis*, “um conceito técnico”.<sup>24</sup>

Costa Lima apresenta uma outra visão, sugerindo que a *mímesis* se destaca do imitativo, porque abstrai o que há de singular e alcança o artístico, cujas terminologias dependem do acordo entre os críticos: “[...] se há dois significados, um técnico e um comum, um deles deveria ser a transformação do outro”.<sup>25</sup>

Esta é a visão platônica de *mímesis* na qual convive a concepção de *mímesis*, ligada à música e à dança. Por isso, Costa Lima salienta que “[...] se há portanto dois tipos de *mímesis* em Platão é apenas porque uma se sujeita ao terreno e a outra se eleva à pureza ontológica”.<sup>26</sup>

---

<sup>18</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 30.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>21</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>23</sup> *Ibid.* 48.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 32.

O modelo da representação, como dualidade entre o real e o representado, persiste tanto em Platão quanto em Aristóteles, diferindo apenas a natureza que um e outro atribuem ao real. Por isso, Costa Lima, ao fazer a retomada histórica do sentido de *mímesis*, formula três categorias do discurso mimético: na primeira, primado do modelo prévio, a obra é entendida como um prolongamento do real; na segunda, primado da irrealização, a *mímesis* provocaria uma experiência não de reconhecimento do real, mas de aniquilamento dele; na terceira, primado da comunicação, a irrealização do objeto mimético se cumpre por meio do intercâmbio, que só se realiza quando o receptor encontra, na irrealidade do minema as suas pré-noções.

Costa Lima, no entanto, atesta duas maneiras de lidar com a verdade: ou pela *mímesis*, sem dizer o que ela é, ou pela filosofia, com a determinação do ser luminoso. Assim, o conceito de *mímesis* é, segundo o autor, a mais rica contribuição platônica à teoria estética, pois:

Se suspendermos a idéia de que o não-ser é o portador do falso e então afirmamos que ao não – ser, enquanto o Outro do ser, não cabem os juízos reservados ao campo do ser – juízos sobre a sua veracidade/falsidade-, encontraremos no postulado de que a *mímesis* se alimenta do não-ser a via capital para o conhecimento da *mímesis* como ficção. Tomá-la como ficção significa dizer que ela não pode ser julgada pelo mesmo critério com que se julgam os produtos pronunciados do ser.<sup>27</sup>

A história da *mímesis*, na visão do ensaísta, é sintetizada por meio de uma “imitação” do processo judicial na tragédia. Nela, a imitação dá-se a partir de sua forma: “a opinião pública, encarnada pelo coro, e o herói, diante de cuja ação o coro muitas vezes se mostra reticente, suspeito, senão diretamente crítico ou colérico”.<sup>28</sup> É o embate da justiça contra a justiça; a luta de uma *dike* antiga contra a nova *dike*.

O resultado do produto mimético na tragédia é a interpretação de uma situação humana. Nela, o que importa não é estabelecer os vencidos e os vencedores, mas o entendimento interno do que leva à discussão e tensão. A *mímesis* significa, dessa forma, uma atitude perante a morte humana, distinta da que marcará o *logos* filosófico.

---

<sup>27</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 43-44.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

O ensaísta cita Aristóteles como aquele que, entre os gregos, ampliou o conceito de *mimesis* como “tragédia imitação de ação”<sup>29</sup> e o tornou permanente no tempo, como elemento central da arte poética. Com o estagirista, a *mimesis* é vista como imitação da realidade. Esta deve ser representada tanto de forma real quanto imaginária. Antes do pensamento aristotélico, não houve nenhuma tentativa de refletir sobre a liberdade do ato criador.

Na segunda parte de *Mimesis e modernidade*, Costa Lima aborda como questão central o destino da *mimesis* na modernidade. O teórico reconhece que a mudança da concepção mimética da Antiguidade para a Modernidade confere-lhe uma nova modalidade. Parte ele da premissa de que toda obra poética é de ordem mimética, pois supõe algum relacionamento com as representações sociais. No entanto, deixa claro que a inclusão do indivíduo no seu meio acontece por intermédio de uma *rede de símbolos*, que se chama representação.

A rede de representação funciona por meio da linguagem semiótica, como um recurso de classificação dos seres, que estabelece não só a diferença social e seu poder coercitivo, mas também serve de meio de comunicação entre as pessoas. Ressalta, entretanto, a importância crucial que o indivíduo tem de se reconhecer na atividade da representação cotidiana, pois isto constitui a parte quantitativa mais promissora dos sistemas (redes) de representação.<sup>30</sup>

Segundo o autor, a distinção entre a *mimesis* e as outras formas de representação social está na função estética, acompanhada da característica oppositora à função pragmática. A função estética atua indiretamente sobre o real, enquanto a pragmática, diretamente sobre ele. Assim, a *mimesis* coloca-se como a *categoria central da ficcionalidade*.<sup>31</sup> De fato, no ano de 1857, *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, marca o início da poesia sob a representação da negação, com a poética da modernidade, passando a ser a nova atitude da arte.

---

<sup>29</sup> Cf. tradução comentada de Eudoro de Souza em *A poética*, Porto Alegre: Globo, 1966. p. 245.

<sup>30</sup> LIMA, 1992, em seu texto a Poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança desenvolve as relações entre o conceito de mímese e representação social na teoria da literatura contemporânea. Ficcional é todo o texto recebido em função estética, sem um compromisso direto com o real.

<sup>31</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 79.

Analisando a obra dos poetas modernos Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Eliot, Costa Lima elenca algumas conjeturas sobre a mímese, afirmando que:

Ela supõe sim uma orientação para a leitura. Podemos bem compreender que esta orientação por si não exige o postulado de uma leitura única como correta. Haverá uma variedade interpretativa. [...]. No primeiro caso, não se coloca o fantasma do correto ou falso: trata-se de ver a leitura historicamente efetuada como motivada por uma disposição social a ser descoberta, explorada, relacionada com a posição do leitor dentro da sociedade. No segundo caso, a esta rede analítica acrescenta-se outra: como esta disposição social leva o *texto* a ser interpretado, e, que elementos seus são realçados, quais outros são relegados a segundo plano ou nem sequer notados. Toda esta estratégia analítica tem como fundamento a *organização do texto como foco virtual*.<sup>32</sup>

Ademais, a *mimesis* pensada por Costa Lima, dentro de uma relação autor/leitor, é a de produção, que apresenta a vantagem de ultrapassar a abordagem sociológica, considerando o texto como um espelho das condições sócio-históricas, além de, ao ponderar as mutações de produções e a recepção da obra, não se limitar a um tratamento inseparável do texto. De fato, a *mimesis* de produção é a inovação da linguagem representativa, na qual a realidade é vista como *jogo de relações e possibilidades*.

Na terceira parte de *Mimesis e modernidade*, Costa relata o desdobramento da *mimesis* de produção, *antiphysis*, em Borges. Segundo o autor, a *antiphysis* borgeana é a ruptura do espelho de semelhanças com o real, vinculado à realidade mimética. Isso se dá porque Borges produziu sua obra por intermédio da simulação com o representado, mostrando o *mundo como construção arbitrária*, no qual realidade e simulacro funcionam como signos um do outro.

A conceituação da *mimesis*, para Costa Lima, supõe, portanto, um elo entre o texto (foco virtual de significação) e sua ampliação pelo leitor. Mas, para a concretude dessa ampliação, a obra deve estar eivada de coerência interna, nas suas linhas constitutivas. Com essa posição, o autor procede a uma retomada histórica do conceito de *mimesis*, definindo *mimesis* clássica, como *representação* e *mimesis* moderna, como *produção*. A teoria de Costa Lima chega, assim, ao nível superior mais abrangente de tematização mimética,

---

<sup>32</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 15.

oferecida à teoria da literatura e servirá como viés de análise para o romance a ser explorado na proposta de tese.

## 2.6 A representação do discurso narrativo

Para exercitar uma crítica sobre uma determinada obra literária é necessário respeitar a língua em que a mesma está escrita. Assim, todas as investigações que a linguística faz para desvelar a natureza da linguagem, têm contribuído sobremaneira para a análise do texto literário. Neste sentido, o pensamento de Mikhail Bakhtin orientará a análise da representação entre o linguístico e o estético.

Bakhtin, ao analisar a obra de Dostoiévski, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, afirma que o romance pode ser tratado por meio de princípios classificados como metalinguísticos, que nortearão a conceituação do romance pelo processo, definido como comunicação dialógica da linguagem.

O romance, segundo Bakhtin, comporta a análise de três tipos discursivos básicos, que permitem conceituá-lo, segundo diferentes níveis de estilos, os quais são caracterizados em função da distância, estabelecida entre o autor e o texto.

Como quer o autor, o primeiro desses tipos de discursos desempenha a função de nomear, comunicar, anunciar e representar, caracterizando-se pela expressão de um ponto de vista autoral e unívoco: “A unidade entre os princípios ideológicos de representação do autor e a posição ideológica do herói deve ser descoberta na própria obra como *unicidade acidental da representação autoral e dos discursos e vivências do herói [...]*”<sup>33</sup> O segundo tipo define-se pelos modos representados e é decorrente da voz das personagens. O terceiro, por sua vez, é produto do contato da linguagem do autor com outras linguagens, sendo caracterizado como estilizado.

Os diferentes níveis de estilos teorizados por Bakhtin podem ser consignados de maneira diversificada no discurso do romance. Assim, suas presenças garantem diferentes classificações para o texto romanesco. Entretanto, esses níveis também experimentam pontos de contato com algumas ocorrências discursivas particulares, que são percebidas com clareza

---

<sup>33</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 82-83.

no terceiro nível – nele, o autor do romance entra em contato com outras linguagens.

O primeiro ponto de contato ocorre com o que chama de *Skaz*. Nesse caso, a intenção do autor é vista nas vozes do narrador ou das personagens que direcionam para o discurso do *outro* e se colocam em uma relação determinada de um relato falado. O segundo ponto de contato dá-se pelo ato ou efeito de proceder da paródia e da ironia. Utilizando esse tipo de discurso, o autor ressalta a linguagem de outrem para proporcionar uma orientação oposta de sua parte. O terceiro estabelece uma ligação do discurso estilizado com a polêmica. Nessa situação, anuncia que o autor apenas utiliza a palavra alheia sem levá-la em conta para expressar as suas próprias idéias, conforme assevera Bakhtin: “Dostoiévski sabia precisamente *representar a idéia do outro*, conservando-lhe toda a plenivalência enquanto idéia, mas mantendo simultaneamente à distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada”.<sup>34</sup>

As noções de estilos, desenvolvidos por Bakhtin, permitem focalizar o discurso como manifestação polêmica, representada por intermédio das vozes das personagens. Assim, o seu modelo teórico objetiva a superação dos que vinham sendo empregados pelas teorias da linguagem. No romance de *Dostoiévski*, Bakhtin destaca a pluralidade discursiva com particularidade, sendo as mais estudadas a polifonia e o dialogismo.

O teórico entende por dialogismo o princípio do diálogo que favorece a linguagem e por polifonia a característica que um determinado tipo de texto recebe ao serem percebidas a presença de muitas vozes, ou seja, o texto em que o dialogismo se deixa ver, contrapondo-se aos textos monofônicos – aqueles em que não se detectam os diálogos de outras vozes, e, sim, o discurso de uma única voz. Os textos polifônicos caracterizam-se então, como tais, pela possibilidade de se identificarem as várias vozes que o permeiam, enquanto nos monofônicos, são vistos apenas uma, pois as outras são abafadas.

O autor em *Questões de literatura e de estética* retoma o assunto, procurando examinar o plurilinguismo como marca do romance como gênero.

---

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 82-83.

Assim, para o autor, “[...] a orientação dialógica do discurso [...] deu-lhe a sua peculiar articulidade em prosa, que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance”.<sup>35</sup>

Sua preocupação, na obra em foco, é salientar o caráter não-resolvido da pluralidade discursiva, encontrado no romanesco, entendendo que as vozes que se expressam na organização do enredo nunca chegam a um acordo. Para o teórico, o romance é um gênero inacabado. Essa feição inacabada torna-o diferente de todas as demais manifestações literárias, posto que:

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado [...]. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas.<sup>36</sup>

No que tange ao estudo da linguística, o romance, para Bakhtin, é a manifestação discursiva, cujo desenvolvimento melhor traduz a ocorrência da extensão dialógica da linguagem. Na sua compreensão, o romance, considerando as posições do autor, as figurações do narrador, as representações das personagens, é a formalização na qual o discurso pode emergir de maneira mais clara, conforme o modo de um debate em curso: “O romance é a expressão da consciência da linguagem que rejeitou o absolutismo de uma língua só e única [...]. O romance pressupõe uma descentralização semântico – verbal do mundo ideológico [...]”.<sup>37</sup> Logo, é no romance que o discurso ganha sentido como objeto primordial do gênero, pois comporta representações individuais e sociais do homem ideologicamente: “O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente* social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião) [...]”.<sup>38</sup> Para Bakhtin, a matéria-prima do romance é o homem e sua linguagem. Assim, é sobre estes dois elementos que o teórico irá se debruçar, mostrando, no entanto, que nem o homem nem sua linguagem são individuais.

---

<sup>35</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1998. p. 97.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.135.

No dialogismo interacional de Bakhtin, o sujeito perde o papel de centro para dar espaço às diversas vozes que fazem dele um sujeito histórico e ideológico.

O gênero romance é, para o autor, “[...] uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais”.<sup>39</sup> Ele é enfático ao ressaltar que o romance, “tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno *pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal*”.<sup>40</sup>

Entende-se que a categorização do romance como *plurilíngüe* significa que a língua nacional de um dado grupo é composta por várias camadas (registros sociais de categorias profissionais, dialetos, maneirismos, modas, etc.) que representam a diversidade linguística social e estão dentro do texto romanesco organizadas de forma artística. Diz ele: “O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda dos quais o plurilinguismo se introduz no romance”.<sup>41</sup>

Reconhece o crítico russo que a *língua* é um sistema dialógico. Esse dialogismo se traduz no discurso do *eu* que traz implícito o discurso do *outro*. Para ele, a noção de dialogismo envolve a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre os próprios discursos. Por conseguinte, a palavra sendo plurivalente, e o discurso, utilizando-se dela, apresenta várias faces ou, pelo menos, a do locutor e a do alocutário e a dos outros discursos, dos quais cada falante se apossa em sua vivência. Estas faces afirmam o indivíduo como um ser histórico e ideológico. Por assim dizer, convivem em seu discurso os *outros discursos*, ou seja, na sua fala outras vozes também falam, as que ele tem guardado na memória, as que vai recebendo nas diversas etapas da vida, as da sua família, as do seu grupo social, etc. Afirma Bakhtin que:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar

---

<sup>39</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1998. p. 74.

<sup>40</sup> Ibid., p. 73.

<sup>41</sup> Ibid., p. 74.

artisticidade em prosa que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance[...].<sup>42</sup>

Logo, Bakhtin afirma que a língua deve ser tomada “não como um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo”[...],<sup>43</sup> enfim, como materialização das ideologias.

Reconhecido que o texto romanesco é *plurilíngue*, afirmou o autor que ele é também, na maioria das vezes, *plurivocal*. Entrecruzam-se no texto vozes individuais variadas que reproduzem os *discursos* da sociedade e que, dentre elas, deve ressoar a sua voz, a do prosador.

No *plurivocalismo* de Bakhtin, o universo diegético vai dar representação às práticas sociais, mas será lugar, também, de subversão destas, já que o escritor, como uma antena, capta a pluralidade de situações vividas pela sociedade, as representa no universo diegético, e esta representação é, certamente, plural. As diversas vozes que se manifestam no texto veiculam os *discursos* da sociedade e a voz do narrador conduzirá aos vários discursos, ora privilegiando um ora outro e, algumas vezes, escondendo-se atrás da fala da própria personagem.

As idéias do pensador russo dão um outro enfoque para a linha sociológica de análise do romance. Nela, Bakhtin deixa de lado os princípios da homologia e de dialética, presentes nas conceituações de Lukács e Goldmann, e apresenta o romance como representação ideológica do homem e de sua linguagem.

Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, propõe uma nova concepção de língua, valorizando a fala, a enunciação, que Saussure não tinha levado em consideração. Afirma, então, que a língua é de natureza social, não individual. Portanto, língua e sociedade, língua e ideologia não podem ser concebidas separadas. Para o autor, a língua é heterogênea, suscetível a mudanças históricas, sociais e culturais.

Partindo da concepção de que a consciência só existe a partir da condição de ideologia, princípio marxista da ideologia, o sujeito bakhtiniano é

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1998. p. 85.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 81.

ideológico e histórico, porém, é consciente, e, portanto, não é assujeitado socialmente. O *outro* desempenha um papel fundamental – o ser humano é inconcebível fora das relações que o ligam ao *outro*; a palavra não é monológica, mas, sim, plurivalente.

O discurso do *outro*, para Bakhtin, é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação. Com isso, ele quer dizer que não existem discursos homogêneos, desprovidos de sujeito, já que todo discurso é atravessado por outros discursos e povoado por outras vozes. Portanto, o dialogismo bakhtiniano constitui-se no princípio constitutivo da linguagem em sua relação com o *outro*. Para Bakhtin, “[...] o discurso do *outro* possui uma expressão dupla: a sua própria e a do enunciado que o acolhe, o que repercute na inter-relação dialógica”.<sup>44</sup> Partindo dessa concepção, a língua é concreta, viva e não um objeto específico da lingüística.

Posto isto, uma das formas do dizer do *outro* se inserir na cadeia discursiva é por intermédio do *discurso direto*, do *discurso indireto* e do *discurso indireto livre*.

O *discurso direto*, na concepção de Bakhtin, é aquele pelo qual ocorre uma espécie de citação textual de um *discurso de outrem*. Em seu funcionamento, a heterogeneidade discursiva é explícita, ou seja, o *discurso-outro* aparece por meio do emprego da citação, marcada por aspas ou por dois pontos introdutórios.

Já o *discurso indireto* é apresentado, também pelo teórico, como um processo de parafraseagem do *discurso-outro*. Como quer o teórico: “O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo”.<sup>45</sup> Esse tipo de discurso não mantém compromisso com a originalidade do *discurso-outro*, apenas a ele se refere.

O emprego do *discurso indireto*, para Bakhtin, implica uma análise da enunciação simultânea ao ato de transposição e inseparável dele, ou seja, não

---

<sup>44</sup> BACKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1986. p. 77

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.144.

há como separar o que é interior do que é exterior. Como afirma Bakhtin, “o discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem”.<sup>46</sup>

O *discurso indireto livre* tem como marca linguística a inserção do *discurso-outro*, por meio do discurso relatado indireto. Nesse tipo de discurso o sujeito enunciador do discurso pode relatá-lo parcialmente ou, até mesmo, traduzir e/ou trair as idéias nele vinculados.

Logo, o *discurso direto*, o *indireto* e o *indireto livre* marcam diferentes formas de dizer o discurso relatado. Em qualquer uma delas, o *discurso-outro* é rejeitado e reorientado para aquilo que pode, deve ou convém ser dito.

Assim, da teoria de Bakhtin, depreende-se que a comunicação só existe na reciprocidade do diálogo. Comunicação passa a ser, então, o processo pelo qual o homem se reconhece no outro, em uma relação de alteridade.

## 2.7 A representação social na literatura

A sociologia da literatura procura estudar a relação do homem com sua condição social, reproduzindo-a fielmente a maneira como se encontra no mundo real. Sendo o romance o texto mais representativo do método sociológico, nele é mostrada a exata relação entre sociedade e arte. Lukács é mais expressivo crítico literário marxista dessa postura.

A partir de Lukács, com *A teoria do romance*, a sociologia da literatura orienta-se em outra direção, pois o filósofo húngaro é quem estabelece as primeiras relações entre a literatura e a organização social. Este novo tratamento à sociologia da literatura busca, nas bases teóricas, a explicação para o caráter social da obra de arte, sua história e visão de mundo.

Para Lukács, com o surgimento da filosofia platônica, a arte torna-se autônoma e deixa de ser cópia, porque desapareceu o modelo imitativo.

Na modernidade, é a forma literária romance que vai criar o objeto e o seu mundo circundante, como totalidade. Segundo Lukács, às formas (da arte) apresenta-se um problema: “[...] ou elas estreitam e volatizam aquilo a que querem dar forma, de modo a poder abarcá-lo, ou trazem à luz de maneira

---

<sup>46</sup> BACKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1986. p. 159.

crítica a impossibilidade de realizá-lo [...], introduzindo no universo das formas incoerência estrutural do mundo”,<sup>47</sup> como o fará o romance.

Assim, o espírito fundamental do romance, e que determina a sua forma, objetiva-se na *psicologia de seus heróis*. Por isso, a forma de romance estudada por Luckács é a que caracteriza a existência de um herói romanesco por ele definido como “herói problemático”.<sup>48</sup>

O romance é, então, a história de uma investigação “demoníaca”, que possui, segundo o autor, uma “natureza dialética entre o herói e o mundo, que toda forma épica supõe, e ruptura inseparável entre esses elementos”.<sup>49</sup>

Com efeito, na epopéia homérica, crime e loucura eram violações da norma e exigiam imediata reparação pela vingança, enquanto na tragédia, eram apenas um símbolo ou um mero elemento de intriga. No romance, tais categorias devem ser entendidas como desorientação do indivíduo em face da ausência de uma pátria transcendental.

Assim, os valores autênticos existem apenas de forma abstrata e conceitual, na consciência do romancista, na qual se revestem de um caráter ético. O problema do romance é justamente fazer de tais valores o elemento essencial da obra literária, pois, nesta, as idéias abstratas não têm lugar. Os valores autênticos, contudo, existem na obra somente à maneira de uma presença degradada, sendo que o romance é o único gênero literário em que a ética do romancista converte-se em problema estético da obra.

A partir dessa análise, Lukács elabora uma tipologia do gênero romanesco, distinguindo três tipos esquemáticos de romance ocidental no século XIX: o romance de idealismo abstrato, o romance de desilusão e o romance de educação.

A intriga do romance de idealismo abstrato se faz pela contradição entre duas realidades - a realidade imaginada pela personagem e a realidade de fato. Esse tipo de romance é caracterizado pela atitude passiva do herói que manifesta uma consciência estreita em relação à complexidade do mundo.

---

<sup>47</sup> LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d. p. 30.

<sup>48</sup> Lucein Goldmann ressalta, na crítica lukácsiana, a natureza dialética do romance: herói e mundo se conflitam, realizando, simultaneamente, “[...] uma oposição constitutiva, fundamento dessa inseparável, [sendo, contudo], uma comunidade suficiente para permitir a existência de uma forma épica” (1976, p. 7-28).

<sup>49</sup> LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d. p. 89.

O *romance de desilusão* é característico do século XIX, em que uma realidade interior, “mais ou menos acabada e rica em conteúdos”, entra em concorrência com a exterior, tomando-se, aquela, por única e verdadeira.

O terceiro tipo romanesco situa-se entre os outros dois citados, procurando a síntese e a superação de um e outro. A posição da subjetividade em relação à realidade é de aceitação, porém também de superação, estabelecendo, assim, um equilíbrio entre ação e contemplação. É o que se pode chamar de *romance de educação*, que, sendo um “meio educativo”,<sup>50</sup> tem o objetivo de “formar outros homens”.<sup>51</sup>

Em suma, o problemático não ultrapassa as formas e estruturas propriamente ditas, mas “suas possibilidades concretas historicamente dadas”.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d. p. 121.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid., p. 145.

### 3 TRÊS ESPAÇOS, TRÊS TEMPOS E UMA VIDA

Continuo em busca da pessoa que persegui desde a adolescência – atrás de uma vaga ambição literária e do desejo de dedicar a minha vida a uma obra idealista.

**Castelo Branco**

Considerando que um dos fundamentos para se entender o processo de criação de uma obra é investigar a história de vida do artista, fez-se necessário um capítulo biográfico de Castelo Branco, que ainda não recebeu o devido reconhecimento pela importância de seu legado literário. Assim, as pesquisas, realizadas sobre sua vida, as relações familiares, as fontes de leituras, a formação escolar, os espaços de circulação (Parnaíba, Rio de Janeiro e São Paulo) e a carreira profissional, subjacentes à escrita do texto, é que irão esclarecer o pensamento e a tensão de suas narrativas, especificamente de *Teodoro Bicanca*, pois Castelo Branco optou por uma escrita literária em que abordava fatos de sua vida. Portanto, procurou-se não omitir nenhum dado de ordem pessoal que tenha influenciado o nascimento de *Teodoro Bicanca* e o das outras obras. Embora seja uma pesquisa parcial da vida do escritor, não somente respeitaram-se todas as etapas de sua existência, como também os elementos mais significativos de sua biografia. Tudo o que foi valorizado encontra-se inserido direta ou indiretamente na criação de seus textos.

#### 3.1 Rota biográfica



FIGURA 1 – Foto de Castelo Branco

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. São Paulo. Acervo do escritor.

Castelo Branco (1914-1995) é natural de Parnaíba, Piauí, reduto onde viveu até os 18 anos. Em seguida, tomou um Ita no Norte,<sup>53</sup> partindo para o Rio de Janeiro, com o intuito de concluir os seus estudos e conseguir um emprego. Formou-se em Direito pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil. Foi advogado, publicitário, jornalista e escritor. Filho de Francisco Ferreira Castelo Branco e de Ormindia Pires Castelo Branco, é o segundo de quatro irmãos (Hiran, Renato, Maurício e José Ribamar). Fixou residência em São Paulo e, nessa cidade, fez carreira publicitária. Dividiu as suas atividades entre a literatura e a publicidade, sendo considerado um fecundo *dublê de escritor e de publicitário*.<sup>54</sup> Na área literária, cultivou os gêneros lírico e narrativo, especializando-se no romance histórico e, tendo dedicado cinquenta anos de sua existência (1935-1985) à publicidade, tornou-se uma referência para os publicitários de sua geração e os da atual. Fez, em Paris, cursos sobre pré-história no *Musée de l'Homme* e de francês, na *Alliance Française*. Casou-se com a gaúcha Norma Florisbal Castelo Branco, com quem teve três filhos: Renée, Hiran e Renata. Foi membro da Academia Piauiense de Letras e da Academia Parnaibana de Letras, secção do Piauí. Homem das letras e, com prestígio profissional, morreu rico, mas sem conseguir realizar o sonho de ser um imortal da Academia Brasileira de Letras.

### 3.2 Parnaíba e a infância

No ano em que nascia Castelo Branco, no dia 12 de setembro de 1914, em Parnaíba, iniciava a I Guerra Mundial.

Tanto da ramificação paterna quanto da materna, o escritor é membro de famílias piauienses aristocráticas e tradicionais. Descendia de D. Francisco da Cunha Castelo Branco, fidalgo e capitão de Infantaria do Exército português, que emigrou para o Brasil em 1693, estabelecendo o tronco principal dos Castelo Branco e, por volta de 1700, chegou ao Piauí. Os seus ancestrais paternos foram pioneiros na colonização desse Estado. É bisneto de Lívio Lopes Castelo Branco, um dos líderes da Balaiada (1838-1841), movimento social do ciclo das revoluções pela independência no Piauí, no período das

---

<sup>53</sup> Companhias de navegação do tipo *Lloyd Brasileiro*, o Itapecuru e o Itapeuá, que saía de Parnaíba, utilizando o Rio Parnaíba, para todos os portos da costa do Brasil.

<sup>54</sup> Termo utilizado pela crítica especializada para definir Castelo Branco.

regências, decorrentes da minoridade de D. Pedro II, que começou no Maranhão e se propagou pelo Piauí e o Ceará. Os revolucionários do Piauí foram armados por Lívio Castelo Branco. Ao gastar boa parte de sua fortuna pessoal com o movimento, terminou na pobreza. Assim, a prole do seu bisavô, com poucos recursos financeiros, teve de lutar, desde cedo, pela sobrevivência. Seu pai é um exemplo dessa peculiaridade genealógica dos Castelo Branco: foi gerente de loja, dono de escritório de representações, importador-exportador, associado de uma companhia de escreventes, tabelião e guarda-livros (Anexo 01: Genealogia).

A Parnaíba de Castelo Branco, *a priori*, era uma vila denominada São João da Parnaíba, fundada, em 18 de agosto de 1762, pelo primeiro governador do Piauí, João Pereira Caldas. Ela esteve “sediada no pequeno povoado de Testa Branca, a uma légua do Porto das Barcas – feitoria com estabelecimento de charqueadas, cujos produtos eram exportados para Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Pará”.<sup>55</sup>

Porto das Barcas foi fundada, em 1758, pelo charqueador português Domingos Dias da Silva: chegou ao local, vindo do Rio Grande do Sul, munido de riqueza em ouro e prata, bem como de um número significativo de escravos que lhe prestavam serviços, estabelecendo ali as primeiras charqueadas da região, tornando-se, assim, pioneiro no ramo comercial e agrícola.

Na época, o gado abatido na Parnaíba ocasionou sérios problemas de saúde aos moradores, devido às péssimas condições da matança. De acordo com testemunhas, o ar, na cidade, permanecia repugnante pela presença dos sangues pútridos dos animais e das vísceras que eram jogadas nas feitorias. Como quer Mott:

Como o principal negócio, que nela se faz, consiste nos gados que se matam nas feitorias, e estas ficam arrimadas à Vila, é natural que padeçam as epidemias e mais miúdos de tantos milhares de reses que se matam no pequeno espaço de um até dois meses, corrompendo o ar com muita facilidade, e produzindo dano apontado. As moscas e outras sevandijas são inumeráveis, que causam inexplicáveis moléstias aos habitantes [...].<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> FILHO, Moisés Castelo Branco. *O povoamento do Piauí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 87.

<sup>56</sup> MOTT, Luíz R. B. *Piauí colonial, população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985. p. 30-31.

A Vila de São João da Parnaíba foi elevada a cidade em 14 de agosto de 1844, passando, então, a chamar-se Parnaíba. O nome – Parnaíba – tem várias justificativas, das quais a de Pereira da Costa é considerada a mais acertada, endossada por Iglesias, Padre Chaves e Odilon Nunes: [...] “[...] o nome Parnaíba foi dado por Domingos Jorge Velho, em recordação da terra onde nasceu, a vila da Santana da Parnaíba, lá nas margens do Tietê, em São Paulo, em trecho onde o rio paulista é inavegável [...]”.<sup>57</sup>

A cidade desenvolveu-se ao redor do Rio Igarapu, situado em frente à cidade, com o seu cais de pedras. No cais, ficavam ancoradas as barcaças e as barcas, de propriedade dos exportadores, as quais faziam o transporte de mercadorias que saíam do Estado: sacas de babaçu, de carnaúba, de tucum, de mamona; fardos de algodão, de jaborandi e de peles de boi. As barcas, que trafegavam pelo Rio Parnaíba, eram impulsionadas pelos vareiros, com suas enormes varas apoiadas no peito. As barcaças eram rebocadas pelos gaiolas. Nesse universo da beira do cais, encontravam-se, além dos vareiros, os estivadores, a catraia e os embarcações, com os seus inseparáveis *espins* – punhais de tamanho grande. O cais ficou batizado como *Porto das Barcas*. Atualmente, é um importante ponto turístico de Parnaíba, onde funciona o Espaço Cultural da Cidade.

Além desse progresso, nascido dos armazéns, localizados no cais, Parnaíba crescia, também, através das ruas comerciais, onde ficavam as lojas dos turcos, os armarinhos e as casas de tecidos.

A cidade, na infância do escritor, abrigava sobradões revestidos de azulejos portugueses, chalés, bangalôs e palacetes de estilo moderno, contrastando com as casas baixas, de estilo colonial.<sup>58</sup> Todo esse desenvolvimento de Parnaíba veio do comércio de carnes secas e salgadas, assim como da exportação da cera de carnaúba e do babaçu.

Contraoando-se ao mapa abastado da área central da cidade, no século XIX, encontravam-se os bairros pobres: Coroa, Tucuns e Campos. Nesses, as casas eram de palha e não havia luz elétrica. Os bairros Coroa e Tucuns iniciavam na beira do Rio Igarapu. Em decorrência à sua localização, eram

---

<sup>57</sup> BAPTISTA, João Gabriel. *Geografia física do Piauí*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, s/d. p. 14.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 19-20.

lugares propícios à promiscuidade. Ali residiam as prostitutas, os vareiros, os estivadores, os catraias, as lavadeiras e os carregadores de lenhas. No período chuvoso, de invernos rigorosos, o rio transbordava, inundando os bairros, maltratando os moradores da região. Segundo relato da Profa. Elita Araújo, o cenário era dramático:

O coaxar contínuo e orquestral dos sapos, o mergulho de cobras nas águas poluídas, o chuí-chuí das embarcações transportando alagados e seus pertences para galpões do Estado e outros constituíam um mundo de miséria inesquecível, para quem vivia mergulhos de tristeza, provocada pelo transbordo das águas do rio.<sup>59</sup>

Pelo menos, duas gerações da família de Castelo Branco nasceram em Parnaíba. A primeira foi a da sua mãe, Ormindia Pires Castelo Branco, e a de seus tios, filhos de Antônia Pires Ferreira, a quem ele chamava de avó Tunica, que se casou com Patrocínio Gomes Rebelo, um primo, de quem teve 11 filhos. A segunda, a de Castelo Branco e a de seus irmãos, Hiran, Maurício e José de Ribamar, frutos do casamento de Ormindia Pires Castelo Branco e de Francisco Ferreira Castelo Branco (Anexo 2: Álbum de família).

D. Ormindia Pires Castelo Branco foi, para o escritor, uma matriarca exemplar. A ela se juntavam qualidades de coragem, de disciplina, de união, de confiança, de persistência, de honestidade, de solidariedade, que foram transferidas para os filhos durante o processo de educação. A solidariedade foi o valor mais trabalhado na família. Sua mãe teve uma influência direta na formação do seu caráter: ensinou-lhe a ser honesto, forte, ético. Após a sua morte, ele costumava dirigir-se ao cemitério, para, espiritualmente, pedir-lhe orientação, ao realizar seus negócios<sup>60</sup> (Anexo 2: Álbum de família).

A casa de Castelo Branco ficava na Rua Riachuelo, 32, no centro de Parnaíba. Era um casarão antigo, de estilo colonial português, com oito cômodos: sala de visitas, oratório, dois amplos dormitórios, um banheiro, sala de jantar, dispensa e cozinha.<sup>61</sup> Essa não existe mais, foi demolida, e, no local, construída uma clínica.

Viveu a sua infância em meio a muita fartura. As suas comidas preferidas eram as seguintes: vatapá, mungunzá, batida de parida, carne de

---

<sup>59</sup> ARAÚJO, Elita. *Parnaíba: o espaço e o tempo*. Parnaíba: Sieart, 2002. p. 99.

<sup>60</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

<sup>61</sup> Idem.

porco, queijo, coalhada (natural e escorrida), bolos de tapioca e de milho, canjicas, pamonhas, banana seca, doce de buriti, caju e ameixa, assim como sorvete de bacuri. Quanto às frutas, apreciava, principalmente, o sapoti, o caju, a graviola, as atas, o cajá, o umbu e o coco.<sup>62</sup>

Durante sua infância, o seu pai vivera diferentes fases, oscilando entre a riqueza e a pobreza. A família, em 1924, ostentava um período próspero. Tinha nove anos de idade escolar, quando os seus pais decidiram que, em Parnaíba, não havendo ainda o colégio Miranda Osório, escola primária, o enviariam para estudar em São Luís do Maranhão, junto com suas primas. Ele foi para um internato masculino, o Instituto Viveiros, considerado um educandário modelo, e elas, para um Colégio de Freiras.

A viagem para São Luís era feita em transatlânticos da Companhia de Navegação *Lloyd Brasileiro*, o Itapecuru e o Itapeuá, que saíam do Porto de Tutóia, no delta do Parnaíba. Esta travessia agradava Castelo Branco.

Ao aportar na cidade, na qual os franceses quiseram construir sua *França Equinocial*, Castelo Branco descobriu um mundo novo, uma mistura de riqueza e de amplitude. Viveu em São Luís durante quatro anos, sendo que, no final do segundo ano, os negócios de seu pai, não indo bem, para poder concluir o curso primário, contou com a generosidade de seu tio e padrinho, Belarmino de Souza Pires, que passou a pagar-lhe a anuidade do Instituto. Durante o tempo de internato, seguia para casa apenas no período de férias.

Quando estava em férias, ia com a família passear no mundo misterioso de Sete Cidades. Localizado a 181 km ao norte de Teresina, o Parque Nacional de Sete Cidades, com 6.221 hectares de área, acolhe formações rochosas pitorescas, assemelhando-se a pessoas e a objetos, além de ser um importante sítio arqueológico, rico em inscrições rupestres que datam de 5 a 7 mil anos antes de Cristo. A partir desses passeios, desenvolveu uma mentalidade de preservação da arqueologia ali existente, que viria mais tarde defender não só como escritor, mas também como piauiense. Hoje, o Piauí

---

<sup>62</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

abriga inúmeros sítios arqueológicos de importância mundial, sendo possível, por intermédio deles, conhecer a história do homem nas Américas.<sup>63</sup>

Foi, no internato Viveiros, porém, que autor teve o primeiro contato com a literatura. Ao ouvir do seu professor, Osório Anchieta, os dizeres de uma quadra a ele dirigida, “diz Renato, de olhos vivos/do Brasil pátria formosa/quero ser embaixador/ hei de ser um Rui Barbosa”, escreve uma outra, aconselhando um colega brigão: “Adroaldo, não se zangue/ que este zangar lhe faz mal/ porque, você se zangado/ o seu bem vira animal”.<sup>64</sup>

Nesse período, as leituras preferidas eram as de aventura, de Michel Zevaco e de Alexandre Dumas, descobertas entre os livros do pai, as quais trocava na adolescência por narrativas mais apuradas. Vale ressaltar que o papel do herói dessas aventuras folhetinescas exerceu uma influência significativa no seu imaginário, a ponto de ter desenvolvido e alimentado, durante um bom tempo, posições quixotescas: “ser o defensor dos pobres, o protetor das mulheres e o propagador da justiça”.<sup>65</sup>

A infância do escritor foi povoada pela presença de parentes próximos. Muito ligado à família, conviveu com os primos de primeiro grau, em torno de trinta, sob os olhares dos tios e das tias, praticando as mais diversas atividades, dentre elas: brincadeiras, banhos no Rio Parnaíba, passeios às dunas das praias de Amarração e de Atalaia, excursões às fazendas – especificamente as dos tios –, nas quais viveu em contato com a natureza. Em suas memórias, Castelo Branco assevera:

[...] O mangueiral do quintal de tio José, o sítio Catanduva de tio Borges, as fazendas Poções, Camarinha, Olho d'Água, de tio Belo, as dunas das praias de Amarração e Atalaia eram o nosso mundo.  
[...] Ao relembrar esses dias distantes, constato um fato curioso: eram nossas tias que nos acompanhavam, nos orientavam, nos protegiam. Mas eram nossos tios os nossos parâmetros, os nossos modelos.  
[...] Em nosso mundo machista e patriarcal, é a imagem dos tios que se destaca marcante em minhas memórias. As tias eram uma projeção e um prolongamento de suas personalidades.<sup>66</sup>

Nas férias de dezembro de 1925, esse universo da infância foi abalado por um fato histórico: a visita de Luís Carlos Prestes com sua comitiva ao

---

<sup>63</sup> Informações sobre o Sítio Arqueológico de Sete cidades. Disponível em [www.Culturadopiaui.vilabol.uol.com.br/sitioorg.htm](http://www.Culturadopiaui.vilabol.uol.com.br/sitioorg.htm). Acesso em: 13 fev. 2009, às 22h.

<sup>64</sup> Caderno de divulgação da Semana Castelo Branco de Responsabilidade Social. São Paulo: Instituto Cultural, ESPM. p.5-6.

<sup>65</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L.R. editores LTDA, 1981. p. 80.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p 39-40.

Estado. A Coluna Prestes, ao chegar ao Piauí, já havia percorrido 36.000 quilômetros da terra brasílica, cumprindo o propósito de levar o movimento ao interior do Brasil. Na época, com 10 anos, Castelo Branco só tivera contato com os mitos históricos que constavam nos livros e na tela do cinema. Apesar de sua imaturidade, vibrou com a possibilidade de conhecer um herói vivo e passou a acompanhar, com expectativa, a vinda do *Cavaleiro da Esperança*:

Lembro-me quando me caiu às mãos um pequeno volante com a fotografia de Prestes fardado e a inscrição bombástica: 'Luís Carlos Prestes, Cavaleiro da Esperança, Orgulho de uma Raça, Esperança de uma Pátria'. A imagem me tocou, acendeu minha imaginação [...].<sup>67</sup>

No Piauí, nesse ano, o sistema político era o da Intendência: um formato que agradava à oligarquia piauiense desde 20 de janeiro de 1890, quando o governador, Gregório Taumaturgo de Azevedo, criou os conselhos de intendência municipais.<sup>68</sup> Teresina, por sua vez, havia eleito, em 16 de novembro de 1920, para o mandato de 1921 a 1925, mais um Presidente do Conselho Municipal, o intendente Manoel Raimundo de Paz Filho.

Outro fato inusitado, na infância de Castelo Branco, foi o ter conhecido o *cajueiro de Humberto de Campos* que adentrou a literatura brasileira por meio de uma das crônicas desse autor. Humberto de Campos, apesar de ser maranhense, viveu no período da infância e parte da adolescência, na Parnaíba. Aos nove anos, em 1896, plantou, na casa onde morava, um cajueiro – ainda hoje ele existe e é um ponto turístico na cidade. Humberto de Campos, em suas memórias, relata:

No dia seguinte ao da mudança para a nossa pequena casa dos Campos, em Parnaíba, em 1896, [...] ofereceu-me a natureza, ali um amigo. [...] uma castanha de caju que acabava de rebentar, inchada, no desejo vegetal de ser árvore.  
[...] \_ Mamãe, olhe o que eu achei! \_ [...]  
\_ Planta, meu filho ... Vai plantar ... Planta no fundo do quintal, longe da cerca....  
[...] A trinta ou quarenta metros da casa, estaco. Faço com as mãos uma pequena cova, enterro aí o projeto de árvore, cerco-o de pedaços de tijolo e telha. Rego-o.  
[...] O meu cajueiro sobe, desenvolve-se, prospera.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L.R. editores LTDA, 1981. p. 65-66.

<sup>68</sup> Conselho de Intendência foi uma terminologia dada para o cargo equivalente ao de prefeito, a partir de 1889, com a Proclamação da República. O Conselho era formado por conselheiros e um presidente, nomeados pelo governador. Ao presidente do Conselho – o intendente – era delegada a função de legislar junto com os outros conselheiros.

<sup>69</sup> CAMPOS, Humberto. *Memórias*. São Paulo: OPUS Editora Ltda, 1982. p. 215-216.

Com 13 anos, em 1928, retorna a Parnaíba para dar continuidade aos estudos no Ginásio Parnaibano, inaugurado na época, assegurando, também, o convívio diário com a família e os amigos. A presença dos tios, no processo de formação do autor, nesse período, foi crucial, merecendo destaque em suas memórias. José Pires de Lima Rebelo, o tio José, era o intelectual da família. Estudara desde criança no Rio de Janeiro, então capital política, econômica e cultural do país, voltando ao Piauí após terminar a Faculdade de Direito. Desse parente próximo, professor de História do Ginásio de Parnaíba e também seu professor, recebeu a grande influência intelectual.

Visitante assíduo de sua biblioteca, Castelo Branco leu José de Alencar, Raul Pompéia, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Eça de Queiroz, Castro Alves, Guerra Junqueira, Casemiro de Abreu, Darwin, Haeckel, Kant, Laplace e Augusto Conte. Esses últimos influenciaram seu pensamento e esclareceram suas dúvidas. Tais leituras lhe proporcionaram os primeiros contatos com a literatura e a filosofia. A marca desse período da sua vida é perceptível em dois romances: *Teodoro Bicanca* (1948) e *A ilha encantada* (1992).

A influência intelectual não resulta somente da esfera da literatura e da filosofia, mas também das informações sobre História e Geografia, recebidas em sala de aula pelo tio, talvez a maior contribuição. O reflexo disso é visto na carreira literária do autor, especificamente no romance histórico: sua maior expressão.

De seu tio, Belarmino de Souza Pires, homem de pouca cultura, mas de muitas posses, sendo proprietário de uma discoteca de música erudita, incomum para o meio e a época, herdou o gosto pela música. Nela encontravam-se Pucini, Verdi, Rossini, Donizetti, mestres italianos, e alguns franceses, assim como cantores da época: Gigli, Tito Schipa, Titta Ruffo, Amélia Galli-Curci e Caruso. Foi através desses cantores que, mais tarde, apreciou Bach, Beethoven, Mozart e o grande Villa-Lobos. Para ter acesso à discoteca, contava com a permissão de D.Celeste, mulher de Belarmino – as crianças só podiam ouvir música se estivessem acompanhadas por um adulto.

Conforme narrou em suas memórias, algumas de suas melhores lembranças estavam ligadas ao seu tio Belarmino. Além da discoteca, a fazenda Camarinha – localizada na Ilha dos Poções, uma das principais ilhas do delta parnaibano – é outra marca da infância em Parnaíba:

Saíamos em bando nos cavalos de sela, [...] ora percorrendo os carnaubais de copas sempre verdes, [...] ora varando a mata de paus-d'água seculares, de aroeiras, de cedros, de paus-d'arco, cheirando a húmus, a terra, a essências vegetais.

Em frente à casa-de-telha, erguida sobre uma colina, estendia-se a vazante, que o rio inundava nas cheias, deixando depois a terra fertilizada para a cultura de feijão e de arroz e as plantações de melancia. No fim da colina erguia-se um pau-d'água de copa sombrosa, [...] de onde contemplávamos a vazante alongando-se até o rio. Do alto do girau víamos as barcas descendo as águas, carregadas de sacas de cera, de tucum, de mamona, de algodão, os vareiros empurrando com as longas varas calcadas no peito.<sup>70</sup>

Foi desse cenário simples que o autor retirou material para escrever o romance *Teodoro Bicanca*.

Da convivência com o tio Genésio de Souza Pires herdou a maneira de tratar bem as pessoas, desde as mais simples até os doutores. Em sua farmácia, Genésio, usando um paletó de alpaca, atendia a todos indistintamente. Já do contato com o tio Borges de Souza Pires e de seu cinema ambulante ficou o gosto que desenvolvera pela arte de representar, tão apreciada em São Paulo, por meio das inúmeras peças de teatro a que assistiu, ou às idas ao cinema e aos *shows* musicais. Da companhia do tio Lívio de Souza Pires, o político, Castelo Branco teve a oportunidade de observar a sua postura frente ao poder, tirando, desta familiaridade, as primeiras lições de como atuaria com o seu discurso e, conseqüentemente, a relação com o poder. O filtro de tudo isso ficou na memória e foi acionado na vida adulta, quando se tornaria Presidente da *J. W. Thompson*. Os atributos do seu discurso passavam pela capacidade da articulação na oratória, permeada de coerência e de respeito pela posição do outro.

Contando com as várias influências, recebidas dos tios na literatura, na música, no cinema, na política, na relação social, a vida do adolescente não se deu diferente. Apreciador de festas, era frequente a sua ida ao Cassino Parnaibano para bailes – não gostava de ser interrompido antes do término. A vestimenta preferida era um terno branco bem engomado, traje que lhe permitia tirar uma dama para dançar.

A corte às moças acontecia por intermédio do olhar, tendo desenvolvido, a partir daí, um amor platônico. Qual seria a escolhida? O perfil preferido para

---

<sup>70</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L.R. editores LTDA, 1981. p. 49.

as loiras de traços exóticos. Não há, contudo, registro, na adolescência, de ter vivido com alguém uma grande história de amor.

Fora os bailes, para preencher o dia, o jovem lia, andava a cavalo, jogava futebol, lutava *box*, fazia excursões às praias e fazendas, assim como nadava no Rio Parnaíba todas as tardes, além de cuidar da divulgação do jornal estudantil *O Ateneu*, de sua autoria, junto com seu irmão Maurício. De característica revolucionária, o jornal circulava com artigos dos jovens escritores parnaibanos, questionadores das mazelas da sociedade, e, para não serem identificados, utilizavam pseudônimos. Do grupo, só Castelo Branco assinava o nome, em uma demonstração de altivez.<sup>71</sup>

O escritor deixou Parnaíba, com todas essas lembranças de uma infância bem-vivida, rumo ao Sudeste do país, para estudar e nunca mais residir em seu rincão. No entanto, ficou, na memória individual, a paisagem da formação intelectual, do espaço piauiense, da vida cotidiana de Parnaíba, com a cultura ribeirinha, rural campesina e o sistema feudal. Uma apreensão do meio circundante, norteadora dos elementos para a obra literária do autor piauiense, foi capaz de sustentar o limiar entre realidade e ficção, razão e emoção, natureza e cultura. Valores, atribuídos ao processo criador, por meio da relação de memória e de espaço, revelaram-se em um tempo e um espaço presentes, embora distantes: a Parnaíba da infância e da adolescência. Castelo Branco buscou, a partir de lugares identificados pelo olhar, a revelação da simbologia da arqueologia piauiense, os arcaísmos da história do Piauí, a identidade do povo e da terra piauiense, objetivando mostrar, por meio da literatura, a sua própria identidade. Diz ele: “A caatinga e as condições nordestinas influenciaram antes meu pensamento e minha maneira de encarar a vida”.<sup>72</sup>

### 3.3 Rio de Janeiro e o encontro com a academia

O Rio de Janeiro do século XX, especificamente em 1933, ano da chegada de Castelo Branco, era uma cidade em pleno desenvolvimento. Conviviam harmoniosamente o velho e o novo. Contrastando com os prédios

---

<sup>71</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

<sup>72</sup> BRANCO, Renato Castelo. Tomei um ita no norte. Revista *Marketing Rural*, São Paulo, n. 03, p.10, mar.1982.

de arquitetura francesa e italiana do século XIX, localizados na Avenida Rio Branco, ou os edifícios e os palácios neoclássicos, a Escola de Belas-Artes, o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Palácio do Senado, os prédios do Jornal do Brasil, encontrava-se o prédio do Hotel Avenida, um dos primeiros a possuir elevadores e bondinhos abertos, com um carro-motor e um carro-reboque que transitavam entre as lojas e as casas comerciais. Era um novo cenário na cidade que começava a surgir: prédios de apartamentos na Avenida Beira-mar e nas praias da Zona Sul substituíam os bangalôs, os chalés, os palacetes e as vivendas residenciais.<sup>73</sup>

A partir daí, o mapa da cidade, que projetaria o Rio de Janeiro atual, estava se formando com o surgimento das avenidas principais que abriram a cidade, preparando-a para o futuro: a Avenida Rio Branco serviria para unir o antigo mar do Passeio Público às águas da Saúde; a Getúlio Vargas ligaria o bairro da Alfândega aos subúrbios do Oeste até a Avenida do Mangue; e a Beira-mar proporcionaria o acesso aos morros, à baía, às montanhas e ao mar. Com isso, a cidade cresceu para o Norte, o Sul e o Oeste, gerando os bairros de Engenho Novo, Praia Formosa, Vila Isabel, Tijuca, Flamengo, Leme, Copacabana, Gávea, adentrando os vales do Catete, Laranjeiras, Cosme Velho, Jardim Botânico ou passando pelas serras, como o Alto da Tijuca e Santa Tereza.<sup>74</sup>

É nesse ambiente em desenvolvimento que Castelo Branco vai morar ao chegar ao Rio de Janeiro. O bairro é o Catete, e a pensão é a de D. Aduzida Moreira, portuguesa bondosa e querida pelos estudantes. O local tinha sido descoberto pelo seu irmão, Hiran, que há um ano já residia na cidade.<sup>75</sup> A pensão situava-se na Rua Buarque de Macedo, 52. Era um sobrado simples, sem jardim. Para alcançar o seu interior, os estudantes usavam um corredor estreito entre os quartos.

Era tradição na família Castelo Branco fazer um curso superior no Rio de Janeiro. Porém, a do escritor, como não tinha muitos recursos financeiros, a ida até a metrópole passava por uma condição: era preciso trabalhar para garantir

---

<sup>73</sup> NOVAIS, Fernando A. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v.3.

<sup>74</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*. Memórias. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 109.

<sup>75</sup> Ibid.

a formação. Assim, imbuídos desse propósito, ele e os seus irmãos, Hiran, Maurício e Ribamar, seguiram caminhos diferentes. Juntamente com o seu irmão Hiran, fora para a Faculdade de Direito, enquanto Maurício e Ribamar prestaram concurso para o Exército. Maurício chegou ao posto de general e hoje está aposentado; Ribamar, já falecido, após ser cortado no exame por um centímetro de altura, seguiu a carreira empresarial. Infelizmente, Hiran teve vida curta, faleceu vitimado de tuberculose em 1938.

O bairro em que moravam era constituído de prédios de vários andares, iguais, velhos, sujos, feios e um ao lado do outro. Em grande parte desses edifícios, funcionavam as pensões, os hotéis de segunda e os botequins, nos quais se aglomeravam estudantes, desempregados e dançarinas.

Nesse contexto, os dias de Castelo Branco eram divididos entre a Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, na Rua do Catete, em que estudava, e o caminho do centro da cidade, à procura de um emprego ou de lazer na praia. Essa faculdade, apesar de ter formado políticos e intelectuais da época, estava longe de ter a tradição e o prestígio das congêneres de Direito de São Paulo ou de Olinda.

Por esse tempo, os intelectuais liam José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Raquel de Queiroz. No teatro, o público aplaudia Procópio Ferreira, Mário Lago, Margarida Marx, Luís Iglesias, Oduvaldo Viana, Gilda de Abreu e Vicente Celestino. Na imprensa, Humberto de Campos era o grande cronista do *Diário Carioca*. Na música, ouvia-se Noel Rosa, Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues, Ari Barroso, Orlando Silva e Sílvio Caldas.<sup>76</sup>

Os homens, para entrarem nos teatros, nos cinemas, nos restaurantes ou mesmo para passear, vestiam terno completo. Os irmãos Castelo Branco – Ribamar, Hiran e Maurício – tinham o hábito de vestir os seus ternos para passearem juntos. Segundo depoimento de Maurício, “[...] os outros rapazes na pensão questionavam por que nós andávamos sempre os três juntos, eles achavam que estávamos discriminando os outros estudantes, e nós dizíamos: “Não é verdade, nós achamos muito agradável andarmos juntos e qualquer

---

<sup>76</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 17.

outro que quiser andar conosco tem essa liberdade”<sup>77</sup> (Anexo 2: Álbum de família).

A pobreza, as frustrações e a opressão, pelas quais passara no Rio, fizeram-no participar da inquieta vida acadêmica da Era Getulista. Após descobrir Marx, Engels, Maximo Gorki, Lenine e Sartre, entre outros, o discurso assumido era o das lutas sociais em defesa dos pobres, dos oprimidos, dos injustiçados; dizia-se um liberal de esquerda. Só teve participação ativa na vida acadêmica durante um ano: logo conseguiu o emprego tão desejado em fins de 1933, como datilógrafo na firma S.A. A Propriedade – uma empresa administradora dos bens do Conde Modesto Leal – transferiu-se para a turma da noite, especificamente formada pelos estudantes trabalhadores que viviam a vida acadêmica com menos intensidade.

Uma influência de leitura, marcante para o escritor, no período acadêmico, foi a de Freud. O pensamento freudiano o fascinou por sua análise do processo de funcionamento da mente humana: o inconsciente, os aspectos estruturais da personalidade, as forças motivadoras dos instintos e o poder de Eros. Dessa forma, as informações teóricas do consciente, do subconsciente e do inconsciente – a censura, a repressão, a sublimação – proporcionaram a ele uma nova compreensão do homem e do seu mundo.

Ainda, em 1933, pouco antes de se empregar na empresa do Conde Modesto Leal, Castelo Branco havia publicado, por intermédio do Centro Acadêmico, a poesia “O Estouro da Boiada” na revista *Inteligência*, de conteúdo marxista. O seu tema foi comparar o estouro da boiada a uma revolta internacional do proletariado. Como consequência, o Conde, integralista, ao ler o texto, mandou demiti-lo.

Empenhou-se na busca de outro trabalho e, pelos jornais, viu um anúncio de uma empresa chamada *N. W. Ayer* de Publicidade, em busca de um *copywriter*. O candidato deveria apresentar uma composição de cunho literário para conquistar a vaga. Castelo Branco mandou a mesma poesia *O estouro da boiada*, motivo pelo qual fora despedido no primeiro emprego. Nessa, porém, foi selecionado e admitido. Começa, então, na publicidade, em

---

<sup>77</sup> Semana Castelo Branco. Depoimento de Maurício Castelo Branco. Vídeo Biográfico: O comunicador, 2005.

1935, aos 18 anos, como assistente do redator e do escritor, Orígenes Lessa, na *N.W.Ayer*,<sup>78</sup> Eis o texto do poema:

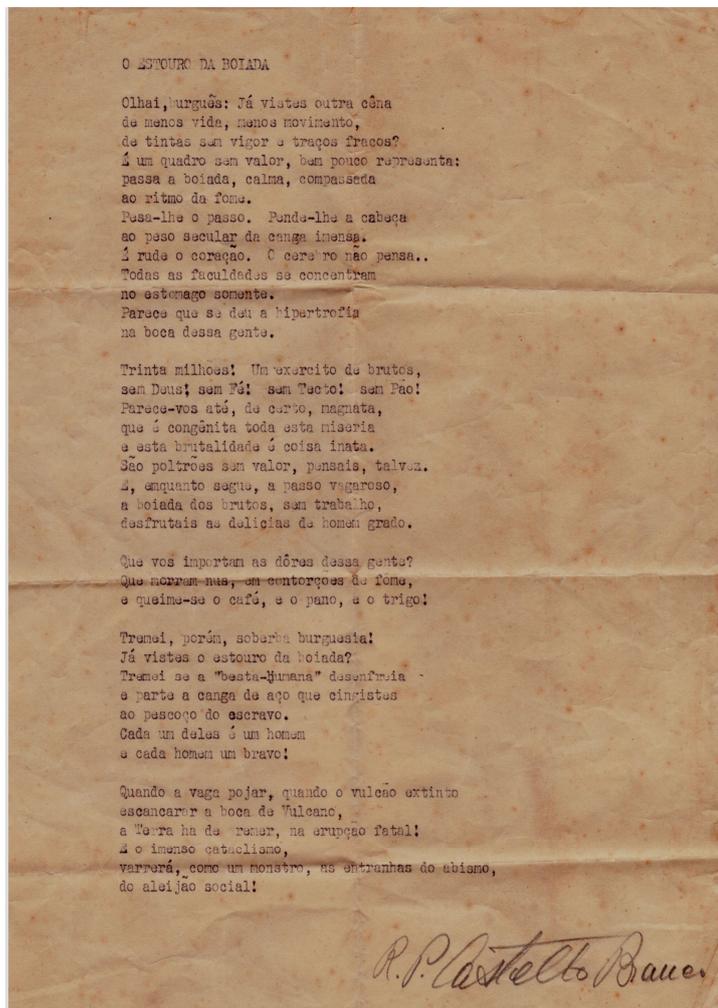


FIGURA 2 – Poesia

FONTE: BRANCO, Renato Castelo Branco. *O estouro da boiada*. São Paulo. s/d.

Na década de 1930, foram presenciados grandes acontecimentos históricos. No Brasil, as insatisfações, as rebeliões civis e os motins militares de 1922 e 24, intensificados pela crise do capitalismo internacional de 1929, despontaram no ano seguinte, gerando a Revolução de 30, cujo objetivo era acabar com as oligarquias, tornando-se um marco divisor na história brasileira; a Intentona Comunista, de 1935; e o Estado Novo – fascista – em 37. No exterior, as crises políticas culminaram em 1939, com o início da guerra que convulsionou a Europa e outros continentes, em decorrência das agressões

<sup>78</sup> Semana Castelo Branco. Depoimento de Maurício Castelo Branco. Vídeo Biográfico: O comunicador, 2005.

praticadas pelas nações que adotaram o regime nacional-socialista nazi-fascista àquelas que não o fizeram.<sup>79</sup>

Nessa década, segundo testemunho de Maurício, irmão de Castelo Branco, a Faculdade vivia dias de turbulência.<sup>80</sup> Em 1933, havia, na Faculdade, debates políticos entre integralistas, liberais e esquerdistas – um grupo pequeno do qual fazia parte Castelo Branco – que chegava às agressões físicas, visando à conquista do poder político. O apogeu dessas disputas aconteceu em 1935, quando a Intentona Comunista procurou conquistá-lo, mas, sem sucesso. Getúlio Vargas aproveitou o momento do fracasso da Aliança Nacional Libertadora,<sup>81</sup> para aplicar uma repressão policial aos líderes, membros e simpatizantes dos partidos de esquerda.

Nas universidades, a história da repressão não fora diferente, a presença da polícia era inevitável, e os estudantes, mais ligados ao movimento esquerdista, eram presos. Castelo Branco escapou da *caça aos universitários*, graças à oportunidade que tivera do seu segundo emprego em 1935, no escritório de *N. W. Ayer*, na filial do Rio, sendo transferido, em pouco tempo, para a matriz em São Paulo, onde o escritor começaria a carreira de publicitário.

A reflexão de toda a crise cíclica mundial, deixando-o em uma situação de desconforto, é traduzida, principalmente, em sua poesia: em poemas revolucionários publicados na imprensa, na época, dentre eles, *O estouro da boiada* e, mais tarde, em alguns de seus livros de poesia, de forma específica em *O anticristo* (1987).

Nesse contexto, em 1933, nascia, para a Literatura, o escritor, quando foi introduzido nas rodas literárias do café-bar Belas Artes, localizado na Avenida Rio Branco, na Lapa, ponto de encontro da intelectualidade e de boêmios no fim do dia, onde Castelo Branco deslumbrava-se com os poetas e os intelectuais da *nova época*. Nesse período, era amigo de Joaquim Ribeiro; Petrarca Maranhão; Carlos Lacerda; Emil Farah; Donatello Grieco; Amadeu Amaral Jr. e outros.

---

<sup>79</sup> PENNA, Lincoln de Abreu. *República brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. s/p.

<sup>80</sup> Semana Castelo Branco. Vídeo Biográfico: *O comunicador*. São Paulo, 2005.

<sup>81</sup> Aliança Nacional Libertadora (ANL) – Organização política de âmbito nacional, fundada oficialmente em março de 1935, com o objetivo de combater o fascismo e o imperialismo. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Alia%C3%A7%C3%A3o\\_Nacional\\_Libertadora](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alia%C3%A7%C3%A3o_Nacional_Libertadora). Acesso em: 23 fev. 2009.

O escritor e guru de um grupo de jovens intelectuais, Joaquim Ribeiro, que presidia as rodas literárias do Belas Artes, o conhecido Amarelinho, usou as seguintes palavras para saudar o novato:

Renato Castelo Branco representa um teorema psicológico, difícil de ser demonstrado, [...], porque nele os sentimentos e as idéias se encontram numa ebulição instável.

É o homem que veio do sertão, das plagas da Parnaíba, com todas as reminiscências da paisagem nativa e está diante da Metrópole com instintos de invasor e aspirações de suave evangelizador.

– A cidade o compreenderá?

Ele não deve temer a incompreensão, porque esta pode ser de um momento, mas nunca da eternidade. Os poetas pertencem mais ao futuro do que ao presente.<sup>82</sup>

Joaquim empolgou-se com a poesia revolucionária do iniciante e resolveu patrociná-lo. Após ler uma delas, no dia 22 de maio de 1951, na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fez mais um comentário elogioso:

Renato Castelo Branco é um dos raros poetas que só aparecem de 100 em 100 anos. A América Latina está a espera de seu “enviado”. Será ele Renato Castelo Branco? Jamais encontrei entre os moços desta geração um espírito criador tão intenso como o desse jovem sertanejo.<sup>83</sup>

Este também traduziu alguns poemas de Renato para o francês, fazendo com que circulassem nas revistas e nos suplementos literários da época. O mais divulgado foi:

ÉLAN<sup>84</sup>

Une fouettée de sang  
cingla le monstre  
qui dormait em mes veines ...

La bête s'éveille  
et rugit ...  
Puis, elle se mit a courir  
au-dedans de moi-même ...

Mes nerfs tendus  
gémirent  
comme une corde que La maint fait vibrer.

Tremblant,  
les instints débordants,  
je me levai  
et me penchai sur l'eau

<sup>82</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 145.

<sup>83</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Diário terminal*. Texto inédito, p.08.

<sup>84</sup> A versão em português da poesia *Élan* não foi colocada nesta pesquisa, porque, no acervo do escritor, não havia o original.

pamé, comme un chien ...

Mes joues éclataient de chaleur ...  
Mes oreilles brûlaient,  
pareilles à des sinapismes de chair ...  
Et ma tête semblait une immense ventouse  
qui aspirait tout le sang de mon corps ...

Et dans le vide de mes veines  
le monstre réveille  
courait comme un fou,  
mené au foetus  
par tous mes élans ....<sup>85</sup>

RCB/1935

Nos encontros, o grupo discutia literatura, poesia, arte, política e os novos lançamentos de livros e autores. A poesia de Vinícius de Moraes, apadrinhada por Augusto Frederico Schmidt, foi assunto da roda de intelectuais; assim como o *Tempo e eternidade*, de Murilo Mendes e de Jorge de Lima.

Havia, contudo, uma divisão no grupo entre veteranos e novos. A nova geração de poetas, contaminados pelo desejo de serem lidos, formada por ele, Petrarca Maranhão, Vicente Araújo, Edmundo Moniz, Aluísio Napoleão e Donatelo Grieco, resolveu organizar uma antologia. A capa e a ilustração ficaram a cargo do poeta Vicente Araújo. O prefácio era de Afrânio Peixoto, intitulado *Eravamo tutti belli*, no qual constavam comentários sobre a nova geração e a poesia de cada um. Por não conseguirem editor, a antologia nunca foi publicada.

Viera a público, em 1934, a primeira obra literária de Castelo Branco, *Armazém 15*, um texto autobiográfico, no qual é relatada a migração do autor, junto com outros jovens do seu estado natal para o Rio de Janeiro, a procura de dias melhores. Desembarcam no Armazém 15, porta de entrada dos nordestinos. Este livro recebeu do seu tio, José, a seguinte avaliação:

Esta primeira tentativa te mostrou que não se escreve um romance social, romance de costumes e de tema, sem repassá-lo várias vezes. Eça levou 21 anos polindo e repolindo o primitivo conto *A civilização*, de que lhe saiu afinal este livro sem par que é *A cidade e as serras*. Flaubert levou cerca de 15 anos preparando o seu *Madame Bovary*.

---

<sup>85</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 145.

Não conheço livro nenhum com o teu tema. O teu tema “O estudante”. Mas tu o viste com a amargura de um ano de dor, de desilusão, de revolta e de humilhação. De humilhação, meu orgulhoso, que foi o que mais te doeu. Ora, isto tudo te fez perder o controle. O teu livro é uma vesícula biliar rasgada: tem a cara amarela. É um icterício. Vamos lavá-lo em Vichy para poder encaderná-lo.<sup>86</sup>

O escritor aceitou, com humildade, a crítica do seu tio e só voltou a publicar *A química das raças*, em 1938, desta feita com mais maturidade literária. A partir de 1935, viveria o escritor dividido entre o Rio e São Paulo, entre a literatura e a publicidade. Embora em suas memórias ateste o que realmente idealizou para si: “Meu sonho era o sucesso literário. Meus paradigmas eram Olegário Mariano, Ademar Tavares, Humberto de Campos que para mim ainda não acontecera a Semana de Arte de 22. Meu grande objetivo, distante, inatingível, era a Academia Brasileira de Letras”.<sup>87</sup>

#### 3.4 São Paulo e o surgimento do publicitário

Após a breve passagem pelo Rio de Janeiro, por dois anos, chegou, junto com os irmãos, a São Paulo em fins de 1935, com 21 anos de idade. O tempo era de entreguerras, mas a cidade já iniciara a sua industrialização. Com isso, os solares dos barões de café foram demolidos para dar lugar aos edifícios.

A pensão em que morava, desta vez, era a de D. Maroca, na Travessa Barão Barra, nas imediações da Rua Jaceguai – desaparecida com o surgimento da Avenida 23 de Maio. Castelo Branco, Ribamar e Maurício passaram a compor o grupo seletivo de hóspedes de D. Maroca, de rapazes entre 21 e 30 anos. Foi nessa pensão que conheceu seu grande amigo, Rodolfo Lima Martensen. A amizade entre os dois durou toda a sua existência e era imbuída de respeito e de espírito fraternal entre ambos.<sup>88</sup>

O grupo de jovens costumava discutir política internacional, literatura, poesia, teatro, filosofia, psicologia e os últimos avanços da ciência e da tecnologia. Outros assuntos não eram considerados por eles.

---

<sup>86</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 130.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>88</sup> MARTENSEN, Rodolfo. *O desafio de quatro santos*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 238.

Apesar de os *arranha-céus* terem passado a ocupar o lugar das casas, a vida social ainda era provinciana. “Com o partido arquitetônico de nítida inspiração eclética, o tráfego de tálburis e bondes puxados por burros, e os transeuntes munidos de palheta, bengala e sombrinha”.<sup>89</sup> Os jovens frequentavam o cinema do centro da cidade: Odeon, Alhambra, Paramount, Rosário, e as festinhas aconteciam nos clubes sociais, como no Harmonia, Paulistano e Tênis Clube.<sup>90</sup>

O epicentro da cidade resumia-se nas ruas Direita, São Bento e XV de Novembro, onde se concentravam os bancos, as casas de chá, as lojas, as praças e os logradouros, guardiões da história de São Paulo, assim como a Praça da Sé e a do Patriarca; o Largo de São Francisco e o de São Bento.

Dentre os habitantes da cidade de São Paulo, encontravam-se os intelectuais da Semana de Arte Moderna, revolucionários de 1924 e 1932, os escritores paulistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Raposo Tavares, Fernão Dias e famílias Matarazzo, Martinelli, Penteado e Prado.

É com essa estrutura da cidade de São Paulo que Castelo Branco inicia sua carreira de publicitário, como redator da firma N.W.Ayer, transferido da filial do Rio de Janeiro. Por esse tempo, a propaganda, no Brasil, ainda era uma atividade pioneira, de cuja história o publicitário iria participar como um dos precursores.

Nessa década, o Brasil recebera as primeiras agências americanas de publicidade: *N. W. Ayer, J.W. Thompson e Mc Cann-Erickson*. Estava gerado o divisor de águas no mundo da publicidade brasileira. Tais empresas, ao se instalarem no mercado nacional, começaram a valorizar os publicitários existentes e a implantar novas regras para a propaganda. Assim, os profissionais e os anunciantes brasileiros, fascinados pelo novo formato americano de fazer os anúncios, em forma de *know-how*, logo absorveram todas as regras implantadas por eles, principalmente as do discurso, que tinham como premissa filtrar o que dizer e o que não dizer: “Nunca enfoque o

---

<sup>89</sup> NOVAIS, Fernando A. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v.3. p. 448.

<sup>90</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L R Editores, 1981. p. 164.

lado negativo. Faça títulos curtos e claros. Todo texto tem que ser um *command*".<sup>91</sup>

Antes da década de 1930, a publicidade no país era feita por amadores – precisamente por intelectuais e poetas – que improvisavam quadras poéticas ou frases de efeito, para atender aos pedidos de amigos ou ganhar pequenos salários. Muitos deles eram de nome nacional, e este é o caso de Monteiro Lobato, Olavo Bilac, Bastos Tigre, Casimiro de Abreu, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Afonso Schmidt e Orígenes Lessa. Mas o seu exemplo mais marcante foi o famoso folheto *Jeca Tatu*, criado por Monteiro Lobato, para o vermífugo do Instituto Medicamenta Fontoura, do qual foram impressos, sempre com repetido sucesso, milhares de exemplares.

O curioso é que esse trabalho de amador terminou por se transformar em um clássico, formando, ao lado de campanhas, como a da preta Virgolino e o do português da Casa Mathias no Rio, os cartazes de Lu-Go-Li-Na (*diga comigo*) e do Xarope São João (*Larga-me, larga-me, deixa-me gritar*), exemplos do que era possível chamar de precursores de uma escola brasileira de propaganda.<sup>92</sup>

No entanto, com a entrada no Brasil das novas técnicas americanas, fazia-se necessário discutir o rumo que tomaria a publicidade e, ao mesmo tempo, lutar para que a profissão deixasse de ser vista como subprofissão. Assim sendo, em 1937, Castelo Branco criou, junto com outros profissionais, a Associação Paulista de Propaganda – APP, fazendo parte da sua primeira diretoria. A APP surgiu para legitimar o reconhecimento das agências e da publicidade como atividade de negócio.

Por esse tempo, em uma das suas frequentes idas ao Rio de Janeiro, conheceu Norma Florisbal, sua futura esposa, no bairro do Flamengo, na pensão da família da moça, que abrigava estudantes nordestinos. Diz D. Norma: “De imediato, gostei dele”. Namoraram um ano e casaram-se em 12 de agosto de 1939. Ele, com 25 anos, e ela, 18 anos. Dessa união, nasceram Renê, Hiran e Renata. A separação do casal só aconteceu com a morte do escritor. Até hoje, D. Norma sente falta do marido. Segundo ela, “Renato foi um

---

<sup>91</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L R Editores, 1981. p. 164.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 171.

homem exemplar. Em um período no qual o homem não se envolvia com filhos pequenos, ele trocava fraldas, fazia mamadeiras e ninava as crianças para dormir”<sup>93</sup> (Ver Anexo 2: Álbum de família).

Educou os filhos, permitindo-lhes conhecer tudo: literatura, dança, teatro, música, pintura, cinema. Ele dizia: “Quer estudar violão? Então estuda. Quer experimentar pintar? Então pinta. Quer fazer cerâmica? Tudo bem”. O intuito era o de desenvolver nos filhos o gosto pelo diferente.

Apaixonado pela esposa, fazia tudo para externar o sentimento que tinha por ela. Quando não era possível levá-la em suas viagens, enviava-lhe cartas de amor. Até hoje, D. Norma tem o hábito de reler diuturnamente as cartas, guardadas em um baú. É difícil pensar em Castelo Branco sem associá-lo à família (Ver Anexo 3: Viagens de Castelo Branco).

Após dois anos, em 1939, na *N. W. Ayer*, ingressou na *McCann Erickson* e, logo depois, na *J. W. Thompson*, filial do Rio de Janeiro. Nessa empresa, fez uma carreira brilhante como: atendente, redator, chefe de redação, supervisor de contas comercial no escritório de São Paulo, gerente do escritório no Rio, gerente-geral e presidente no Brasil (1961), assim como vice-presidente nos Estados Unidos (1965) – único latino-americano a conquistar esta honrosa distinção até os dias de hoje. Para tanto, três pessoas exerceram grande influência na formação profissional e na ética do escritor, segundo seu depoimento:

O primeiro foi Aldo Xavier da Silva, Gerente da N.W.Ayer que me abriu as portas da carreira publicitária. Charles Dulley, brasileiroíssimo, apesar do nome, subgerente da *N. W. Ayer* foi quem me ensinou, com paciência franciscana, os princípios básicos da propaganda e as regras do bem escrever textos de anúncios. Robert Merrick, com quem trabalhei na *Thompson* por uns 10 anos, foi quem patrocinou e defendeu com intransigência junto à matriz em Nova York minha nomeação para a Presidência da empresa, para substituí-lo, ao se aposentar.<sup>94</sup>

Na *J.W. Thompson*, empresa na qual permaneceu praticamente 30 anos, recebeu e praticou lições éticas de comportamento profissional e empresarial. Seu mestre, nesse sentido, de acordo com o seu próprio depoimento, foi o

---

<sup>93</sup> Depoimento concedido por Norma Castelo Branco para a construção do texto. São Paulo, 07 de agosto de 2008 (Ver Anexo 8: Depoimentos).

<sup>94</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L R Editores, 1981. p. 181.

norte-americano Robert F. Merrick, presidente da *J.W. Thompson* brasileira durante duas décadas, que o escolheu para sucedê-lo em 1961.

A receita do sucesso esteve na sua administração. De sua sala, um ambiente arejado, com móveis claros e modernos, no quarto andar do prédio da empresa, de fachada curva e elegante, com lambris de madeira escura no *hall* e nos elevadores, situada na Rua Boa Vista, 51, esquina com Pátio do Colégio, no centro de São Paulo, na década de 60,<sup>95</sup> Castelo Branco regeu uma das mais vanguardistas – e certamente a mais criativa – das equipes publicitárias brasileiras, que já praticava, para seus clientes, os conceitos de uma nova disciplina de administração, voltada para o mercado; mais tarde, generalizada com o nome *Marketing* (Ver Anexo 6: A carreira publicitária).

Além disso, também contribuiu para a trajetória de sucesso do publicitário na maneira de se relacionar com as pessoas. Para ele, “não havia subordinados, mas, sim, parceiros, iguados na busca pela melhor forma de realizar objetivos”.<sup>96</sup> Com nenhum inimigo. Respeitado por todos, era considerado um homem nacionalista, generoso, simples, Castelo, como era chamado no meio publicitário, construiu uma rede de amigos, pois competente, inovador, criativo, digno, ponderado, ousado, consciente e muito humano. Era uma pessoa que dava atenção ao jovem, conversava, orientava – prova são os nomes da publicidade de São Paulo que foram abraçados por Castelo Branco no auge da juventude: Roberto Duailibi, Hilda Ulbrich, Hiran Castelo Branco, Renato Perracini, Cristina Carvalho Pinto, Francisco Socorro, Geri Garcia, Wanderley Saldiva, Dirceu Borges e Roberto Palmari, dentre outros.

Nesse período, testemunhou o nascimento da Editora Abril. Por essa ocasião, talvez por sua condição de *doublé de publicitário e escritor*, teve a oportunidade de atender Victor Civita, recém-chegado ao Brasil, para lançar sua primeira revista, o *Pato Donald*. Assistiu Chateaubriand a construir, passo a passo, sua fantástica cadeia de jornais, de revistas, de rádios e de tevês. Viu, ainda, o surgimento da Editora Bloch e da Manchete, o declínio da Mayrink Veiga e da Rádio Nacional; a agonia do *Correio da Manhã*, do *Diário de São*

---

<sup>95</sup> Descrição de Renato Perracini, publicitário e amigo do escritor. São Paulo, 13 de agosto de 2008. (Ver Anexo 8: Depoimentos)

<sup>96</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*: memórias. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 179.

Paulo, da TV Excelsior e de *O Cruzeiro*, assim como a transformação do *Jornal do Brasil*, d' *O Estado de São Paulo* e da *Folha de São Paulo*. Presenciou, também, o desmoronamento do poderoso grupo carioca da “A Noite”, da “Noite Ilustrada”, da “Carioca” e do “Vamos Ler”<sup>97</sup> (Ver Anexo 6: A carreira publicitária).

Sem conseguir se desvencilhar da literatura, lança *A civilização do couro* (1942). O livro, além de ter sido bem recebido pela crítica, foi referido por Gilberto Freire na introdução do seu *Sobrados e mocambos*.

Dividido entre a literatura e a propaganda, por volta de 1943, foi procurado pela Livraria Editora Globo, a qual lhe ofereceu um lugar no seu quadro de tradutores. Para o escritor, nada poderia ser mais tentador:

Era a oportunidade de fuga, de trabalhar sem horário, sem padrão em literatura, ainda que apenas como tradutor. E era uma ligação com uma grande editora, que poderia me abrir as portas do mundo literário. Meus interlocutores foram Maurício Rosemblat e o escritor Edgard Cavalheiro, o biógrafo de Fagundes Varela, e que viria a ser um excelente amigo.<sup>98</sup>

Aceitou a proposta e mudou-se para um sítio próximo de São Paulo. Comprou, à prestação, uma máquina Royal portátil e um dicionário *Webster* e começou a trabalhar. O livro, a ser traduzido, era *Man, the slave and master*, de Mark Graubard, um estudo da sociedade moderna à luz da biologia.

Foi também, nessa época, que ele se empolgou pela idéia de transformar *Os sertões*, de Euclides da Cunha, em poema. O projeto foi cumprido a duras penas, exigindo do autor inspiração e muito trabalho.

Ao finalizar a tradução, publicada em 1944, recebeu nova incumbência da Globo. Desta vez, foi um dos livros da famosa trilogia de Dimitri Merejicowski, intitulado *The romance of Leonardo da Vinci*, uma biografia romanceada de Leonardo da Vinci, escrita com grande talento, em que a vida, rica e multiforme do biografado, desenvolvia-se dentro do grande painel de seu meio e de sua época. No entanto, com essa obra, o trabalho de tradutor começou a entediá-lo e acabou desistindo da tradução e voltou para a criatividade, as tensões, as angústias do mundo da propaganda.

---

<sup>97</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 179.

<sup>98</sup> MARTENSEN, Rodolfo. *O desafio de quatro santos*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 283. Ibid. p. 188.

Fundou, junto com Roberto Lima Martensen, Antonio A. Nogueira, Linneu Shutzer, Geraldo Santos, Fritz Lessin, João Carillo, Ruy de Barros, Chalmers, Gerhard Wilda, Murillo Mendes, Samuel Wilmar e Arnaldo da Rocha e Silva, em 1950, a Escola de Propaganda do Museu de Arte, tornando-se, depois, a Escola Superior de Propaganda e de *Marketing* (Ver Anexo 6: A carreira publicitária).

A escola nasceu da necessidade de capacitar pessoal para o mercado publicitário em ascensão na década de 1950. Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, com o propósito de mostrar a qualidade da publicidade no Brasil e a possibilidade de ela servir de referência aos improvisadores, organiza o I Salão Nacional de Propaganda. Na ocasião, em uma conversa entre Bardi, Napoleão de Carvalho e Rodolfo Lima Martensen, Pietro provoca Martensen ao dizer:

– Enquanto os meus Rembrandt, Velásquez, Goya, Picasso, Renoir ficam às moscas, esperando uns poucos visitantes no Museu, vocês da propaganda entulham os olhos do povo com toda sorte de porcaria. Você, Rodolfo, não gostaria de organizar um curso de arte publicitária para ajudar o Museu a melhorar o nível artístico da publicidade deste país?<sup>99</sup>

Rodolfo Martensen imediatamente aceitou a incumbência e começou a trabalhar no projeto. Castelo Branco, o amigo dele, foi um dos primeiros a ser consultado. Nove meses depois, estava pronto o anteprojeto de uma Escola de Propaganda, com fontes de pesquisas no Brasil, França e Inglaterra, sendo entregue a Pietro Maria Bardi e a Napoleão de Carvalho. Rodolfo Martensen fez contato com Assis Chateaubriand, comandante dos Diários Associados, para um endosso. No dia 27 de outubro de 1951, Chateaubriand, ao recebê-lo disse:

– Li o seu trabalho e gostei. Você é ambicioso, meu rapaz. Acha que é possível realizar o projeto?  
– Com o amparo do Museu e a colaboração dos meus colegas, sim.  
– E quem lhe garante que terá a colaboração dos seus colegas?  
– Acredito na minha gente, Dr. Assis. Estou certo de que a idéia vingará.  
– Pois terá o meu apoio sob uma condição.  
– A de permanecer na direção dessa Escola, pelo menos, cinco anos.  
– Aceito a condição, Dr. Assis.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> MARTENSEN, Rodolfo. *O desafio de quatro santos*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 283.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.285.

Estava instituída a Escola de Propaganda do Museu de Arte de São Paulo, da qual Castelo Branco fora Vice-diretor, professor e conselheiro. Como assevera Lima Martensen: “Renato Castelo Branco foi o primeiro a colocar-se ao meu lado, assumindo a cadeira de Redação e atuando, também, como vice-diretor, onde brilhou, como em tudo que faz”.<sup>101</sup>

Nessa década, Castelo Branco criou, ainda, junto com outros publicitários, a Associação Brasileira de Agências de Propaganda – ABAP –, voltada especificamente para os interesses das agências e a estruturação do negócio, sendo o seu grande propulsor Armando Almeida. Na mesma ocasião, lançou a idéia de elaborar um Código de Ética: as agências se obrigavam a observar determinadas normas de moralidade profissional.

Quando Jânio Quadros renunciou ao mandato de presidente da República, em 1961, o publicitário foi nomeado para gerente-geral da J.W. Thompson, transferido da filial do Rio de Janeiro para São Paulo. O Brasil ingressou em um dramático período de instabilidade política e financeira, com séria recessão e um produto nacional bruto declinante.<sup>102</sup> Apesar dessas condições desfavoráveis, o faturamento da empresa, dirigida por Castelo Branco, elevou-se de R\$ 7 milhões, em 1961, para R\$ 16 milhões, em 1968, o mais alto rendimento em 39 anos de operação da J.W. Thompson no País.

É preciso ressaltar que Castelo Branco foi um dos primeiros profissionais brasileiros a elaborar, com clareza, a teoria de que a publicidade é uma força indispensável na economia de mercado e que, conforme afirmava, faz girar a eterna cadeia: “[...] ela cria consumo, que cria produção, que cria empregos, que cria riqueza, que cria consumo”.<sup>103</sup> Completava ainda, dizendo: “[...] a publicidade é apenas um instrumento de comunicação que pode ser utilizado para promover ou para inibir o consumo, como é o caso de campanhas comunitárias visando à economia de gasolina, de água, de eletricidade e contra as drogas, entre outras”.<sup>104</sup>

Essa visão da publicidade é parte importante da história de Castelo Branco. Defendia a tese de que não adiantava querer vender alguma coisa a

---

<sup>101</sup> MARTENSEN, Rodolfo. *O desafio de quatro santos*. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 285.

<sup>102</sup> PENNA, Lincoln de Abreu. *República brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 235-238.

<sup>103</sup> CASTELO BRANCO, Renato. *O comunicador e outras histórias*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, Ltda, 1991. p. 77.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 30.

uma população tão marginalizada, que realmente não tinha condições de compra. Era preciso tomar uma série de medidas, concomitantes com a ação publicitária, para que os benefícios do desenvolvimento brasileiro chegassem a ela. Dentre as várias sugestões, encontravam-se a distribuição de renda e o investimento na educação. Diante desse quadro, o seu objetivo era exercer a ação de divulgar hábitos de consumo e estímulos que fizessem com que o povo se sentisse motivado a participar do mercado de produção e de consumo. A proposta de Castelo Branco era a de convivência cooperativa, de uma boa-fé, fundada no exercício da inteligência e no espírito de brasilidade.

Por esse tempo, a sua participação tornara-se escassa nas rodas literárias paulistanas, no antigo Museu de Artes e Ofícios, atrás da Pinacoteca, em que pontificavam Edgar Cavalheiro, Paulo Bonfim, Carlos Lacerda, Mário da Silva Brito, Affonso Schmidt, Hernâni Donato, devido ao envolvimento crescente com o mundo dos negócios, aos compromissos profissionais e à ascensão empresarial. O literato foi sendo substituído pelo publicitário.

Com o apoio de Roberto Campos, então Ministro do Planejamento do governo de Humberto de Alencar Castelo Branco, o escritor fundou o Conselho Nacional de Propaganda – CNP – em 1964, sendo seu primeiro presidente. Logo, o CNP foi reconhecido, e, no ano seguinte, a propaganda foi regulamentada por lei federal. Pode-se dizer que a sua geração viveu o seu período heróico, estruturando-a e elevando-a à categoria de profissão organizada e reconhecida

No auge da carreira, em 1965, foi eleito vice-presidente da J.W. Thompson dos Estados Unidos. Na ocasião, recebeu mensagens de membros da Companhia em todo o mundo. Uma delas foi a de Lee Preschel, gerente da empresa na Venezuela, que dizia: “Castelo Branco, ficamos encantados com sua eleição para Vice-Presidente de nossa Companhia nos Estados Unidos. Considero esta honraria altamente merecida há longo tempo, e todos nós nos sentimos felizes que você seja o primeiro latino-americano a receber tal distinção”.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um Ita no Norte: memórias*. São Paulo: L R Editores Ltda, 1981. p. 223.

Desligou-se da J.W. Thompson em 1969. Nessa ocasião, transformou-se em personagem de romance, em *As fúrias invisíveis*, de Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos. A narrativa conta a história de Castelo Branco e de outros publicitários, com o objetivo de retratar o mundo da comunicação. No livro, ele é a personagem Vanderlei, um publicitário injustamente demitido da presidência de uma grande empresa.

A relação com a J.W. Thompson vinha se desgastando desde dezembro de 1967, quando a empresa, sem consultá-lo, removiu e substituiu funcionários da filial de São Paulo. O publicitário, percebendo a perda de espaço, buscou entendimento com a entidade, sem sucesso, todavia. Tomou a decisão de demitir, à revelia da matriz, o funcionário que havia sido nomeado pelos Estados Unidos. Alguns meses depois, era Castelo Branco a ser despedido, com três décadas de trabalhos prestados, apresentando uma empresa próspera com clientes satisfeitos, e o resultado do seu trabalho sendo reconhecido pelo meio publicitário.<sup>106</sup> Diz ele: “Eu tinha o respeito de meus colegas, de meus concorrentes, dos fornecedores e da mídia. 1968 fora um ano recorde para a J. W.Thompson brasileira, em vários sentidos e eu, pessoalmente, fora eleito, pela segunda vez, Publicitário do Ano”.<sup>107</sup>

A carreira do autor floresceu da circunstância profissional também. Ao romper com a J.W. Thompson, ele se dedicou às pesquisas arqueológicas, com as quais sonhava muito. A ociosidade profissional do publicitário foi substituída pela produção intelectual. Escreveu artigos sobre arqueologia, publicados, *a priori*, em periódicos, além de dar entrevistas sobre os desenhos rupestres existentes no Piauí. Começou a aparecer não como o Castelo publicitário, mas o Renato paleontólogo.<sup>108</sup>

Aos 57 anos de idade, em 1971, fundou a sua própria agência, Castelo Branco, Borges e Associados – CBBA (Castelo Branco e Associados) –, juntamente com alguns companheiros da J.W. Thompson: Dirceu Azevedo Borges, Hilda Ulbrich Shutzer, Geri Garcia, Roberto Palmari e Wanderley

---

<sup>106</sup> Depoimento de Roberto Dualibi, publicitário e amigo do escritor. São Paulo, 15 de agosto de 2008.

<sup>107</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores, 1981. p. 224.

<sup>108</sup> Depoimento de Roberto Dualibi, publicitário e amigo do escritor. São Paulo, 15 de agosto de 2008.

Saldiva. Quatro meses depois, a agência recebeu da revista *Propaganda* o prêmio Agência Revelação do ano. Ao longo de sua existência, a CBBA ganhou 400 prêmios, dentre eles, o Eficiência, da revista *Briefing*, do Festival Brasileiro do Filme Publicitário e do Festival da Sawa (Cannes), o Prêmio Caboré e o Prêmio Comunicação da Associação Brasileira de Propaganda.

Tudo indica ter sido na CBBA o local onde ele pôde exercitar, com mais liberdade, o seu lado idealista. Subentende-se que a J.W. Thompson, essencialmente em função da sua natureza de empresa multinacional, não oferecia o espaço mais adequado para campanhas de cunho social, humanitário ou de interesse estratégico do País. Entretanto, não se pode omitir que, na década de 1960, a empresa, sob a inspiração e o apoio de Castelo Branco, criou, voluntariamente, anúncios para o Exército da Salvação.

No período de 1971 a 1982, o publicitário, sob a chancela de sua CBBA, 100% brasileira, engajou-se ativamente em várias campanhas de cunho social e de interesse nacional. *Integrar para não entregar* (Projeto Rondon) é uma delas. *O aleitamento materno* é outra idéia pioneira, repetida até hoje, de tempos em tempos. O engajamento da publicidade em campanhas de interesse da comunidade e do País, ao lado das que expressam sentimentos de brasilidade, constitui, indubitavelmente, um dos principais legados de Castelo Branco.

No tocante à preocupação com a ética na área da publicidade, esta surge, inquestionavelmente, de forma clara, a partir da declaração de princípios da CBBA, inspirada em sua postura profissional:

A CBBA considera a propaganda um legítimo instrumento de expansão comercial, da promoção do consumo e dos objetivos de lucro, dentro dos conceitos de economia de mercado. Mas, ao mesmo tempo, precisa de consciência da responsabilidade social, que deve ser verdadeira no fundo e na forma. Deve respeitar a comunidade e o indivíduo. E precisa estar em consonância com os objetivos de desenvolvimento econômico, social e cultural do País.<sup>109</sup>

Pensando, de acordo com os princípios que regiam a CBBA, Hiran Castelo Branco, um dos sócios da empresa e filho de Renato, em 1979, no II Congresso de Propaganda, defendeu a tese de criar um prêmio, que ficou famoso no mercado publicitário, chamado de *Jeca Tatu*, objetivando a

---

<sup>109</sup> Declaração dos princípios da CBBA, escrita por Castelo Branco, que consta no livro *O comunicador e outras histórias*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1991. p.98.

premiação de campanhas de publicidade que utilizassem motivos e temas brasileiros e os enaltescessem na sua comunicação com o público. Nelas, era preciso que houvesse, igualmente, a preocupação comunitária e o foco no desenvolvimento do espírito de responsabilidade social. A proposta foi aprovada pela Comissão de Propaganda e Cultura, presidida por Armando Ferrentini, e instituída pela CBBA.<sup>110</sup>

Defende suas idéias, sugerindo que o uso da linguagem brasileira, na propaganda, alia a eficácia na comunicação, objetivada por agências e anunciantes, ao gerar forte identificação com o público-alvo das campanhas, com a contribuição para a elevação da auto-estima de um povo, por meio da valorização de sua própria cultura nos meios de comunicação de massa. Esses elementos levaram Castelo Branco e seus sócios a patrocinar o prêmio que reconhecia o valor do trabalho das demais agências que não a CBBA, impedida pelo regulamento de participar.

Muitos criadores destacados orgulham-se de ter recebido o prêmio, como Enio Basílio Rodrigues, Haroldo Cardoso e Washington Olivetto.

A primeira peça, premiada pelo *Jeca Tatu*, foi o filme “Padre e Sacristão” da Almap – criada para a Volkswagen – que mostrava as aventuras do padre para chegar a um pequeno vilarejo nos rincões do Brasil. A bordo de um veículo da Volkswagen, assinava suas campanhas com o *slogan* “A marca que conhece o nosso chão”, vence todos os lamaçais do caminho e chega a tempo.<sup>111</sup>

As campanhas profissionais da empresa eram também influenciadas pelos acontecimentos da pintura e da literatura. A linguagem conotativa mesclava-se à denotativa, para construir aquele que seria o texto da CBBA. Era comum uma propaganda assim: “Picasso, Renoir, Portinari e todos os gênios exigem ar condicionado: questão de sensibilidade”. “Que língua fala o Coronel Severino”. “O mendigo que virou Don Quixote”. “Adeus, panelas tristes” (Ver Anexo 7: Campanhas publicitárias).

---

<sup>110</sup> Depoimento de Hiran Castelo Branco para esta pesquisa. São Paulo, 17 de agosto de 2008. No entanto, se faz necessária uma correção: a idéia da criação do prêmio *Jeca Tatu* é de Hiran, não é de Castelo Branco, como é veiculado no meio publicitário. O autor diz não se incomodar com o fato, pois, se há uma associação ao nome do seu pai, é porque deve ser uma boa idéia.

<sup>111</sup> *Caderno de divulgação da Semana Castelo Branco de Responsabilidade Social na Propaganda*. São Paulo: Instituto Cultural, ESPM, p. 34.

O redator da época era pioneiro nesse ofício de escrever publicidade, por ser oriundo do jornalismo e da literatura. Nomes da literatura, como Orígenes Lessa, Castelo Branco, José Kafuri, Cândido Mota Neto e Antônio Bandeira, trabalhavam na publicidade. Ou seja, não existiam, no Brasil, nessa época, publicitários treinados para essa profissão. Ainda que a Escola Superior de Propaganda e Marketing já estivesse formando publicitários, não havia ainda dado tempo para mudar uma tradição de longos anos.

A sua agência foi adquirida, em 1986, pela J.W. Thompson, empresa na qual trabalhara durante 30 anos. Ela era, então, a décima maior agência do mercado brasileiro e a sétima de capital nacional. Aqui termina, portanto, a carreira de um dos mais expressivos publicitários do Brasil. Ao completar 50 anos de atividade publicitária, deixou registradas algumas impressões e conceitos sobre a publicidade:

Se me fosse dado resumir em poucas frases o que aprendi, em minha vida profissional, como filosofia e objetivo de nosso negócio, eu diria que vejo a propaganda como um legítimo instrumento da expansão comercial, da promoção do consumo e dos objetivos do lucro, dentro dos conceitos de economia de mercado. Mas ela deve ser verdadeira no fundo e na forma. Deve respeitar a comunidade e o indivíduo. E precisa estar em consonância com os objetivos do desenvolvimento econômico, social e cultural do país.<sup>112</sup>

Na trajetória dos 55 anos de propaganda, em 1991, o escritor procurou resumir, em *O comunicador e outras histórias*, a sua vida de publicitário, assim como o mundo glamoroso e polêmico da propaganda.

No ano de 1995, Castelo Branco falece, com 81 anos, de um tumor no cérebro, no Hospital Albert Einstein, onde estava internado. Antes disso, escreveu fragmentos de um possível diário, denominado *Diário terminal*: experiência de vida e morte, ainda inédito.

Sua vasta obra escrita, parte da qual, resultante do período em que esteve ligado à publicidade, editada em São Paulo, atesta os múltiplos interesses e as variadas facetas de sua atuação como publicitário, amante da terra natal, idealista. Perguntado, em uma entrevista, se era fácil conciliar o homem de negócios com o poeta e o escritor, Castelo Branco responde: “César foi soldado, Spinoza foi polidor de lentes, Camões foi guerreiro, Joseph Conrad

---

<sup>112</sup> BRANCO, Renato Castelo. Depoimento. Revista *Propaganda*, São Paulo, n. 456, p. 57, s/d.

foi marinheiro, Roberto Simonsen foi industrial. E assim *ad infinitum*. Como profissional, sou um 'realista'. Como homem, não vejo mal em sonhar".<sup>113</sup>

Em suma, o tempo e o espaço de Castelo Branco localizavam-se em três partes do Brasil. No Piauí – espaço de suas memórias e de sua paixão, no qual o escritor mostra-se realizado, mas inconformado com a pobreza e a falta de oportunidade em que viviam os seus conterrâneos. No Rio de Janeiro – onde a marca gerada é do jovem revolucionário, contido e amoldado pela vida, que não pôde seguir os passos da ideologia política que nutria dentro de si, tendo que optar pela sobrevivência. Em São Paulo – local que guarda a carreira do publicitário bem-sucedido, ainda que não perseguida, e a de escritor reconhecido pela crítica nacional. Três espaços, três tempos e uma vida.

---

<sup>113</sup> BRANCO, Renato Castelo. Tomei um ita no norte. Revista *Marketing Rural*, São Paulo, n.03, p. 11, mar. 1982 (Ver anexo 9: Documentos do prototexto)

## 4 A BIBLIOTECA DE CASTELO BRANCO: ESPAÇO DA CRIAÇÃO

Ao texto impresso existente em uma biblioteca soma-se o manuscrito.

Telê Ancona Lopez

O presente capítulo deter-se-á sobre a obra de Castelo Branco, para apresentar os aspectos da sua criação artística e averiguar em que tipo de escrita estes são pautados – se de cunho pessoal e biográfico. A fim de defender esta proposta, será feita uma apresentação da história da biblioteca do escritor, o seu único espaço de fruição da escrita e das relações desta com a sua criação: marginália, leituras e pesquisas realizadas. Em seguida, serão examinadas as influências dessas relações no processo de criação, o que permitirá revelar a origem de cada obra, particularmente *Teodoro Bicana*. Sem entender o funcionamento da escrita do autor não se teria uma radiografia da obra *Teodoro Bicana*, a qual será foco de análise nos próximos capítulos.

### 4.1 O descortinar do espaço

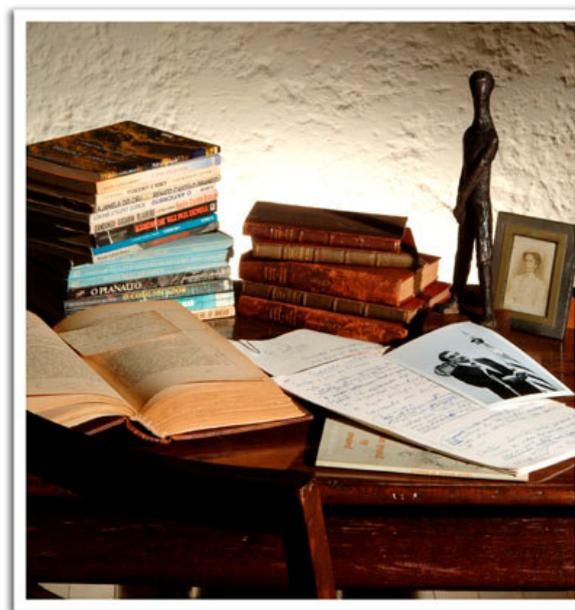


FIGURA 3 – Fotografia da mesa de trabalho de Castelo Branco

FONTE: BRANCO, Renata Castelo. São Paulo. 2008

Adentrar a biblioteca e o gabinete de trabalho de Castelo Branco e “tomar posse” de seu espaço escritural foi algo muito particular. O cenário que se abre é o de um lugar que acolhe livros publicados, originais: de poemas, de contos e de romances, manuscritos, textos inéditos em português, traduções, capas de livros, correspondência, fortuna crítica, fotografias, publicações na imprensa, memorabilia, documentos e objetos pessoais. Pelo valor e variedade dos documentos e peças preservadas nesse local, pode-se considerar a biblioteca um verdadeiro acervo literário, à espera de pesquisadores que possam transformar esse material em produtos culturais.

O espaço, que abriga esse acervo, fica na residência da viúva do escritor, em São Paulo. D. Norma Florisbal Castelo Branco mantém o local como estava há 13 anos por ocasião da morte de Renato: três estantes de imbuia com livros, as quais abrigam os exemplares dos livros do casal e, em algumas partes, objetos de decoração – em evidência, a peça *A representação de Nossa Senhora, São José e o Menino Jesus*, de 1985, do escultor piauiense Mestre Expedito; uma poltrona de madeira estofada, do século XX; uma escrivaninha, também em imbuia, contendo papéis avulsos, um relógio da marca Technos, do século XIX; marcadores de texto; fotos dos familiares, estando destacadas a de D. Norma e a da mãe dele, além de uma escultura em madeira de Dom Quixote. Na parede, há quadros e, entre eles, um com o brasão dos Castelo Branco.

A biblioteca começou a ser formada no Rio de Janeiro, na década de 1930, período em que o escritor realizava o curso de Direito e já desenvolvia o labor da escrita. À época, os livros eram comprados em sebos. Depois, foi sendo ampliada com outros adquiridos em livrarias, à medida que aumentavam seus recursos financeiros. Os livros estão, e sempre estiveram, dispostos nas estantes, sem catalogação, sem etiquetas ou qualquer distintivo de ordenação. O autor partia do pressuposto de que, ao organizá-la, a fim de que fosse um local específico de trabalho, outro usuário não se sentiria à vontade para visitá-la. Assim, esposa, filhos, amigos e demais familiares eram e são os seus frequentadores assíduos. Manter os livros acessíveis à leitura e à consulta era seu propósito.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

A biblioteca de Castelo Branco chegou a contar 5.000 títulos. Entretanto, quando da mudança da sua casa, no Brooklin Velho, para o apartamento da Bela Vista, o escritor doou muitos de seus livros, por uma questão de falta de espaço. Com destino a Parnaíba, seguiram 2.000 volumes; destes, 1.500, para a Biblioteca da Academia Parnaíba de Letras, que leva o seu nome, e 2.500, aproximadamente, foram distribuídos entre os filhos, permanecendo com 500 títulos.<sup>115</sup>

Nesse acervo, estão, por exemplo, publicações importantes, como a coleção completa da História Geral dos Bandeirantes Paulistas, da Enciclopédia Britânica em inglês, da Enciclopédia Britânica Mirador Internacional, da Enciclopédia de Literatura Brasileira, da Enciclopédia de Armorial Lusitano – Genealogia e Heráldica Dicionários –, assim como dicionários e atlas da Britânica em inglês. Além dessas obras de conhecimentos gerais, há outros assuntos contemplados: filosofia; história de Portugal; história do Piauí; arqueologia; sociologia; publicidade; religião e literatura.

A presença significativa de títulos em inglês dá-se pelo fato de ser esta uma língua que falava e escrevia fluentemente. Aprendeu-a no período em que trabalhou nas agências americanas de publicidade. O cosmopolita nunca separou o intelectual do homem da propaganda. Nas suas estantes consta, igualmente, um número significativo de exemplares em francês, pois lia e escrevia nesta língua, além de obras de autores russos, portugueses e gregos.

Uma pequena quantidade de obras de literatura, em geral, sobre teoria, crítica e história literária, língua portuguesa, assim como a Bíblia. Em língua portuguesa, destacam-se as gramáticas e os dicionários. Em literaturas de língua portuguesa, encontram-se a coleção completa de Machado de Assis e a de Eça de Queirós; inúmeras obras de Euclides da Cunha, de Câmara Cascudo, de Erico Verissimo, de Mário Palmério, de Jorge Amado, de Raquel de Queiroz e de Guimarães Rosa. Desse último, há mais de uma edição da mesma obra, mostrando o cuidado dele em ter diferentes edições, tornando essas obras importantes objetos de consulta.

---

<sup>115</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

Já os documentos de processo<sup>116</sup> – rascunhos, notas, manuscritos – são mantidos em envelopes ou pastas. Muitos deles resistiram à passagem do tempo, outros desapareceram. Em meio a esse material, existem esquemas de trabalho do autor em folhas soltas, denunciando o seu fazer literário: basicamente, ele narra como algumas de suas obras nasceram, tentando vender a idéia da lisura da escrita e, em muitos casos, da originalidade, uma de suas marcas. Há a preocupação em dizer quando o texto é inédito ou divide o espaço com textos, por ele já publicados. É um testemunho fundamental para se entender o processo de criação do autor. A título de exemplo, apresenta-se o esquema da obra *Poemas do grande sertão* (1993):

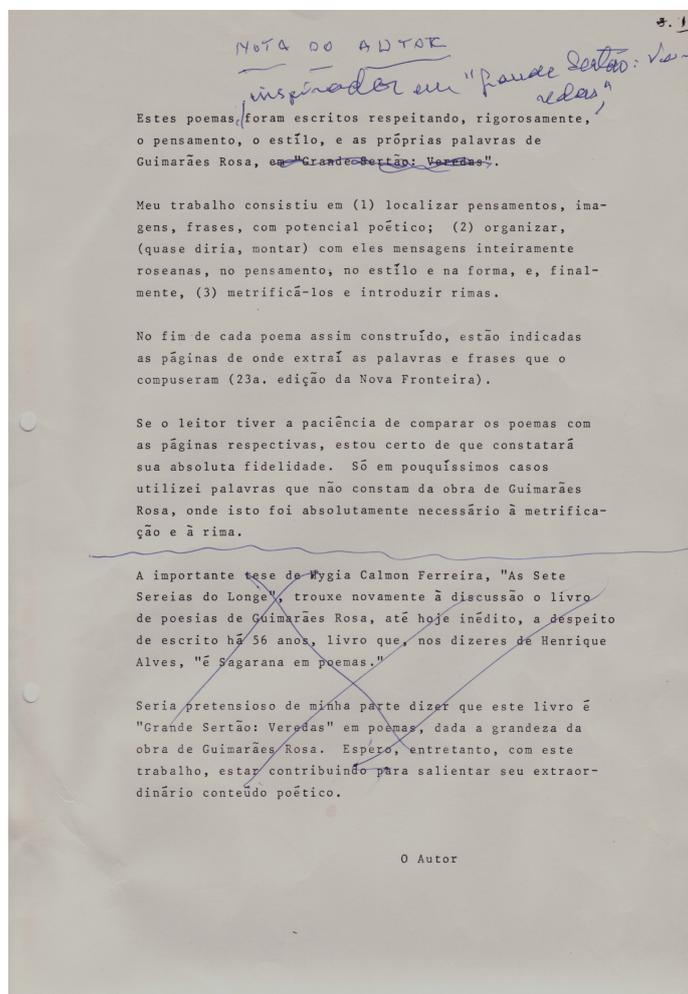


FIGURA 4 – Esquema da obra *Poemas do sertão*  
FONTE: BRANCO, Renato Castelo. São Paulo, 1948. s/p.

<sup>116</sup> Expressão criada por Cecília de Almeida Salles, em *Gesto inacabado*, para definir os registros materiais do processo criador de um artista.

Em sua correspondência,<sup>117</sup> inédita, dialoga com escritores, críticos literários, publicitários, editores, jornalistas, professores universitários e aponta para a avaliação crítica de sua obra, as suas conquistas literárias, propostas de escrita, inquietações, pesquisas realizadas, assim como idéias e ideais.

Agrega, ainda, o acervo um dossiê com palestras e conferências relativas à sua atividade publicitária, tratando a diferença entre a propaganda nas décadas de 1930 e de 1980, a evolução e a contribuição das agências internacionais para o desenvolvimento técnico e ético da profissão no Brasil, a ação da propaganda no terreno econômico, a fim de criar os incentivos indispensáveis à expansão industrial e estimular a formação de um mercado consumidor para atender a classe marginalizada, bem como a relação da propaganda com a cultura.

Compõe-se, também, de documentos sobre o seu ingresso na Academia Piauiense de Letras e na Academia Parnaibana de Letras; as homenagens recebidas em vida e pós-morte; os inúmeros passaportes das viagens internacionais e os prêmios. Entre os certificados das láureas que conquistou, destacam-se o prêmio Candango, da Fundação Cultural do Distrito Federal e do Instituto Nacional do Livro; o prêmio Tendência, de Criatividade, da Editora Bloch, do Rio de Janeiro; o prêmio Caboré, da revista *Meio & Mensagem*, de São Paulo; o prêmio Clio de História, da Academia Paulistana de História.

Há manuscritos de várias obras suas: *O planalto*: o romance de São Paulo (1985, versão traduzida para o japonês), *Poemas do grande sertão* (1993), *Pátria amada* (1994), *Diário terminal* (inédito), *Concerto para a mão esquerda* (inédito), *O continente* (parte publicada em *Pátria amada* e outra inédita), *Sertão dos confins* (inédito), *Trovas nordestinas* (inédito), *Forte coligny – o romance do Rio de Janeiro* (inédito), além de manuscritos de contos, de palestras, de artigos e de textos avulsos.

A construção de todo esse acervo literário advém de vários aspectos, tais como: um formato de escrita cotidiana, que envolvia leituras diárias; as pesquisas incessantes para a elaboração das obras, anotadas cuidadosamente em folhas esparsas, com o intuito de oferecer ao leitor preciosas informações

---

<sup>117</sup> Segundo Marcos Antonio de Moraes em *Correspondência: Mário de Andrade & Manoel Bandeira* (2001, p. 14), “A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação lingüística e o desvendamento confessional. Enquanto expressão do momento, nascida ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes”.

do mundo real; as interações com outros textos, por meio de anotações na marginalia, e os esquemas de obras – retratos de projetos de uma escrita em curso – que eram enviados a outros escritores por meio de cartas, para uma apreciação. Enfim, estes eram documentos preparatórios que levavam o escritor ao processo de criação.

Esses rastros da criação só foram possíveis de ser identificados, porque se encontram na biblioteca de Castelo Branco e, aliados aos já referidos “documentos de processo”, definem ainda outras marcas presentes nas fotografias das viagens, realizadas com o objetivo de enriquecer a pesquisa; nas entrevistas, concedidas para a imprensa; nas notas publicadas na apresentação, na introdução, no prefácio e no posfácio dos livros publicados.

Após a análise do material, encontrado na biblioteca de Castelo Branco, em relação às suas qualidades de leitor e de escritor, ressaltam-se o amor à arte e à literatura, que o levaram a desenvolver um compromisso com o progresso, a justiça social e a liberdade. São notas de um sujeito que tinha a necessidade de contribuir para a criação de um clima mental propício às transformações sociais. Em uma expectativa geral, incomodava-lhe continuar convivendo com as desumanas diferenças regionais, sociais e individuais que dividem o Brasil, econômica e socialmente, em dois Brasis. Diz ele:

O primeiro, um Brasil desenvolvido, moderno, sofisticado, que frequenta os centros de lazer e cultura, viaja e participa dos benefícios da sociedade afluyente. Este Brasil é o oitavo maior mercado do mundo, a sétima maior potência industrial, e sua renda *per capita*, excluída do cálculo a população marginalizada, é comparável à de alguns países da Europa.

O segundo Brasil é o Brasil subdesenvolvido, o Brasil dos bóias-frias, do subemprego, dos subnutridos. É o Brasil que vive com menos de três salários mínimos, em nível de subsistência, e que tem uma renda *per capita* das mais baixas do mundo, comparável à de países indígenas, como Burma, Gana, ou a Índia. Este Brasil subdesenvolvido, que povoa as favelas dos grandes centros com milhões de favelados, sobrevive na base da improvisação da pobreza, que cria recursos paralelos e engorda o PIB subterrâneo; na base do salário-família, que soma pequenas economias para transformar consumidores marginais em unidades familiares de consumo; na base da inventabilidade da pobreza, que opera diariamente o milagre da multiplicação dos pães.<sup>118</sup>

Da sua biblioteca, viveu a procura de intelectuais que queriam operar na vanguarda de um movimento redentor, visando redimir os miseráveis, em nome

---

<sup>118</sup> BRANCO, Renato Castelo. *O comunicador*. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1991, p.102.

da paz social e da fraternidade. A sua escrita é um retrato fiel desse pensamento.

Para demonstrar seus caminhos de escrita, que nascem basicamente no Piauí e seguem outros percursos, o autor de *Teodoro Bicanca* busca, no fluxo da sua consciência, fatos da infância e da adolescência, como matéria ficcional no processo de escrever retrospectivamente. Estabelecia, portanto, um reencontro feliz com o rio Paranaíba, o povo piauiense, a sua realidade passada, entre tantas outras referências que marcaram o escritor memorialista. As obras *O rio mágico*, *Tomei um ita no norte* e *Teodoro Bicanca* têm em comum esta característica.

Sempre que tinha o propósito de escrever a respeito do Piauí, sem valer-se das experiências da memória, visitava o estado de origem, para ali colher informações. Preocupado com a ausência de estudos que relatassem sobre a sua terra, o seu povo e a sua civilização, escreveu livros que preenchessem este tipo de lacuna. O estudo histórico-social do Piauí, denominado *O Piauí: a terra, o homem e o meio* (1970), é o texto que melhor expressa esse tipo de escritura. Versando acerca do Piauí e de seus problemas, aponta na escrita soluções de como resolvê-los. Para tanto, faz uso da história e da sociologia, a fim de esclarecer as suas teses.

Dono de uma escrita comprometida, nascida de seu amor à humanidade e desenvolvida no texto, ele escrevia os textos manualmente e depois os datilografava. Nos manuscritos e nos datiloscritos, ou seja, nos seus originais, encontram-se grafismos, rasuras, rascunhos, notas e anotações à margem.

A metade dos seus livros foi escrita à noite e nos finais de semana, após cessarem as atividades do publicitário. Usava como método a leitura, a pesquisa e o esquema de um esboço da obra que nasceria na sequência. Sempre na companhia da esposa, ele adentrava a biblioteca a partir das 20 horas e escrevia até as 23. A ela cabia a tarefa de ser a primeira leitora dos seus manuscritos. Mas não sugeria mudanças, gostava de tudo o que ele colocava no papel. Durante o dia, o escritor mantinha a tradição de carregar um livro, com o propósito de, nas horas vagas, que eram poucas, lê-lo.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

Hoje, sem a presença de Castelo Branco, D. Norma demonstra seu amor a ele cuidando do acervo. Seu zelo recai, impreterivelmente, sobre as primeiras edições da obra do marido, além dos manuscritos e dos “documentos de processo”.

Assim, de sua biblioteca, com muita disciplina, escreveu 25 livros. Na área literária, cultivou os gêneros lírico e narrativo, especializando-se no romance histórico. Entre as obras publicadas, encontram-se romances, contos, ensaios, memórias e poesias. Desse total, 16 são de temática centrada no Nordeste.

Dividido entre a literatura e a publicidade e sem querer abrir mão do “escritor que o perseguia desde a adolescência” construiu uma escrita na linha do ensaio literário, pautada basicamente em livros que lhe serviam de inspiração e de influência. A partir de *Teodoro Bicanca*, o seu quinto livro e primeiro romance, produz obras originais, embora não deixe de, vez por outra, retomar o modelo ensaístico.<sup>120</sup>

Cabe salientar que as leituras que influenciaram Castelo Branco foram escolhidas por ele, de acordo com o anseio literário que tinha de se tornar um escritor original, na linha dos que submetem o seu trabalho artístico a um aprendizado com o texto do outro, construindo, assim, um novo modelo de escrita. Tudo isso estava aliado à sua formação ideológica e política que lhe garantiram a concepção do homem que procurava entender o mundo, comprometido com os marginalizados e as culturas menos favorecidas – principalmente a nordestina. Portanto, a literatura que mais influência teve em sua obra é a regional do Brasil, pela identidade com a região Nordeste, com as questões sociais daquele local e com os autores que escrevem esse tipo de texto.

Sentado em sua escrivaninha, a partir da década de 1980, após contar com a ascensão profissional e a aposentadoria, produziu boa parte da sua obra. Sobrava-lhe tempo para viver o sonho de dedicar-se, exclusivamente, à literatura. Por conta disso, muda o hábito da escrita, transferindo-o para o turno da manhã. Dessa forma, apresenta um estilo sucinto, claro e objetivo,

---

<sup>120</sup> Ensaio é um trabalho inacabado, de temática variada, linguagem simples, com pretensões de ser concluído depois. Para Hugo Friedrich (1968), o ensaio descreve, reconta, testemunha. Fizeram uso desse tipo de texto Sócrates e Platão. Modernamente, o iniciador do gênero foi Montaigne, com seus *Essais* (1596).

escrevendo com rapidez. De 1986, quando deixou a publicidade até sua morte, em 1995, escreveu 11 livros, dos quais quatro são inéditos.<sup>121</sup>

Vale ressaltar, igualmente, o seguinte: em 1995, acometido de um tumor no cérebro, acelerando-lhe o tremor que tinha nas mãos, contava com a ajuda de sua secretária para escrever.<sup>122</sup> Ela conseguia interpretar sua escrita quase sem forma, dando-lhe vida. Com essa alternativa de co-produção escritural, Castelo Branco elaborou e rabiscou os textos, e Beth Andrade transcreveu o que estava escrito, assegurando um legado significativo de obras inéditas.

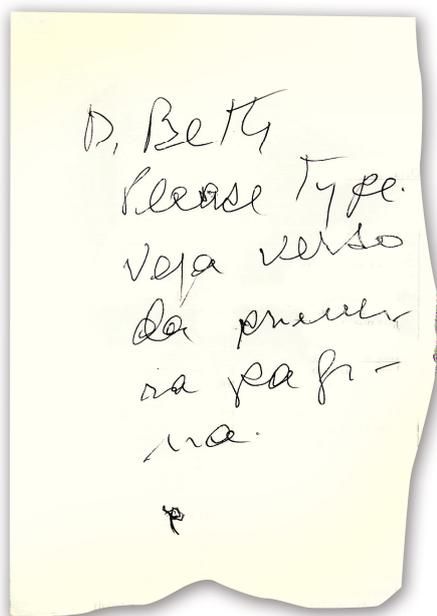


FIGURA 5 – Bilhete para Beth

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. São Paulo, s/d.

Essa é, portanto, a prática de trabalho de Castelo Branco, que desenvolvia em sua biblioteca, nos vários endereços em que residiu. Com este levantamento, ligado ao processo de leitura e de produção, as marcas autorais do escritor saem dos bastidores e tornam-se públicas, mostrando ao leitor a rotina da sua criação.

#### 4.1.1 O fazer - literário e a prática da pesquisa

Mostrando-se um pesquisador nato, destes que mergulham na origem do fato, Castelo Branco pode ser inserido na categoria dos “escritores

<sup>121</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

<sup>122</sup> Idem.

pesquisadores”,<sup>123</sup> conforme Pierre-Marc de Biasi, posição que pode ser observada em sua obra, em especial na produção narrativa. A visão do fazer literário do escritor centra-se, essencialmente, em três aspectos, nos quais a pesquisa esteve presente: na descrição dos processos sociais da terra piauiense; nos estudos históricos – história do Piauí e de São Paulo – e nos estudos arqueológicos.

Para escrever o livro *Pré-história brasileira – fatos e lendas* (1971), o autor dedicou-se às pesquisas arqueológicas durante dois anos. Por esse tempo, foram anotados depoimentos de autoridades, de cientistas, de historiadores e de viajantes; além de ter sido feita uma pesquisa sobre as culturas amazônicas, a escrita pré-histórica brasileira, a civilização megalítica no Brasil e as teses sobre as Sete Cidades do município de Piracuruca, Piauí. Segundo sua visão, “o estudo da pré-história vem abrindo, diariamente, novas e inesperadas perspectivas. Ante as recentes descobertas arqueológicas e paleontológicas, teses, antes tidas por fantasiosas, adquirem nova expressão e novo fundamento.”<sup>124</sup>

A pesquisa continuou fora do Brasil, nos locais que preservam a história da humanidade. Logo, para coletar matéria-prima para a obra, ele visitou as ruínas de Ankor Vat e Ankor Ton, no Camboja; de Balbek, na Turquia; de Machu Pichu, no Peru, e dos Maias e dos Aztecas, no México. Conheceu, ainda, as escavações de Jericó de Haifa, Luxor, Memphis, Delos, Creta e Ágora em Atenas. Fez o trajeto das velhas cidades gregas e romanas, Éfeso a Pompéia; visitou o delta do Nilo e os monumentos megalíticos da Bretanha, como também, os grandes museus de pré-história do mundo.

A pesquisa é o elemento fundamental para a criação de Castelo Branco e constitutiva de seu dossiê genético. Portanto, dados, temas, roteiros, história, personagens, espaço têm sua origem nesse processo, com destino à construção das obras.

O romance histórico do autor é outro retrato fiel deste ato de escrita. Fundamentado em acontecimentos históricos verdadeiros, de repercussão

---

<sup>123</sup> Apud JORGE, Verônica Galíndez. In: \_\_\_\_\_. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 22. (inédita).

<sup>124</sup> CASTELO BRANCO, Renato. *Pré-história brasileira: fatos e lendas*. São Paulo: Quatro Artes, 1971. p.126.

nacional e inserido no cenário geográfico, social e político do Meio-Norte e em São Paulo, apresenta, pelo rigor da pesquisa, seriedade histórica, procurando respeitar as personagens e os espaços reais e reproduzir, o mais fielmente possível, toda a ambientação dos fatos sob forma narrativa.

Para escrever *A conquista dos sertões de dentro* (1983), *Senhores e escravos* (1984), *Rio da liberdade* (1982), *O planalto* (o romance de São Paulo) (1985) e *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no Nordeste* (1990), todos romances históricos, Castelo Branco, vendo-se frente a uma documentação escassa e dispersa, valeu-se da pesquisa bibliográfica. Afirma ele: “Nossa bibliografia compreende um material histórico muito mais rico do que costumamos admitir”.<sup>125</sup>

Somando-se a isso, o fazer literário de Castelo Branco passa por outro caminho: o de escrever sobre personagens que cruzam o seu universo de leituras, quando se encontrava fazendo pesquisa. Foi assim que ocorreu com o romance histórico *O planalto* (o romance de São Paulo), ou seja, enquanto pesquisava para escrever seus livros sobre o vale do Parnaíba, acabou se deparando, várias vezes, com a história de Domingos Jorge Velho e outros bandeirantes. Esse feito chamou-lhe a atenção a ponto de resolver não só escrever um romance sobre São Paulo, no qual uma das personagens é o desbravador do interior nordestino, como também sua biografia, que se intitula *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no nordeste*.

Outra modalidade literária, que se refere à pesquisa bibliográfica, presente no processo de criação do escritor e que se encontra em sua biblioteca, são os roteiros de trabalho que construía ao produzir alguma obra, inspirados em livro já publicado. Os roteiros eram enviados aos autores do texto original, para comentários e sugestões. Neles, faz questão de enfatizar que o percurso para a criação da sua obra deve-se ao diálogo com o texto escolhido. Tal processo, contudo, não acarreta imitação, pois Castelo Branco mantém o seu poder criativo. Desse trabalho resultam, ainda, as notas marginais, presentes nos livros pesquisados. O roteiro da obra *Vila dos confins*, a seguir, no qual dialoga com Mário Palmério, comprova mais essa modalidade da sua escrita:

---

<sup>125</sup> CASTELO BRANCO, Renato. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 20 de jun. 1985, s/p.

São Paulo, 30 de setembro de 1993.

Prezado Mário Palmério:

A exemplo do que fiz com Guimarães Rosa ("Grande Sertão: Veredas") e com Euclydes da Cunha ("Os Sertões"), estou trabalhando em alguns poemas inspirados em "Vila dos Confins" e "Chapadão do Bugre".

Os anexos são o resultado deste trabalho, que estou ainda tentando melhorar. Gostaria de receber seus comentários e sugestões a respeito.

Creio que você terá interesse em conhecer o método de trabalho que adotei, que resumo a seguir:

1. Li os livros, assinalando as palavras, frases e pensamentos que, para mim, têm maior conteúdo poético.
2. Grupei estas palavras, frases e pensamentos por assunto: Chuva, Vento, Caatinga, Piranha, etc.
3. Montei com elas poemas livres.
4. Introduzi métrica e rimas.

Para sua análise, estou assinalando, em cada poema, as páginas de que extrai material, ainda que nem todas tenham sido utilizadas. V.C. significa "Vila dos Confins". C.B., "Chapadão do Bugre".

O resultado, no caso de Rosa e Euclydes, mereceu comentários positivos da crítica. Espero que os anexos não lhe decepcionem.

Cordialmente,

Renato Castelo Branco.

RCB:ba

FIGURA 6 – Carta para Mário Palmério

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. São Paulo. 30 set. 1993.1f

Para dar crédito às informações da pesquisa bibliográfica, específicas de algumas de suas obras, além dos roteiros de trabalho, dos esquemas e das notas à margem, lista, no início ou no final de seus livros e em notas de rodapé, a relação direta dos títulos de que é devedora sua escrita. Já as indiretas são referidas dentro da obra literária. Como exemplo, passa-se a referir os títulos diretos<sup>126</sup> mais evidentes.

No estudo histórico-social do Piauí, *O Piauí: a terra, o homem, o meio*, (1970), a bibliografia é formada por textos de: *Cronologia histórica*, de Pereira da Costa; *Descrição do Parnaíba*, de Dodt; *Estudos*, de Agenor Miranda; *Obras esparsas*, de Lima Rebello; *Pré-história*, de Ludovico Schwennhagen, e os ensaios e as pesquisas de João Cabral, João Bastos, João Pinheiro, Odilon

<sup>126</sup> O resgate virtual dos livros consultados, diretamente por Castelo Branco, ora disponibilizados, tem por objetivo não só descrever as suas preferências literárias, como também recuperar uma pequena parte de sua biblioteca, que se encontra dispersa.

Nunes, Bernardino de Souza, Benjamin Baptista, Pereira de Alencastro, Lucídio Freitas, Clodoaldo Freitas. O texto é devedor de contribuições quanto à história do Piauí, enviadas por inúmeros outros estudiosos do Estado, quais sejam: Alarico José da Cunha, Benedicto dos Santos Lima, Dr. Francisco de Moraes Correia, Francisco Ferreira Castello Branco, José de Moraes Correia, José Alves Ribeiro, José Pires de Lima Rebello e Raimundo de Araújo Chagas.

Na obra *Pré-história brasileira - fatos e lendas* (1971), lança mão de informações gerais dos livros que registram a existência da história do homem. Cita, como fonte de consulta, *As civilizações pré-colombianas*, de Henri Lehmann; *Conheça o solo brasileiro*, de Josué Camargo Mendes; *O selvagem*, de Couto Magalhães; *Introdução à arqueologia brasileira*, de Angyone Costa; *Os grandes enigmas do universo*, de Richard Hennig; *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda; *Origens e fatos da expansão portuguesa no Brasil até 1530*, de Ricardo Severo; *Lês énigmes de l'archeologie*, de Sprague de Camp; *Préhistoire de l'amerique*, de S. Canals Frau; *Introdução à arqueologia brasileira*, de Angyone Costa; *On sambaquis Skulls*, de Emílio Willems e Egon Schaden; *Introdução à arqueologia brasileira*, de Angyone Costa; *Investigações sobre a arqueologia brasileira*, de Ladislau Neto; *Hiléia amazônica*, de Gastão Cruls; *Tratado descritivo do Brasil*, de G. Soares de Souza; *Pinturas rupestres brasileiras*, de Luciana Pallestrini; *Terra farroupilha*, de Aurélio Porto; *Grandes enigmas da humanidade*, de Roberto Pereira de Andrade, e *Os filhos do sol*, de Marcel Homet, dentre outros.

Em *Rio da liberdade* (1982) contou com as informações de vários livros de pesquisadores piauienses sobre a história do Piauí: Odilon Nunes, Abdias Neves, Pereira da Costa, Joaquim Chaves, Josias Clarence Carneiro Silva, Bugyja Britto, Carlos Eugênio Porto, Astolfo Serra e José de Arimathea Tito Filho. O autor considerou, ainda, a visão de Henry Koster, Carl Fredrich Von Martins e George Gardner a respeito do Piauí e do Maranhão no começo do século XIX, quando lá estiveram. Adicionou, igualmente, à pesquisa bibliográfica, informações náuticas de Júlio Verne. Para narrar acerca do folclore do Nordeste, valeu-se do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo.

No romance *O planalto* (o romance de São Paulo, 1985), é grande a lista de títulos. A primeira e a segunda partes do livro foram fundamentadas na

*Viagem ao Brasil*, de Hans Staden, e nas informações náuticas, retiradas da *História da colonização portuguesa do Brasil*, de Carlos Malheiros Dias, de *Os lusíadas*, de Luís de Camões e de *Os navios de Vasco da Gama* e de João Braz de Oliveira. De forma semelhante, foram consultados aos autores clássicos da história do Brasil e de Portugal, principalmente Afonso de Taunay, Alcântara Machado, Almeida Prado, Basílio de Magalhães, Cassiano Ricardo, Ernani Silva Bruno, Frei Vicente de Salvador, Frei Gaspar da Madre de Deus, Fernão Cardim, Francisco de Assis Carvalho Franco, Geraldo Dutra de Menezes, Hélio Viana, Handelman, Jacobina Lacombe, Jean de Lery, Joaquim Ferreira, Pero Vaz de Caminha, Pedro Calmon, Robert Southey, Rocha Pombo, Raimundo Menezes, Serafim Leite, Tito Lívio Ferreira e Wilson Martins.

Dos poemas que compõem *Amor e angústia* (1986), alguns foram inspirados nas idéias expostas nas obras: *O despertar dos mágicos*, de Louis Pauwells e de Jacques Bergier; *Os meios de comunicação como extensões do homem*, de Marshall McLuhan, e *Cultura de massas no século XX*, de Edgard Morin.

Em *Domingos Jorge Velho* (1990), inspirou-se no pensamento de Afonso de E. Taunay, Basílio de Magalhães, Batista Siqueira, Cassiano Ricardo, Décio Freitas, Francisco de Assis Carvalho Franco, Francisco Adolfo de Varnhagem, Hélio Viana, J. P. Leite Cordeiro, Monsenhor Paulo Florêncio da Silveira Camargo e Pedro Calmon.

Em *Pátria amada* (1994), texto poético, as referências diretas são das obras: *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa; *Vila dos confins*, de Mário Palmério; e *O Continente*, de Erico Verissimo, às quais, sem imitá-las nem parafraseá-las, rende homenagens.

As referências diretas, encontradas nas obras de Castelo Branco, têm duas razões de ser: a primeira, na sua quase totalidade, compreende as fontes de leituras que influenciaram as suas idéias; a segunda, na qual algumas delas foram o cerne de sua criação, serviram para exercitar o gênero lírico, como é o caso de *Os sertões*, fruto do trabalho com *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

É importante registrar que, além das referências diretas de leituras, Castelo Branco elaborava notas suplementares e as publicava no final das obras, principalmente nas de cunho histórico. A existência de tal recurso é uma

alternativa para fundamentar informações que constam nos livros. As notas não somente cumprem com seu caráter explicativo, mas também trazem outro valor: revelam a existência de outras fontes bibliográficas de pesquisa, desta vez as indiretas, pois, no geral, são trechos retirados de textos de outros escritores e não dos que vinha trabalhando.

Com essas leituras declaradas, Castelo Branco materializa o diálogo que teve com outros escritores, ao citar toda a referência da pesquisa. Acredita que, no processo de criação, cabem citações e paródias, sem perder a originalidade, ao mesmo tempo em que disponibiliza uma vasta relação de obras em inúmeras áreas, mostrando a circularidade do seu olhar e de sua biblioteca. Na realidade, a prática do processo de criação, pautada em textos bibliográficos, não é típica de Castelo Branco, mas, sim, dos escritores, como quer Ancona:

Como o processo de criação de Mário (e o dos escritores, em geral) se avigora, ao longo dos anos, de textos alheios, o volume anotado se torna um tecido onde se distribuem interesses diversos e se escondem momentos também diversos, instigando a crítica genética a datar as diferentes instâncias/ os diferentes diálogos travados; a avaliar a medida da transcrição e a acompanhar os processos de trabalho do polígrafo. Os volumes da biblioteca, dentro ou fora da marginália, são objeto de nossa análise; enquanto documentos que freqüentam nosso presente; são alvos de nossas conjecturas e .... de nossos enganos.<sup>127</sup>

Por fim, a pesquisa foi, por assim dizer, uma condição primeira, para que Castelo Branco criasse. Ela era tida como um ponto de investigação, tornando-se, a seguir, elemento utilizado para que o vazio da criação fosse preenchido e a obra despontasse. Os rastros da pesquisa podem ser percebidos nas obras que foram consultadas e que mostram o seu gosto literário; nas notas suplementares que estão em alguns livros; na marginália destes que se encontram em sua biblioteca e nos temas escolhidos previamente, com o intuito específico de serem pesquisados para, depois, serem abordados.

---

<sup>127</sup> LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 53.

#### 4.1.2 A marginália dos livros

Aspecto mais marcante do acervo de Castelo Branco, presente em sua biblioteca, são os livros de vários escritores com esboços e notas na margem, que denotam o diálogo intertextual e hipertextual<sup>128</sup> entre o autor, os textos e o processo de criação que começa a surgir a partir destes textos. A título de exemplo, citam-se o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, inspirador de *Os sertões* (1943), de Castelo; o *Dicionário de termos regionais*, de Câmara Cascudo, que deu vida a *Trovas nordestinas* (inédito), e *Vila dos confins e Chapadão do bugre*, de Mário Palmério, que serviram também para escrever *Sertão dos confins* (1994), entre tantos outros. Estes se tornaram exemplares de trabalho do escritor piauiense e passaram a abrigar os seus manuscritos, reforçando, assim, a tese de Grésillon acerca da amplitude do conceito de manuscrito:

A fim de evitar qualquer confusão, propomos manter o termo “manuscrito” para designar o conjunto dos documentos suscetíveis de esclarecer a gênese de uma obra. Se, em seguida, deseja-se precisar um pouco mais, pode-se instaurar uma equivalência entre “rascunho” e manuscrito de trabalho (em alemão: *Arbeitshandschrift*) e designar assim a fase redacional que sucede aos trabalhos preparatórios que são as notas de leitura, planos, roteiros, esboços e começos. Para o campo dos “manuscritos modernos”, que é o nosso, podem-se acrescentar duas precisões: 1) esses documentos são essencialmente autógrafos (com exceção de passagens a limpo estabelecidas por um copista); 2) eles podem comportar igualmente datiloscritos, provas corrigidas e mesmo exemplares de uma edição revista e corrigida pelo autor com a previsão de uma nova edição.<sup>129</sup>

Vale salientar que, na biblioteca do autor, os vestígios, deixados do diálogo hipertextual, têm origem na leitura de textos regionais. É com essa literatura que a marginália<sup>130</sup> apresenta-se mais rica no que diz respeito ao que a caneta e o lápis foram capazes de registrar: grafismos, anotações à margem, notas, rabiscos, setas, rasuras e rascunhos. Sob esse prisma, as obras de Euclides da Cunha, de Guimarães Rosa, de Erico Verissimo, de Jorge Amado, de Raquel de Queiroz, de Câmara Cascudo e de Mário Palmério são referências explícitas do escritor.

---

<sup>128</sup> Segundo Gérard Genett, em *Palimpsestes* (1982), hipertextualidade é toda a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto).

<sup>129</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 106.

<sup>130</sup> De acordo com a Profa. Telê Ancona Lopez, marginália são anotações à margem, feitas à mão pelo escritor.

Por outro lado, destaca-se que a marginália, de Castelo Branco, ao que tudo aponta, restringiu-se ao campo exclusivamente da literatura. Não há, na sua biblioteca, textos científicos com a marca de sua caneta. Todas as obras que o influenciaram diretamente possuem notas marginais autógrafas, possibilitando, por intermédio das menções, a certeza da utilização das mesmas.

Na marginália de Castelo Branco, dividida entre lápis preto e canetas esferográficas azul e vermelha, as notas aparecem, na sua grande maioria, em forma de esboço, na margem superior, retiradas do diálogo instigante com a leitura. Há, ainda, um outro tipo de nota que é feita por meio dos grafismos no “manuscrito” de trabalho; ou seja, o escritor assinala passagens da obra e, logo depois, sobre esse material, reproduz uma nota à margem. Para materializar esse momento de criação, o artista numera as notas – símbolo que serve como apoio para a organização do pensamento em construção: um método de trabalho.

Salles, em *Gesto inacabado*, diz que:

O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam idéias ou formas em estado germinal. Esses documentos agem como “reservas poéticas” [...], que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. São registros feitos na linguagem mais acessível no momento em que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução. Daí, encontramos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou de registros verbais de pintores. [...] O processo criador é permeado de operações sensíveis. Estamos, portanto, diante do poder gerativo das sensações; daí ouvirmos alguns relatos, ao longo da história, da busca por estímulos a essa sensibilidade [...].<sup>131</sup>

As notas marginais, presentes nos livros da biblioteca, têm início, aproximadamente, em 1935, quando pesquisava para escrever *A química das raças* (1938), sua primeira obra. A partir de então, localiza-se a sua marginália em todos os livros, que se tornaram seus manuscritos, basicamente os que constituem a referência direta de obras. Assim, de acordo com as escolhas de leitura, pode-se concluir que as anotações apontam para quatro tipos de *leitor-*

---

<sup>131</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. p. 58-59.

escritor.<sup>132</sup> o regional, o histórico, o político e o social e, dessas leituras, extraiu temas que foram abordados em sua obra.

As anotações à margem dos textos, deixadas por ele, juntamente com alguns manuscritos de suas obras, são os “documentos de processo” de maior número e os que mais trazem informações dos vários momentos da criação, visto não utilizar cadernos de notas ou diários. As correspondências que documentam o processo criador são em número menor. Dentre as várias informações, registradas nas notas marginais, podem ser apontadas as seguintes: a lista dos assuntos que serão abordados na criação de um texto; o que foi escrito das páginas dos livros de que extraiu material e o esclarecimento prazeroso sobre o método de trabalho. Cláudia Amigo Pino fala da sensação de criar um livro, baseada em outros textos:

[...] O prazer de criar um livro em função de outros textos, de um livro que não possa se amparar em um referente real, mas sempre em referentes fictícios, em outros livros, está relacionado a duas idéias que poderiam ser apenas uma: a perda da noção da verdade e a impossibilidade de interpretação.<sup>133</sup>

Do ponto de vista do conteúdo, as pegadas da criação, reconhecíveis na marginália de Castelo Branco, são as de “seleção e de assimilação”.<sup>134</sup> Isso pode ser verificado nos comentários deixados nos livros. Eles denunciam, claramente, a interpretação do autor sobre a leitura executada, visando a um diálogo textual que desemboca no ato criador.

Esse processo de criação é perceptível tanto na produção da poesia quanto da prosa do escritor piauiense. Com o objetivo de criar textos poéticos, ele escolhe, de outros textos, o jogo de palavras, as frases, os pensamentos, o estilo do escritor pesquisado e introduz tudo isto dentro de métrica e rimas. Para a consecução da prosa, o olhar está focado no recolhimento da história de personagens reais e nos elementos estruturais de tempo e de espaço.

Nesse contexto, as anotações à margem dos livros, feitas pelo autor, são o resultado das leituras realizadas em outras obras, que nortearam a sua escrita hipertextual e intertextual, entre outras modalidades, podem ser verificadas dentro de sua obra.

---

<sup>132</sup> LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.49.

<sup>133</sup> PINO, Claudia Consuelo Amigo. *A escritura da ficção e a ficção da escritura*. 2001. 209 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, 2001. p.209.

<sup>134</sup> LOPEZ, op. cit., p. 49.

## 4.2 Das trilhas da escrita ao nascimento das obras

Neste subcapítulo, destaca-se a trajetória das 25 obras criadas por Castelo Branco em sua biblioteca, sendo que apenas uma não foi escrita neste local. Todo o movimento da escritura, desde a estruturação das obras até o resultado final, nasceu de uma prática individual, na qual o método adotado passava pela organização de esboços, de rascunhos até chegar às versões a limpo, favorecendo um verdadeiro legado de documentos literários. Nesse sentido, a apreciação, feita a seguir, contou com o apoio da fortuna crítica do autor e dos seus depoimentos em jornais e revistas (ver Referência Bibliográfica).

O conceito de *Journal* de Hay parece servir a esse propósito:

Através da diversidade de suas anotações, o *Journal* se abre, antes de tudo, à reflexão. No duplo sentido da palavra: como atividade reflexiva, pensamento articulado, e não corrente de consciência, zumbido do espírito. E também como duplicação: o pensamento que se exterioriza na escritura contempla aqui a si mesmo. Pelo mesmo gesto de anotação, o pensamento se fixa na duração – uma duração que vale, muitas vezes, para além do instante – e se torna visível, inclusive a um olhar estrangeiro. É assim que o leitor pode aceder, ainda que de maneira imperfeita e parcial, à emergência de um projeto, de uma intenção, de uma estratégia de escritura que dirigiram a pena.<sup>135</sup>

Essa reflexão serve para ilustrar a importância do testemunho dos escritores sobre a escritura em tais veículos de comunicação, a qual o estudo de crítica genética apropria-se para explicar a gênese de certos documentos.

### 4.2.1 Castelo Branco: textos narrativos

Castelo Branco é autor de uma narrativa reproduzida do real. Ela se apresenta pautada em temas piauienses não-explorados, em suas memórias, no resgate histórico e na pesquisa. Retratando basicamente o Piauí, nesse tipo de escrita, os assuntos são distribuídos em textos de ficção e em narrativas sobre arqueologia, antropologia e história desse Estado.

Quando escreve sobre o Piauí, seja qual for o enfoque, uma personagem se faz presente: o rio Parnaíba. O escritor o representa como o rio que corta Parnaíba, dividindo o Piauí do Maranhão; modela a vida do Estado,

---

<sup>135</sup> HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.265.

pois, em suas margens, são cultivadas as várzeas, os brejos e as vazantes, bem como, ainda, em torno dele, desenvolvem-se os campos e as caatingas que alimentam o gado, além de ser fonte de inspiração para poetas, romancistas, folcloristas e trovadores.

Traço marcante, ainda na geografia do Piauí, explorado por Castelo Branco, é o vale do Parnaíba. Ao percorrê-lo, caracteriza-o com os seus campos e as caatingas. Esse vale, ao fazer divisa com a Bahia, Pernambuco e Ceará, separa as vertentes de quatro grandes rios – o Paraná, o São Francisco, o Tocantins e o Parnaíba. Apresentando diversidade climática, a produção agrícola é variada, sendo cultivados produtos que se adaptam ao clima quente.

Outro marca da obra de Castelo Branco é a preferência pela representação do homem piauiense em suas várias estirpes: o vaqueiro, o caboclo, o agregado, o vareiro, dentro do seu verdadeiro contexto social, ou seja, o campo. O homem campestre aparece enfrentando todos os obstáculos que a vida lhe oferece, especificamente as calamidades da terra seca: flagelo e fome. Contudo, sem se deixar abater pelas perdas e com a esperança em dias melhores, o homem segue migrando pelos pastos extensos, lutando por sua sobrevivência. Na ficção do autor, a terra e o homem unem-se, mostrando ao leitor a não-dissociação entre sujeito e meio, em um verdadeiro estudo, não apenas literário, mas também sociológico.

Em um ligeiro estudo do homem como produto do meio no tempo e no espaço, este é representado pelo autor nas suas atividades pastoris, nas suas condições econômico-financeiras, nas superstições e crendices, no misticismo religioso e cultural, na luta pela sobrevivência e na descrição da descendência genética, dentro de uma concepção ideológica de que deveria superar as adversidades da sua região.

Castelo Branco reforçou a proposta de sua obra, ao dizer que:

As populações que, disseminadas, habitam as zonas castigadas pelas secas no Piauí, não devem permanecer aí. Cumpre promover a grande e a definitiva migração para aquela região que o Parnaíba adoça e fertiliza. O retorno dos flagelados para as zonas assoladas é uma maravilha de energia, de persistência, de coragem, mas também de insensatez.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> CASTELO BRANCO, Renato. *Jornal A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1943.

Buscando compreender as primeiras incursões da história do Piauí, dentro do dualismo homem campesino – o vaqueiro –, meio e espaço, deteve o olhar sobre a descoberta, o desbravamento e a colonização da terra piauiense. Logo, a revelação pré-histórica da possibilidade de outra raça ter habitado em terras piauienses prendeu a sua atenção. Passa, então, a narrar sobre as sucessivas rochas que constituem As Sete Cidades, no município de Piracuruca, e a hipótese de ter sido habitada pelos fenícios, egípcios e cartagineses antes do descobrimento do Brasil. Mas essa tese não se sustenta, porque a única prova que há sobre isso são as ruínas rochosas do formato das cidades. A asserção comprovada sobre o descobrimento do Piauí é que foi feito com participação do vaqueiro.

O escritor é seguidor do Modernismo. De estilo marcante, distanciando-se do eruditismo, apresenta frases secas, curtas e claras, provavelmente um vício de redator publicitário: “Creio que meu estilo sofreu a influência do redator publicitário. Sem dúvida, a redação publicitária cria uma disciplina para o escritor e desenvolve o espírito de síntese”.<sup>137</sup>

Para a consecução de sua obra, utilizou as seguintes fontes: as pesquisas que realizou sobre arqueologia e as que fez sobre a história da humanidade, história de São Paulo e do Piauí; as anotações sobre as histórias individuais e coletivas do homem campesino piauiense; as leituras regionalistas que guardara na memória e as lembranças das experiências vividas em Parnaíba e São Luís, durante a infância e a adolescência. Como quer o escritor: “Não tenho a intenção de fidelidade histórica. Em meus romances, pretendo, apenas, reproduzir, o mais fielmente possível, toda a ambientação dos fatos históricos”.<sup>138</sup>

Com essa intenção, produziu as obras a serem comentadas.

---

<sup>137</sup> CASTELO BRANCO, Renato. Tomei um ita no norte. Revista *Marketing Rural*, São Paulo, n. 3, p. 11, mar. 1982 (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto)

<sup>138</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Jornal O Estado de São Paulo*, 20 jun. 1985, s/p. (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto )

Quadro 1: Ensaio

TÍTULO	ANO	GÊNERO
<i>A química das raças</i>	1938	Ensaio
<i>A civilização do couro</i>	1942	
<i>Um programa de política exterior para o Brasil</i> <sup>139</sup>	1945	
<i>O Piauí: a terra, o homem, o meio</i>	1970	
<i>Pré-história brasileira – fatos e lendas</i>	1971	

Fonte: A autora, 2009.

Quadro 2: Romance

TÍTULO	ANO	GÊNERO
<i>Armazém 15</i> <sup>140</sup>	1934	Romance
<i>Teodoro Bicanca</i>	1948	
<i>Os Castelo Branco d'aquém e d'além mar</i>	1980	
<i>Tomei um ita no norte</i>	1981	
<i>Rio da liberdade</i>	1982	
<i>A conquista dos sertões de dentro</i>	1983	
<i>Senhores e escravos</i>	1984	
<i>O planalto (o romance de São Paulo)</i>	1985	
<i>O rio mágico</i>	1987	
<i>Domingos Jorge Velho, herói do nordeste</i>	1990	
<i>O comunicador</i>	1991	
<i>A ilha encantada</i>	1992	

Fonte: A autora, 2009.

Quadro 3: Conto

TÍTULO	ANO	GENERO
<i>No reino dos bichos miúdos</i>	1989	Conto

Fonte: A autora, 2009.

Editou a maioria dos seus livros em São Paulo, utilizando recursos pessoais, pois não encontrou apoio nas instituições públicas estaduais na época, ou seja, as que podiam ajudá-lo, e optou pelas capas da fotógrafa, Renata Castelo Branco, sua filha, e as do seu sócio e amigo Geri Garcia. Somente *A civilização do couro* (1942) foi publicada pelo governo do Estado do Piauí.

Em 1938, embora percorrendo, com sucesso, os caminhos da publicidade, Castelo Branco começou a trilhar a carreira de escritor, pela forte vocação que tinha. A partir daí, a produção inventiva teve uma trajetória de 57 anos. A importância de uma escrita duradoura e fecunda reside em ter sabido

<sup>139</sup> Essa obra, embora tenha sido o livro de estréia do autor, na literatura, não existe, em seu acervo, nenhum exemplar, tampouco entre amigos e familiares. Por conta disso, não se teve acesso à obra para uma avaliação mais apurada.

<sup>140</sup> Ibid.

diversificar os gêneros e os temas, permeando-os de fatos de sua referência pessoal, para narrar situações que se transformaram em ensaios, romances, poesias e contos infantis.

Apaixonado por arqueologia e envolvido com as teorias de seu tempo sobre a origem do homem e da evolução da espécie, o autor foi buscar, nessas fontes, inspiração para compor as suas primeiras obras literárias. Alguns fatores o levaram a fazer essas escolhas temáticas. Em primeiro lugar, como já mencionado no Capítulo 2, está a consciência que adquiriu na infância pelo contato que teve com os sítios arqueológicos a respeito da importância dos desenhos rupestres existentes na geografia física do Piauí, pouco divulgados na época. Nesse sentido, escreveu ativamente sobre o tema, com o objetivo de chamar atenção para o desconhecido no seu Estado e o não-explorado, na literatura. Conhecer e escrever a respeito do diferente sempre foi a meta do autor. Depois, por ser ateu, acreditar na idéia da evolução da espécie e basear-se nas reflexões dos filósofos, lidos na adolescência, suas obras mostram essas marcas, a ponto de defender um conceito antropológico sobre a raça humana.

As teses pessoais de Castelo Branco ajudaram-no a pensar em um formato de escrita que representasse um *eu* narrativo capaz de gerar textos de acordo com as suas postulações ideológicas e referências à sua origem. Assim, a noção antropológica e arqueológica que o autor transmite é lida nas suas obras de modalidade ensaística: *A química das raças*, *A civilização do couro*, *Um programa de política exterior para o Brasil*, *O Piauí: a terra, o homem, o meio*, *Pré-história brasileira – fatos e lendas*.

Inicia, na literatura, com *A química das raças*, ensaio histórico e cultural (1938), um livro tipicamente de tese. Foi escrito na época do surgimento dos estudos sociais no Brasil. Nele, o escritor defende que não existem raças inferiores. A diferença entre os seres com nível intelectual menos elevado está na falta de oportunidade, por viverem em ambientes que não lhes favoreça o desenvolvimento intelectual, cultural, social e econômico.

Depois de dialogar sobre a evolução da espécie, procura estudar o homem no terreno das migrações. Acredita que elas ocorram para a conservação da espécie. Faz a defesa dessa tese por meio das correntes migratórias que vieram para o Brasil, principalmente as que se adaptaram ao

meio escolhido. A preservação da espécie, para Castelo Branco, é “[...] o móvel, consciente e inconsciente, de todas as ações do homem considerado como indivíduo ou como coletivo”.<sup>141</sup>

As leituras de Darwin, de Haeckel e de Augusto Comte levaram Castelo Branco a formular essa teoria. Do evolucionismo de Darwin e de Haeckel ficou a certeza sobre as origens do homem e a evolução da espécie; o positivismo de Augusto Comte e a evolução da sociedade. Mostrando ao leitor que o ambiente é o principal responsável pelo desenvolvimento do indivíduo, a sua visão é pautada à luz da história e da sociologia. O escritor preocupa-se com questões sociais e, em sua obra, sugere que o homem pode construir um outro tipo de realidade para si, diferente da imposta pelo seu meio.

Após três anos, propõe novas teses e as advoga literariamente, desta feita na linha da história e da sociologia do Piauí. O livro, merecedor dessa explanação, é *A civilização do couro*, estudo histórico social do Piauí (1942).

Essa obra nasceu na oportunidade em que o escritor volta ao Piauí, em 1939, após seis anos de ausência, com o propósito de escrever um estudo sobre o Estado, seu povo e sua civilização. Entendendo que havia uma lacuna de publicações sobre o Piauí na literatura sociológica, sem apresentar um panorama geral da população, investe neste ponto. O livro passou a ter o seguinte esqueleto: pontuações que falassem da civilização piauiense, especificando o aspecto social e econômico. No prefácio da obra, o escritor testemunha a sua intenção:

Parece-nos, deste modo, de utilidade imediata a elaboração de um estudo que apresentasse o panorama piauiense em traços amplos, um estudo-síntese, capaz de, pela feição mais geral, lograr o interesse extralocal, revelando aos estudiosos do País, num instantâneo, a feição característica e original de uma das suas populações mais ignoradas. Tal foi a nossa tentativa.

[...] Porque, frisaremos desde já, o Piauí, apresentado, a par de traços comuns aos outros Estados nordestinos, alguns aspectos peculiares, foge a qualquer tentativa de incorporação absoluta ao seu quadro geral. Ele tem, ao contrário, como procuraremos demonstrar, uma feição própria, individualizada, que exige um estudo de *per si*.

[...] Estas razões, por si sós, justificariam a apresentação deste livro, não fosse elas, ainda, aumentadas pelo grande desejo de servir à terra natal.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Depoimento de Castelo Branco em entrevista a Fernando Callage, para o *Correio Paulistano*. São Paulo, 02 ago. 1939.

<sup>142</sup> BRANCO, Renato Castelo. *A civilização do couro*. Teresina: Edição do Governo do Piauí, 1942. p.11.

A história política do Piauí é retratada por Castelo Branco nessa obra, partindo do prisma de que “O Piauí é um hífen geográfico e social entre o Nordeste abrasado e o Norte exuberante”.<sup>143</sup> Diante dessa avaliação, o rio Parnaíba é colocado como um elemento de ligação entre as regiões. Sendo assim, a sua importância está, a partir dessa unificação, em permitir um diálogo entre o Norte e o Nordeste.

Ao lado dessa suposição, estuda o homem que domina o rio Parnaíba, dando destaque à figura do vaqueiro e à sua atuação frente a uma terra de clima seco. *A civilização do couro* é, portanto, o registro da história da civilização piauiense. Sobre esse tema pronunciou Monteiro Lobato: “Se todos os Estados do Brasil tivessem uma monografia sintética à altura desta, o Brasil seria, como um todo, o país mais bem fotografado do mundo”.<sup>144</sup>

Em 1970, publica *O Piauí: a terra, o homem, o meio*, estudo histórico social do Piauí. O livro é uma versão ampliada de *A civilização do couro*, que retorna sob novo título. No projeto original, o ensaísta tinha o propósito de atualizá-lo, mas, ao perceber que o quadro social e histórico no Piauí não havia mudado, resolve deixá-lo da mesma forma. Acrescenta, nessa edição, vários artigos que escreveu para o periódico, *Observador Econômico e Financeiro*, focalizando os problemas do Estado. Inclui, também, sob o título *Problemas da economia piauiense*, o Memorial na I Conferência das Classes Produtoras pela Delegacia Piauiense e um estudo sobre Sete Cidades, que proferiu em palestra no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo.<sup>145</sup>

O livro, entretanto, ganha uma nova estrutura: a divisão em partes temáticas, anunciada no título: *A terra* (o Parnaíba, o vale); o *homem* (o vaqueiro, o vareiro); o *meio* (a conquista, a estrutura social). Castelo Branco enfoca no romance novamente o homem e o meio no contexto social do Piauí.

Contando com a experiência da escrita literária, em *Pré-história brasileira – fatos e lendas* (1971), ensaio mito-arqueológico, reúne elementos que estimulam o estudo da pré-história brasileira, propondo respostas sobre o passado do homem que vivera em terras brasílicas. Fundamentado em

---

<sup>143</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teresina, capital do meio-norte*. São Paulo, s/d e s/p.

<sup>144</sup> Cf. FONTOURA, Cândido. [carta] 23 dez. 1942 para [CASTELO BRANCO] com apreciação de Monteiro Lobato. São Paulo. 1f. (Ver Anexo 9: Documentos do Prototexto).

<sup>145</sup> BRANCO, Renato Castelo. *A civilização do couro*. Teresina: Edição do Governo do Piauí, 1942, p.09.

pesquisas históricas e arqueológicas, o autor discorre, em vários episódios, sobre a existência desse povo. O mesmo fora representado nas possíveis moradias, isto é, em toda a costa brasileira e no planalto meridional brasileiro.

Em uma nota introdutória da *Pré-história brasileira – fatos e lendas*, o autor atesta a criação da obra: “Este livro foi escrito com o objetivo de reunir elementos que estimulassem o estudo da pré-história brasileira e a tentativa de responder às grandes questões sobre o nosso passado”. Ele se baseia não somente em elementos factuais, mas também – e por que não? – em lendas.<sup>146</sup>

Assim, o gênero ensaístico do escritor piauiense apresenta uma escrita acerca de temas originais e pouco explorados na literatura, voltando-se completamente para divulgar informações desconhecidas do grande público e do estado do Piauí.

Em meio ao gênero ensaístico, Castelo Branco elabora o seu primeiro e único romance regional: *Teodoro Bicanca* (1948), no qual configura uma escrita focada no julgamento independente do sujeito, que dá vazão ao objeto estético. Com isso, pontua o desejo de uma nova postura literária: o de romancista. A narrativa romanesca serviria, portanto, para traduzir esse novo olhar.

*Teodoro Bicanca* é um texto de matéria ficcional, sustentado na visão particular do autor, ou seja, em suas memórias. Entretanto, a narrativa é apoiada na linguagem do sertanejo piauiense, nos costumes locais, na vida social parnaibana e no estatuto do povo piauiense. As personagens são tipos reais, encontradas no espaço delimitado pelo narrador. O espaço é o vale do Parnaíba, e é em torno dele que o romance se desenvolve.

O romance, *corpus* da tese, traz o rio Parnaíba como uma das personagens principais. Em torno dele, o protagonista da narrativa *Teodoro Bicanca* re(vive) a história da migração de sua família do Ceará para o Piauí; descobre, em seu leito, o amor à Piedade; troca a vida do campo pela da cidade, passando a vender água do seu curso e a tornar-se vareiro, para, finalmente, conhecê-lo na sua imensidão.

---

<sup>146</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Pré-história brasileira – fatos & lendas*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1971, p. 14.

Schmidt ressaltou a qualidade de elementos que compõe o romance: “É movimentado, intenso, bem escrito, apresentando qualidades que o colocam na primeira linha da nossa literatura do gênero”.<sup>147</sup>

O segundo romance, que também apresenta elementos regionais, só viria a aparecer 39 anos depois da publicação de *Teodoro Bicanca: O rio mágico* (1987). Nele, há memórias do autor, acrescidas de fatos fictícios. O escritor discorre acerca de um sexagenário, em busca de suas raízes, de suas lembranças, de seus amores e do rio da infância, deixando para trás uma bem-sucedida carreira em São Paulo, para retornar a Parnaíba. O cenário, mais uma vez, é o vale do Parnaíba, só que, desta vez, visto de uma perspectiva cosmopolita. O tema é o desejo do retorno. Segundo o autor, o romance nasceu assim:

Inspirei-me na história verídica de Frederick Clarck Castelo Branco – meu primo e conterrâneo, ex-embaixador do Brasil em Roma e Londres que abandonou o trabalho na Europa, no auge da carreira, para esperar pela morte em sua pequena cidade natal, no Piauí.<sup>148</sup>

*Os Castelo Branco d’ aquém e d’ além mar* (1980) é estudo histórico genealógico, de forma romaneada. O livro traz a história milenar da família do autor, mostrando a participação dos Castelo Branco desde sua origem em Portugal, até os dias atuais, no Brasil, situando os feitos dos membros da família no contexto dos acontecimentos históricos da vida de Portugal e do Brasil. No prefácio de *Os Castelo Branco d’ aquém e d’ além-mar*, o autor explica:

Lembro-me ainda da emoção que me dominou quando, pela primeira vez, visitei Portugal. Era como um retorno, depois de uma ausência de três séculos.  
Este episódio ilustra bem a força emocional que tem sobre mim minhas raízes. Raízes históricas, raízes culturais, raízes familiares.  
Sinto minhas origens como uma seiva que me alimenta; como um elo que me liga a um tempo, ao passado e ao futuro.  
Vejo as raízes como um meio de integração do homem com o mundo e a eternidade.  
É esta a explicação para este livro.<sup>149</sup>

O relato revela a sua personalidade. Ao visitar Portugal, pela primeira vez, o escritor piauiense descobre a necessidade de conhecer a gênese da família Castelo Branco. Assim, resolve escrever um romance com esse tema.

---

<sup>147</sup> SCHMIDT, Afonso. *Rosa dos ventos*. São Paulo, 1949, s.p.

<sup>148</sup> Depoimento de Castelo Branco para a *Gazeta de Notícias*. São Paulo, 17 nov. 1987.

<sup>149</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Os Castelo Branco d’ aquém e d’ além-mar*. São Paulo: LR Editores, 1980. p. 09.

Para ele, descrever a vida e a formação dos que compõem as suas raízes, daria-lhe novos paradigmas de referência, independente de ser tradicional.

O romance serviria, de acordo com a visão do autor, para esclarecer a *tensão* emocional do tempo e do espaço que o separava das suas origens. O texto escrito constituiria o meio de sanar os limites dessa história particular.

Para criar a história sobre a genealogia da sua família, Castelo Branco, além da viagem a Portugal, contou com as pesquisas feitas pelos vários membros dos Castelo Branco, tanto os do Brasil quanto os de Portugal. Ele recebeu, também, o apoio direto do D. Antônio de Castelo Branco, Conde de Pombeiro, que disponibilizou ao autor a sua biblioteca particular e os arquivos da família, por intermédio dos quais tirou dúvidas sobre os fatos significativos relacionados aos Castelo Branco.

Castelo Branco, igualmente, escreveu romance de memórias, um gênero, em particular, que tem levado muitos escritores da literatura brasileira a voltarem o seu olhar para as histórias de suas vidas, com o intuito de tornarem públicas as suas experiências. Assim, na historiografia, é vasta a relação de textos biográficos, autobiográficos e de registros documentais, que podem ser categorizados dentro da sociologia da memória. A narrativa memorialista, dependendo do viés abordado pelo escritor, pode ser classificada como “memória individual e coletiva e memória coletiva e história.”<sup>150</sup>

O romance memorialista de Castelo Branco está focado na memória individual, ou seja, nas suas lembranças que foram ativadas para se tornarem matéria ficcional. Com essa abordagem, os traços instituidores da memória, como tempo e espaço, bem como os fatos que disponibiliza para a narrativa são as marcas do romance.

O autor, quando pensou em escrever suas memórias, organizou um esquema que mostrasse a sua história nas várias etapas da vida, especificamente as da trajetória de “sonho e de sucesso”. Incluiu, ademais, acontecimentos históricos e conhecimentos da área da sociologia, da antropologia e da psicologia. Com essa possibilidade, ele escreveu: *Tomei um ita no norte; O comunicador e A ilha encantada*.

---

<sup>150</sup> SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.p.41-44.

*Tomei um ita no norte* (1981), o livro de memórias de Castelo Branco, está dividido em três partes. A primeira fala da infância e da adolescência em Parnaíba, lembrando as brincadeiras, os amores, a descoberta da sexualidade, as amizades, as fontes de leituras, o surgimento do primeiro texto literário e a influência dos tios no processo de formação intelectual e pessoal. A segunda, a partir dos 18 anos, revive a vida acadêmica no Rio de Janeiro, com o choque cultural, o deslumbramento, a sua incursão na literatura, a convivência com os intelectuais nas rodas literárias, assim como as angústias e as frustrações que aconteceram durante a busca do emprego desejado. A terceira parte trata de sua vida profissional, que acontece em São Paulo, unindo o “feijão” (necessidade de sobreviver) e o “sonho” (compulsão poética), em meio à realização de uma carreira promissora. Explica Castelo Branco:

Não são as memórias de um publicitário, são as memórias de um ser humano. Mais especificamente são as memórias de um jovem nordestino que vem para o sul, como centenas de milhares de outros jovens, para tentar o seu lugar ao sol.<sup>151</sup>

O livro sofreu uma única edição, com apresentação de Ricardo Ramos e prefácio de Rodolfo Lima Martenses. No texto, o autor, além de narrar sua vida pessoal e profissional, reúne fatos, datas e nomes de familiares, escritores e publicitários. Em meio aos fatos narrados, são incluídas poesias inéditas. Recebeu de Antonio Candido a seguinte avaliação:

[...] As memórias são escritas com discreta sinceridade, numa composição linear e direta de grande eficácia. Sem se inflar nem se diminuir, você conseguiu desenhar de maneira animada e expressiva o próprio perfil, integrado num perfil do tempo e dos grupos. Nos poemas apreciei a amplitude que lhe permitiu oscilar dos espaços insondáveis ao registro do cotidiano, sempre por meio de uma palavra poeticamente bem elaborada que vai alto em muitos momentos.

As memórias me fizeram além do mais voltar ao tempo da Brasiliense inaugural, com a pequena série onde *A civilização do couro* se encaixou tão bem. E me deram saudade ao nosso comum e querido amigo Edgard Cavalheiro.<sup>152</sup>

Dez anos depois de lançar suas memórias, Castelo Branco pensa em escrever a parte do apogeu de sua vida profissional. Assim, nasce *O comunicador* (1991). Trata-se de um romance autobiográfico, sustentado nas histórias de uma agência de publicidade, tendo como protagonista Romero,

---

<sup>151</sup> Depoimento de Castelo Branco para o *Diário Popular*, São Paulo, s/d e s/p.

<sup>152</sup> CANDIDO, Antonio. [Carta]. 15 jul. 1986 para [CASTELO BRANCO]. São Paulo.1f. (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto).

que representa o alterego do autor. Exercendo a função de planejador, a personagem dirige uma equipe de profissionais com o objetivo de elaborar estratégias de *marketing*, a fim de transformar as idéias do Departamento de Criação em mensagens originais, para serem veiculadas nos vários canais de comunicação: jornais, revistas, rádio e televisão. Em meio aos personagens fictícios, contracenam nomes da publicidade de São Paulo: uma homenagem do autor aos companheiros da área. Castelo Branco reafirma isto, ao dizer: “Não sou um das personagens do livro, não. Talvez esteja diluído em alguns deles”.<sup>153</sup>

O livro foi reeditado em 1995 pela Escola Superior de Propaganda, quando das comemorações dos 90 anos de Castelo Branco. Nessa edição, ganhou um prefácio da publicitária Cristina Carvalho Pinto.

Com *A ilha encantada* (1992), o autor completa a trajetória da escrita memorialista. Trata-se de um livro no qual predominam lembranças do autor no período em que viveu em São Luís do Maranhão, no Instituto Viveiros. Ambientando a narrativa na São Luís dos anos de 1920 aos de 1970, Castelo Branco descreve as histórias dos jovens do Instituto Pitombeiros e o despertar da sexualidade entre dois meninos. Retratando, com sutileza, um tema difícil, consegue discorrer a respeito dos conflitos da alma humana.

A memória é o fio que conduz o romance. Mas, nas entrelinhas da narrativa, o autor situa os acontecimentos que marcaram a história brasileira: Independência, Balaiada, Coluna Prestes, Revolução...

O escritor piauiense, José Expedito Rego, ao analisar o tema da obra, diz: “Recebi a *Ilha encantada* que li com prazer. É um livro corajoso, aborda tema pouco explorado em literatura – a atração sexual entre dois meninos. Penso tratar-se de ocorrência bastante comum, mas os escritores em geral fogem do tema, têm medo”.<sup>154</sup>

Também produziu romance histórico, um gênero narrativo pouco explorado no Brasil. Dentro da tradição literária, esse tipo de romance tem origem no Romantismo, com *O guarani* (1857), de José de Alencar. A partir da visão alencarina, poucos escritores exercitaram essa linhagem de texto, visto

---

<sup>153</sup> BRANCO, Renato Castelo. O histórico e pioneiro Castelo Branco. São Paulo, Revista *Propaganda*, n. 456, p.55.

<sup>154</sup> REGO, Jose Expedito. [Carta]. 15 ago. 1992 para [CASTELO BRANCO]. Floriano. 1f (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto).

faltarem documentos para comprovarem os fatos históricos e a desmemória nacional.

Em meio a tanto desinteresse literário, surge o autor, adotando a narração histórica com um novo recorte, fugindo do modelo de Alencar. É objetivo, breve e denso no contar o fato histórico, permeando-o de informações reais, fundamentadas pelas pesquisas regionais. O conteúdo dos romances traz ensinamentos sobre episódios desconhecidos do grande público.

A sua trilogia, contextualizada no Meio-Norte do Brasil, *A conquista dos sertões de dentro, Rio da liberdade e Senhores e escravos*, representa, em forma romanceada, a saga do vale do Parnaíba, de violência, crimes e heroísmos. Narrativas que revivem fatos diferentes da história do Brasil, especificamente: a conquista do vale parnaibano, a guerra de Fidié e a história da Balaiada. Todos os acontecimentos e as personagens são históricos; mas os episódios fictícios são independentes. Pensando no relato histórico como contribuição para o conhecimento do Piauí, o autor registra algumas características dessa literatura:

Entre 1982 e 1984, escrevi três romances históricos inspirados em grandes acontecimentos de repercussão nacional, todos vivenciados no cenário geográfico social e político do Meio-Norte e que, por isso mesmo, foram reunidos em uma trilogia (“Trilogia do Meio Norte”).

Foram eles:

“A conquista dos Sertões de Dentro”, sobre o desbravamento e a colonização do Piauí.

“Senhores e Escravos”, sobre a Revolução da Balaiada.

“Rio da liberdade (A Guerra do Fidié), em torno das lutas pela independência. Os portugueses, com surpreendente intuição geopolítica, tentaram fazer do rio Parnaíba sua derradeira trincheira contra as forças libertárias.

Mas a batalha de Genipapo, travada em território do Meio-Norte, terminou por conduzi-los à derrota final.<sup>155</sup>

Para criar a trilogia nordestina, o autor escreveu, primeiro, *Rio da liberdade*, porém, cronologicamente, é o segundo livro do projeto. O motivo foi ter encontrado mais facilidade na pesquisa sobre a guerra de Fidié. Daí a diferença no registro das datas de publicação, quando é feita a divulgação da trilogia.<sup>156</sup>

Quando Castelo Branco pensou em uma trilogia histórica, decidiu que a matéria narrada teria pouco de ficção e mais história. Assim, *A conquista dos sertões de dentro* (1983) apresenta a história da ocupação do sertão do Piauí e

<sup>155</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teresina, capital do Meio-Norte*. Manuscrito inédito. s/p.

<sup>156</sup> GUIMARÃES, Mauro. O batismo do Parnaíba. *Jornal do Brasil*, 14 mai. 1985, s/p.

do Maranhão pelos fidalgos da Casa da Torre (descendentes de Garcia D'Ávila), juntamente com os bandeirantes paulistas de Domingos Jorge Velho. Essas terras eram ocupadas, principalmente, por índios do vale de São João do Piauí, pertencentes às tribos gurguéias, pimenteiras, aranis e tabajaris.

Apesar de o branco colonizador ser o protagonista da história, o papel do índio é estabelecido sob a óptica do oprimido que luta pelos seus direitos. Fala na narrativa com a voz de um coletivo que se organiza para defender a posse de suas terras, tão desejadas pelo homem civilizado. No entanto, o conflito gerado resultou em massacre de tribos inteiras.

Assis Brasil, escritor piauiense, em carta, usou as seguintes palavras para saudar a decisão de Castelo Branco: “A ficção brasileira muito se beneficiará de suas pesquisas regionais e históricas, com a vantagem de o passado ser revivido por um escritor de grandes recursos narrativos”.<sup>157</sup>

Em *Rio da liberdade* (1982), o autor narra outro importante momento da história piauiense: a guerra de Fidié, português combatente das guerras napoleônicas. O conflito ocorreu no período da Proclamação da Independência, quando Portugal tomou a decisão de restabelecer a antiga divisão em dois estados: o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e do Grão-Pará, como meio de conservar o império lusitano. Assim sendo, enviou tropas militares para o Piauí, com o objetivo de impedir que o movimento da independência fosse além da fronteira Piauí-Maranhão. O rio Parnaíba foi, por esse motivo, estabelecido como o limite de trânsito entre o Estado do Brasil e o do Maranhão e do Grão-Pará, por onde não poderiam passar as idéias libertárias.

Dessa forma, os piauienses, os maranhenses, os cearenses e os pernambucanos, sem aceitarem a vontade dos portugueses de divisão do Brasil, travaram uma luta contra as forças lusitanas, chefiadas por Fidié. Exitosos, os brasileiros que naquele momento eram representados por vaqueiros, camponeses, índios, peões, todos armados de lanças, de velhas espadas, de chuços e de espingardas de caça, asseguraram a indivisibilidade do Estado do Grã-Pará do restante do Brasil. A guerra se fez em várias etapas.

---

<sup>157</sup> BRASIL, Assis. [Carta] 15 jan. 1985 para [CASTELO BRANCO]. Rio de Janeiro, 1 f. (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto).

Nesse contexto, houve muita morte e, ao mesmo tempo, contínuos embates. Mas Fidié perdeu, recuou, foi preso e deportado para Portugal.

Moacyr Scliar, ao ler o livro, afirmou que a história é um filão inesgotável, “mas só acessível a ficcionistas que, como Castelo Branco, combinam o perfeito conhecimento dos fatos com o brilho da narrativa”.<sup>158</sup>

Completando a trilogia de romances históricos, Castelo Branco, em *Senhores e escravos* (1984), relata a primeira revolução social ocorrida no Brasil: a Balaiada. Um dos movimentos surgidos durante o período regencial (1831 a 1840), envolvendo os estados do Maranhão, do Piauí e do Ceará, oriundos do descontentamento popular com a situação então vigente no Brasil, devido à ordem do governo português em adquirir contingente militar, de forma arbitrária, ou seja, sem critérios de seleção.

Os escravos, os vaqueiros, os sertanejos e os índios, convocados pelo governo para a luta, insatisfeitos com a posição política destes representantes que, na grande maioria, eram senhores de engenho e latifundiários, deflagraram uma guerra, que durou mais de dois anos, a pretexto de combater o recrutamento arbitrário, as prisões ilegais e a prepotência dessa oligarquia. Durante o tempo do conflito, a classe marginalizada sofreu massacres, mortes e chegou a perder fazendas, roçados e rebanhos.

Após completar a trilogia do romance histórico sobre o vale do Parnaíba, parte para uma nova empreitada: os romances sobre a história de São Paulo. Escreve e edita, com esse propósito, *O planalto*, o romance de São Paulo (1985). Na obra, o autor mostra o painel dos primeiros anos da Capitania de São Vicente e da Vila de São Paulo, mesclando personagens reais com ficcionais, entre eles João Ramalho, Hans Staden, Brás Cubas, Anchieta, Cunhambebe, Tibiriçá.

A história de São Paulo e dos bandeirantes é retratada a partir da chegada de Hans Staden ao Brasil, resgatando a figura de Martim Afonso de Souza. Em uma outra vertente, narra os acontecimentos da capitania, vividos por Staden junto aos índios. “A história é construída para chegar a um clima que explique o bandeirismo”, afirma o autor. O livro termina, justamente, com a

---

<sup>158</sup> SCLIAR, Moacyr. [Carta] s/d para [CASTELO BRANCO]. 1 f.(Ver Anexo 9: Documentos do prototexto).

preparação para a saída da primeira bandeira, chefiada por Brás Cubas. Atesta o autor sobre o nascimento do livro:

A idéia de escrever o livro veio de uma visão que sempre tive, do papel importante da cidade de São Paulo no quadro da história do Brasil. Acredito que existam cidades que, por várias razões – históricas, geopolíticas –, parecem predestinadas a desempenhar um grande papel: Roma, Moscou, São Paulo, são exemplos. No caso paulista, esse destino se cumpriu em dois momentos: numa primeira etapa, através do bandeirismo, levando à expansão geográfica do país; num segundo momento, como pólo motivador do desenvolvimento econômico de toda essa região que desbravou.<sup>159</sup>

Voltando-se mais uma vez para a história de São Paulo, Castelo Branco apresenta um ensaio romanceado da biografia de Domingos Jorge Velho e a participação dos paulistas na libertação e na colonização do Nordeste, denominado *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no Nordeste* (1990), no qual revela aspectos surpreendentes da história do bandeirismo.

O livro conta a trajetória de Domingos Jorge Velho no processo de conquista da região Nordeste, vencendo as distâncias, os obstáculos e o selvagem. Em contato com o aborígene, o bandeirante adquire uma significativa capacidade de regressão ao primitivo, assimilando os costumes e o estilo de vida. Uniu-se a ele e passou a desbravar, além de colonizar aquela região, deixando, assim, a sua contribuição. Diz o autor na orelha do livro: “Este é o livro de um dos muitos nordestinos que São Paulo acolheu e adotou. Meu pensamento, ao escrevê-lo, foi juntar as duas pontas do novelo de minha própria história”.<sup>160</sup>

A produção dos contos infantis do autor nasceu da vontade de escrever um texto no qual seus netos, pequenos, pudessem ler e entender a sua escrita. Imbuído deste propósito criou *No reino dos bichos miúdos* (1989), uma edição especial, fora do comércio, produzida pela CBBA. Os contos narram histórias da sinfonia de vários pássaros.

De forma geral, a narrativa de Castelo Branco aponta para duas vertentes. A primeira é uma escrita que denota a preocupação em revelar informações desconhecidas do grande público, baseadas em temas diferentes e pouco trabalhados na literatura. A opção do escritor por esse projeto de

---

<sup>159</sup> Depoimento de Castelo Branco para *O Estado de São Paulo*, em 20 jun. 1985. (Ver anexo 9: Documentos do prototexto).

<sup>160</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no Nordeste*. São Paulo: Queroz Editor, 1990.

escrita está intimamente ligada à sua concepção ideológica de estimular o estudo dos fatos revelados. A segunda procura mostrar uma escrita íntima, alimentada pelas lembranças, de caráter referencial. Os fatos da vida do escritor no Piauí e em São Paulo são filtrados para permitir um processo de elaboração estética, que passa a ser o modelo do registro deixado.

#### 4.2.2 A poesia de Castelo Branco

Castelo Branco surge também escrevendo poesia. Seus poemas procuram mostrar temas atuais e variados, como: alegria, tristeza, indignação, esperança, ternura e um profundo amor ao homem e ao Brasil.

Esteticamente, a sua poesia é simples, os seus versos são trabalhados de maneira paulatina, com rimas, em linguagem clara e concisa. O aspecto da renovação da linguagem é o ponto em destaque de todos os poemas, pela transparência com que organiza e distribui o jogo estético de imagens, trabalhando, assim, cada vocábulo.

O seu pensar lírico inscreve-se no contexto cultural da época, permeado por um modelo de escritura que vem desde o gênero narrativo: pessoal e humano. Contando com tais características, o conteúdo é comunicativo: mais uma vez, aplica as técnicas da escrita publicitária. Em alguns momentos, nos quais esse *eu* lírico fala, a proposta é extrair a poesia que se encontra na grande prosa brasileira, em outras palavras, transformar prosa em poesia. Escreveu os seguintes livros:

Quadro 4: Poesia

TÍTULO	ANO	GÊNERO
<i>Os sertões</i>	1943	Poesia
<i>Candango, gagarin, blaiberg e outros poemas</i>	1968	
<i>A janela do céu</i>	1969	
<i>Amor e angústia</i>	1986	
<i>O anticristo</i>	1987	
<i>Poemas do grande sertão</i>	1993	
<i>Pátria amada</i>	1994	

Fonte: A autora, 2009.

*Os sertões* (1943), poema épico, é baseado na obra de mesmo título de Euclides da Cunha. O livro foi escrito em 1939, mas somente publicado em 1943. Por essa ocasião, havia sido apresentado na Rádio Tupi, de São Paulo,

com a declamação de Carlos Lacerda. Em 1968, o escritor o incluiu no seu livro *Candango, gagarin, blaiberg e outros poemas*.

No processo de pesquisa e de montagem que adotou para a construção do poema, o autor deixa claro que: “[...] o poema foi escrito procurando respeitar, no máximo possível, o pensamento, o estilo e as próprias expressões de Euclides da Cunha”.<sup>161</sup> Com isso, cumpre o desejo que tinha para com a obra *Os sertões*: “Desejo contribuir para a divulgação de uma das mais geniais obras de nossa língua e render uma singela homenagem a uma das mais altas manifestações da inteligência brasileira”.<sup>162</sup>

*Os sertões* dividem-se em duas partes: a primeira destaca pontos de vista do texto euclidiano, enquanto a segunda é formada por poemas inéditos, escritos antes de 1937. Tanto a transcrição do texto euclidiano quanto os poemas de Castelo Branco mostram a dureza da vida no sertão. Na obra, a sua visão de cunho universal aparece atenta aos grandes problemas. A descrição da realidade e o regionalismo são o foco do trabalho do poeta. Um exemplo disso está na poesia *O estouro da boiada*, eis o fragmento:

É um solavanco único, assombroso,  
atirando, por diante, de pancada,  
aqueles corpos normalmente tardos,  
num disparo brutal, vertiginoso.  
E vai a boiada em tumulto de pânico,  
Rolando surdamente pelos taboleiros  
num ruído soturno e longo de trovão.  
E sobre este tumulto,  
arrodeando esta avalanche viva,  
largado às disparadas,  
sobre barrancos, cerros e galhadas,  
enristado o ferrão, soltas as rédeas,  
agilíssimo, indômito, ligeiro,  
arremete, na esteira dos detroços,  
\_ o vaqueiro!<sup>163</sup>

Vale ressaltar que o autor já havia escrito outra versão dessa poesia em 1933, o que lhe permitiu, por meio de um concurso, do qual tomou parte, iniciar a sua carreira publicitária. O texto, na íntegra, encontra-se no Capítulo 2.

*Candango, gagarin, blaiberg e outros poemas* (1968) é formado por uma seleção de poemas, também dividido em duas partes distintas: a primeira é repleta de reminiscências poéticas da infância em Parnaíba e de temas

---

<sup>161</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Os sertões*. São Paulo: Livraria Martins, 1943. p.5.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> BRANCO, op. cit. p. 41.

humanitários; já a segunda traz, na segunda edição, o poema Os sertões. Dentre as várias poesias da primeira parte, A terra é azul é um exemplo desse pensamento humanitário do autor.

*A janela do céu* (1969) é construído por poemas claros, revelando uma poesia mais temática. Mentor de versos que mostram uma visão do mundo e do homem da civilização industrial, ele põe a poesia a serviço de uma reflexão interior. Criador de autêntico lirismo social, prega contra a desnacionalização da língua, da música e da comida brasileiras. São poemas, portanto, contendo uma mensagem de humanidade.

*Amor e angústia* (1986) sofreu uma materialidade de 20 anos para ser escrito. A complexidade do processo advém da necessidade que Castelo Branco tinha de tornar pública uma poesia amadurecida. Assim, de todos os livros do autor, é o mais trabalhado esteticamente. As metáforas são utilizadas de forma objetiva. Totalmente desprovido da forma fixa de fazer poesia, o autor inovou, porque, como publicitário, conseguiu uma proeza que faltava ao seu texto poético: aplicar as técnicas da comunicação.

*O anticristo* (1987) nasceu durante uma viagem feita por Castelo Branco à Europa, em julho de 1986. É o livro que melhor expressa a sua tentativa de encontrar resposta para os problemas sociais do mundo, os quais o inquietavam.

De forma geral, os poemas tentam traduzir a reflexão do poeta sobre os ensinamentos de Cristo. Conceitos bíblicos estão presentes nos seus versos, fazendo surgir certa espiritualidade profética. Castelo Branco denuncia, ainda, estigmas sociais: os destinos do mundo, a liberdade, a droga, a poluição e a bomba atômica. Em alguns poemas, é possível ver isso com muita clareza: O terceiro milênio aborda uma visão nordestina do Apocalipse; *O bode russo* é uma anedota dos primeiros anos bolchevistas; O andaime é a visão de um operário, trabalhando sobre este equipamento, na construção de um dos prédios em São Paulo, e Canto a Jean-Jacques Rousseau é o retrato da felicidade, externada por um grupo de jovens que decidiu passar férias escolares na Europa.

Dos poemas que constituem o livro, apenas três não são inéditos: O bezerro de ouro, As tábuas da lei e Aos humildes, pois fazem parte de sua obra *Amor e angústia*.

*Poemas do grande sertão* (1993) é um livro pautado nas obras de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa, tendo o sertão como destaque. Dividido em partes, as quais foram intituladas de Poemas do grande sertão, a primeira é constituída por poemas inéditos, inspirados em *Grande sertão: veredas*, e a segunda, pelo poema Os sertões, que está sendo publicado em terceira edição. As poesias que compõem a paráfrase de Guimarães Rosa são originais e de um grande lirismo: “Rios bonitos vêm do poente/se encontrar com o sol” (poema Os gerais); ou “A chuva esfriava a cacunda das serras. / O vento principia a entortar rumo/e as águas começam a se acabar. / Então, abriu o céu” (poema A chuva).<sup>164</sup>

O crítico Fábio Lucas observa esse aspecto com precisão:

*Poemas do grande sertão* constituem uma aventura literária, uma viagem nos domínios da imaginação criadora. Você, no interior da atmosfera gestada pelos dois memoráveis prosadores, encontrou meios de organizar, sob a forma poemática, uma expressão lírica, nostálgica do sertão brasileiro.<sup>165</sup>

*Pátria amada* (1994) é a obra que retrata o nacionalismo de Castelo Branco. Composto pelos poemas Os sertões, constante no livro publicado em quarta edição e Grande sertão, em segunda, a novidade da obra está nos poemas A selva, Sertão dos confins e O continente – todos inéditos. A proposta do livro é revelar o Brasil, por meio da terra, da fauna e da flora, sob o ponto de vista da infância e da alma sertaneja do poeta.

Ao contrário da narrativa de temas definidos, Castelo Branco mostra uma poesia eclética, que aponta para um projeto de escrita, pautado na autor-representação e na representação coletiva. O seu objetivo, em um determinado momento, é recuperar a poesia que se encontra na grande prosa brasileira, fazendo a distinção entre o prosaico e o poético; em outro, exercitar, com notas íntimas, uma reflexão sobre o mundo e a sua vida.

---

<sup>164</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Poemas do grande sertão*. São Paulo: T.A QUEIROZ, 1993, p. 5-9.

<sup>165</sup> Cf. LUCAS, Fábio. [Carta]. 22 ago.1993 para [CASTELO BRANCO]. São Paulo, 1 f. (Ver Anexo 9: Documentos do prototexto)

## 5 TEODORO BICANCA UMA EDIÇÃO PRIMEIRA: O TESTEMUNHO DE UMA ESCRITURA

Compreender a gênese de uma obra é importante, mas o que temos de julgar – diz – não é a gênese, mas a obra.

**Enrique Anderson Imbert**

O objetivo deste capítulo é analisar *Teodoro Bicanca* como um processo de criação do texto, mostrando a diversidade de seus aspectos materiais: a paginação; o tipo de papel e de letra; a quantidade de capítulos e a abordagem do histórico da edição, por serem estas fontes de informações para o estudo do manuscrito, esclarecendo a sua gênese. Além disso, foi focada também a história dos manuscritos (LM1, LM2 e LM3), descrevendo-os como documentos materiais do prototexto do processo de reescritura de *Teodoro Bicanca*. Espera-se, com isso, refletir sobre a estética da criação do romance.

### 5.1 Histórico da edição e organização do *Corpus*

*Teodoro Bicanca* é o primeiro romance, após uma sequência de obras ensaísticas e o quinto livro de Castelo Branco. Trata-se de uma obra regionalista do Modernismo piauiense que abre uma série de narrativas do autor, cujo objeto é o vale do Parnaíba e sua história desde os primeiros dias da conquista do território e sua colonização.

A intenção de Renato Castelo Branco era escrever um livro que representasse o quadro sociológico das populações ribeirinhas, tendo como uma das personagens principais o rio Parnaíba no papel de condutor da economia do Piauí. Assim, não é por acaso que o seu texto regional distancie-se da visão trabalhada pelos escritores de sua geração - Jorge Amado, Raquel de Queiróz, Ledo Ivo e José Mauro de Vasconcelos.

Em *Teodoro Bicanca*, o autor pontua aspectos essenciais do ambiente social piauiense, como linguagem, folclore e regionalismos; aborda, também, as lutas sociais, a história do coronelismo e dos exportadores do vale do Parnaíba, a vida do homem no cais do rio Parnaíba e nos extensos carnaubais, tendo como suporte as suas memórias.

Vários são os indícios dessa afirmativa. O rio da infância de Castelo Branco, com seus vareiros, canoieiros e vendedores de água, lutando por seus direitos no Sindicato dos Vareiros e Estivadores, realmente existiu em Parnaíba. A história do Coronel Damaceno – personagem do romance – que é semelhante à de seu tio, o Coronel Belarmino, é uma narrativa que retrata a vida das fazendas no Piauí e as relações entre agregado e coronel, casa-de-telha e casa-de-palha.

Castelo Branco era admirador do peculiar romance regionalista nordestino, por isso trouxe algumas características deste para seu texto. Um dos pontos em comum com esse tipo de narrativa é a escolha de relatar histórias dos sertanejos em um tempo e espaço que lhe são característicos: a migração pelo sertão nordestino, em virtude da seca.

Em junho de 1947, Castelo Branco data o fim da obra. A partir de então, envolver-se-ia com as questões materiais da edição do texto. Por exemplo, a capa de *Teodoro Bicana* e das demais obras de sua autoria foram idealizadas por ele, assim como as outras partes pré e pós-textuais. Seu propósito sempre foi pensar a obra na sua totalidade: desde a criação, passando pela impressão, até o lançamento.<sup>166</sup>

Com o texto acabado, envia o manuscrito para o concurso do Instituto Nacional do Livro, ganhando o Prêmio de Livro do Mês e assina contrato com o Instituto Progresso Editorial, em convênio com o Instituto Nacional do Livro. Em novembro de 1948, a obra é publicada.

O romance *Teodoro Bicana*, por ter sofrido uma única edição, tornou-se raro, embora a publicação tenha circulado por todo o Brasil, por consequência do prêmio que ganhara. Assim, localizar os exemplares existentes passou a ser tarefa prioritária da presente pesquisa, visando descobrir, entre eles, algum rastro que levasse ao manuscrito. Em São Paulo, encontra-se o maior número de exemplares, visto ser a cidade onde o texto foi editado.

Para o Piauí, ambiente recriado, foram levados poucos exemplares que se encontram nas mãos de colecionadores. Um exemplar, que por lá existe e hoje ainda está sendo lido, foi enviado por Castelo Branco ao amigo e escritor

---

<sup>166</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

Francisco Miguel de Moura<sup>167</sup> em 1995. Por meio de uma cópia desse texto, cedida pelo proprietário em dezembro de 2005, é que se pôde ter o primeiro acesso a um exemplar do romance. Procedeu-se a uma investigação em 2007 e, por sorte, localizou-se, com a viúva do escritor, o texto manuscrito do autor que foi cedido para o trabalho com a tese, estando, portanto, em poder da pesquisadora os dois exemplares, que são o objeto de estudo da pesquisa presente.

Durante esse processo de localização da obra *Teodoro Bicanca*, no Piauí, realizou-se uma pesquisa em várias instituições públicas – Biblioteca Municipal Abdias Neves, Academia Piauiense de Letras, Biblioteca Central da Universidade Estadual do Piauí, Biblioteca da Universidade Federal do Piauí, Arquivo Público de Teresina, Museu do Piauí – Odilon Nunes – e, em nenhum destes locais, foi encontrado um exemplar sequer.

Além das fontes citadas, procuraram-se, em dicionários bibliográficos do Piauí,<sup>168</sup> informações sobre o autor e a obra. Nesses, observou-se que as informações existentes apresentam-se incompletas e incorretas, exigindo retificação na classificação do gênero, no nome do autor, na data da morte e da edição. Foram averiguadas, igualmente, as publicações coletivas desse período – jornais, almanaques e revistas – para aferir a existência de publicação anterior no sistema de folhetim. Sendo assim, uma conclusão se impôs: o romance não sofreu publicação em periódicos.<sup>169</sup>

A seguir, realizou-se um criterioso levantamento da fortuna crítica sobre *Teodoro Bicanca*, e, surpreendentemente, as apreciações foram poucas diante da receptividade que teve a edição, embora a obra tenha sofrido duas tiragens do mesmo manuscrito, com a mesma editora – sem alterações no corpo do livro. Destacam-se as posições de Afonso Schmidt<sup>170</sup> e Fran Martins<sup>171</sup> que

---

<sup>167</sup> Segundo Francisco Miguel de Moura, em carta endereçada à pesquisadora, informa que “foi mais ou menos seis meses antes do falecimento de Castelo Branco que recebi *Teodoro Bicanca*, possivelmente teria vindo acompanhado um bilhete, o qual penso que está perdido”. O motivo de Castelo Branco ter se desprendido desse exemplar deu-se porque Francisco Miguel de Moura estava escrevendo uma história da literatura do Piauí e queria falar sobre *Teodoro Bicanca*. Como Castelo Branco, na sua biblioteca, só tinha os dois exemplares que havia trabalhado a reescrita do livro, envia um para o amigo.

<sup>168</sup> Conferir referência bibliográfica.

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> SCHMIDT, Afonso. *Rosa dos ventos*. São Paulo, 1949, s/p.

<sup>171</sup> MARTINS, Fran. *Nas barbas do velho monge*. São Paulo, s/d e s/p.

reconheceram o valor do romance e, ao mesmo tempo, lamentaram a falta de crítica pública acerca da obra.<sup>172</sup>

Embora a crítica tenha sido inexpressiva, o escritor, utilizando-se de sua posição de publicitário, divulgou-a entre outros escritores por meio de cartas, organizou noite de autógrafos, além de tê-la inscrito no já citado concurso do Instituto Nacional do Livro.

Essa trajetória leva a crer que *Teodoro Bicanca* é a “pedra angular” da obra de Castelo Branco, pois, sendo a primeira obra ficcional, tornou-se símbolo da sua escrita: o domínio do seu pensamento fecundo e referência para os outros textos, por ser materializadora de uma força ficcional que explica a capacidade que tem de comandar o retorno do autor às suas páginas, sempre que este se propunha a criar ou a recriar. Assim, a eficiência da obra reside no princípio de ser um resultado de sucesso na carreira do autor de tal forma que, por meio dela, ele se tornou conhecido nacionalmente e passou a produzir com mais qualidade literária.

Tais considerações determinam a importância dessa obra dentro da literatura do Piauí. Trazê-la à tona é dialogar com as marcas que o romancista deixou no papel, por isto é necessário narrar o percurso desse encontro. O caminho é valer-se do livro-manuscrito,<sup>173</sup> em que se transformou esse movimento de escritura e reescritura da obra que, na concepção de Grésillon, é:

Transformar o objeto-manuscrito em objeto de conhecimento não é, no fim das contas, nada além do que a reconstrução dos momentos sucessivos da gênese escrita, é enriquecer a obra com a dimensão do seu devir no tempo, é dotá-la da densidade do ato da escritura com toda a gama de possibilidades, com suas alternativas não resolvidas assim como com seus extravios.<sup>174</sup>

Por fim, com este histórico da organização do *corpus*, foi possível resgatar a história do livro *Teodoro Bicanca*.

---

<sup>172</sup> Conferir referência bibliográfica.

<sup>173</sup> Termo utilizado pela geneticista, Cláudia Consuelo Amigo Pino, em sua tese de doutorado, para definir o romance “*53 jours*”, um manuscrito publicado. O uso do termo, no caso específico desta pesquisa, dá-se no sentido de classificar o livro publicado *Teodoro Bicanca*, transformado por Castelo Branco em manuscrito. Desmembrar-se-á a terminologia “livro-manuscrito” em três siglas: LM1, LM2 e LM3. O LM1 refere-se ao exemplar do escritor, Francisco Miguel de Moura, que se encontra em Teresina; o LM2, ao exemplar de trabalho de Castelo Branco, possuidor de rascunhos; e o LM3, ao exemplar do Círculo do Livro.

<sup>174</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al supervisão de tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard . Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p.55.

## 5.2 Desvendando o mistério da recriação: o livro como manuscrito

O livro-manuscrito *Teodoro Bicanca* constitui a primeira tentativa de Renato Castelo Branco em resgatar a sua única obra, tipicamente regionalista. Trata-se de um texto que, embora sendo um dos mais representativos do Piauí, encontra-se totalmente desconhecido deste público leitor. Os poucos exemplares que apareceram no Estado foram queimados, em sua totalidade, por membros da família Souza Pires,<sup>175</sup> pois se sentiram ofendidos com a representação, tecida pelo autor, de seu tio preferido, o Coronel Belarmino de Souza Pires, por meio das histórias vividas pelo Coronel Damasceno. Por sua vez, o autor, diante do contratempo gerado, determinou a não publicação da segunda edição do romance, enquanto o seu tio e os membros da sua família fossem vivos.

Quanto ao manuscrito do romance propriamente dito, inexistem, em sua biblioteca, vestígios do seu paradeiro. Desapareceu, quando seguiu para a última prova, na editora.<sup>176</sup> A explicação provável é a seguinte: é possível que o autor o tenha esquecido no local ou desconsiderado a sua importância.

Assim, esta pesquisa tem como texto de base o exemplar do livro publicado *Teodoro Bicanca*, o LM2, que foi retrabalhado por Castelo Branco, com o objetivo de preparar uma segunda edição, após superar o desconforto sofrido no seio familiar. Nele fez todas as rasuras que desejava e acrescentou as notas, datando a conclusão das modificações do texto. Além disto, outro fator que simboliza o intento do escritor de reeditar a obra é que ele deixou um envelope,<sup>177</sup> com textos revistos e ampliados, para serem acrescentadas ou substituídas partes do texto já publicado.

A história do LM2 pode ter nascido no exemplar com que Castelo Branco presenteou o escritor piauiense Francisco Miguel de Moura, o LM1, o qual apresenta rasuras. Acredita-se que o autor tenha iniciado a sua reescrita neste exemplar e, depois, ter passado a trabalhar com outro exemplar, o qual se tornou, definitivamente, o manuscrito original de uma futura edição.

---

<sup>175</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Para a expressão envelope, será doravante utilizada a sigla ENV.

Ao tomar a decisão de reeditar a obra, o autor guardou consigo essa intenção, não a dividindo nem mesmo com a família. Após realizar o projeto de tornar a escrever *Teodoro Bicanca*, guarda, em sua biblioteca, o exemplar com as rasuras e o ENV. O material ficou intacto durante 25 anos, até sua descoberta por esta pesquisa.

Tanto a reescrita de *Teodoro Bicanca* quanto os textos do ENV foram feitos na biblioteca do autor, na cidade de São Paulo. Os traços dessa evidência são perceptíveis em suas escrituras. No LM2, no verso de uma das notas, há o registro do seu endereço: “Renato Castelo Branco. Av. Rebouças, xxxx, São Paulo, Fone xxxxxx”.<sup>178</sup> No final do texto, ao concluir o trabalho de reelaboração, supõe-se, ele o data novamente “(São Paulo, janeiro de 1983)”.<sup>179</sup> No ENV, a marca da relação com a sua biblioteca é visível em uma nota deixada: “Ver Encyclopedie de Lárt, pag.68. História de Portugal, pag. 30. Alvim Tofler, “Choque do Futuro”. Histoire de Lárt (1240 a 1440). Eros, pag.162’.<sup>180</sup>

Ao se comparar os textos de LM2 com LM1, presumiu-se que os movimentos de recriação de *Teodoro Bicanca* aconteceram na seguinte ordem cronológica: o autor começa pelas notas, que, certamente, foram precedidas de rascunhos (de que não se tem comprovantes) até chegarem à versão desejada e serem colocadas na página pretendida. Passa em seguida para as rasuras, pois estas têm estreita relação com as notas, e completa as transformações do texto com os capítulos que se encontram no ENV.

As razões dessa hipótese repousam sobre a constatação de que o LM2 é o resultado de um trabalho progressivo, entre os dois exemplares de trabalho: a maioria das rasuras do LM1 é de natureza estrutural.<sup>181</sup> Em outras palavras, o autor cunha títulos para os capítulos, faz alguns esquemas de escrita à margem e abandona tais projetos de modificação. Quando se analisa o LM2, vê-se que as rasuras foram ampliadas no sentido das notas que dão sequência ao pensamento ali expresso. Portanto, é um processo de redação

---

<sup>178</sup> Informação contida no verso da Nota F. In: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948, p. 208.

<sup>179</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p.237.

<sup>180</sup> Fragmento que se encontra no verso da primeira página do capítulo A farmácia do Dr. Genésio. Texto do Envelope.

<sup>181</sup> Na análise, será mostrada a diferença das rasuras do LM1 para o LM2.

preparado em várias tentativas de reescrita e de revisão. O ir e vir da reescrita de Castelo Branco, presente nos dois livros, são os indícios de tal metamorfose.

Assim, o LM2 se faz de maneira homogênea, ou seja, é composto de pedaços de escrita que seguem um caminho cronológico possível: início, meio e fim, ainda que o percurso da inspiração tenha se desenvolvido, alternando a escrita entre os exemplares de *Teodoro Bicanca* – LM1 e LM2, com os textos do ENV.

Há um outro exemplar da obra *Teodoro Bicanca*, o LM3, edição do Círculo do Livro, que apenas complementa o trabalho de pesquisa sobre o romance. Contudo, o documento não foi escolhido por Castelo Branco, para a realização do trabalho autógrafo.

### 5.3 Descrição material do prototexto

O prototexto da reescritura de *Teodoro Bicanca* será composto por três exemplares do romance *Teodoro Bicanca* – LM1, LM2 e LM3 –, bem como pelas emendas do texto, reunidas no ENV. Todos são considerados aqui documentos de processo. Desses documentos, apenas o exemplar do escritor Francisco Miguel de Moura não pertence ao acervo de Castelo Branco. O trabalho de sustentação da análise foi feito no LM2, mas apoiado nos apontamentos e nas rasuras colhidos nos demais documentos. Para a crítica genética, de acordo com Salles, prototexto é:

O prototexto não se confunde com os diferentes documentos pertencentes aos diversos momentos daquele processo criativo. O prototexto é a elaboração ou organização crítica do dossiê. A reconstituição do que precedeu um texto, estabelecida por um crítico com a ajuda de um método específico, como Jean Bellemin-Noel (1977) o define. Tal reconstrução é feita pela crítica com o auxílio de um método com a finalidade de possibilitar uma leitura do texto formado por esse dossiê. Fica claro, deste modo, que o prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce da competência do crítico genético que se encarrega de o estabelecer e, principalmente, o explorar em um processo analítico e interpretativo.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> SALLES, Almeida Cecília. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 1992, p. 58-59.

Tendo em vista o fato de o prototexto da reescritura de *Teodoro Bicanca* estar circunscrito por um trabalho instigante de reescritura no texto original, no qual Castelo Branco reaproveitou a obra na quase totalidade, faz-se necessária uma apresentação do romance sem as alterações, ou seja, da maneira como foi editado.

### 5.3.1 Circunscrição da edição original de *Teodoro Bicanca*

O livro *Teodoro Bicanca* (LM1 e LM2) é uma brochura em papel-cartão, de tom amarelado, costurado à máquina e colado, com lombada quadrada, medindo 2,5 cm.

A contracapa é do mesmo material, trazendo uma relação de obras, pesando 200 g, tendo desenhada na capa 1 a figura de um vareiro no cais de um rio, em companhia de uma mulher.

O desenho foi confeccionado em fotolito e o processo, em *off-set*, nas cores amarelo, verde e preto. Essa simbologia representa, em boa parte, o conteúdo da obra. A edição e a impressão são da Gráfica Editora Brasileira LTDA, para o IPÊ – Instituto Progresso Editorial S.A, Coleção Iguassu (São Paulo, 1948), organizada pelo autor.

O miolo é de papel pasta de madeira, de cor amarela, formato 22x15cm, pesando 90g. É formado por 15 cadernos, com 16 páginas cada um. Para unir a capa ao miolo, foi utilizada uma cola à base de água, que provavelmente pode ser de água goma arábica. As 237 páginas do livro são numeradas com algarismos arábicos, centralizados na margem inferior.

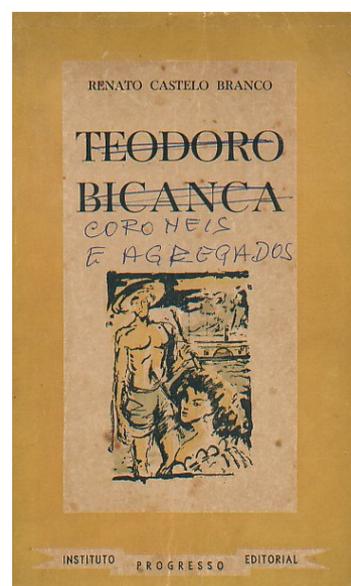


FIGURA 7 - Capa do livro LM2.  
FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

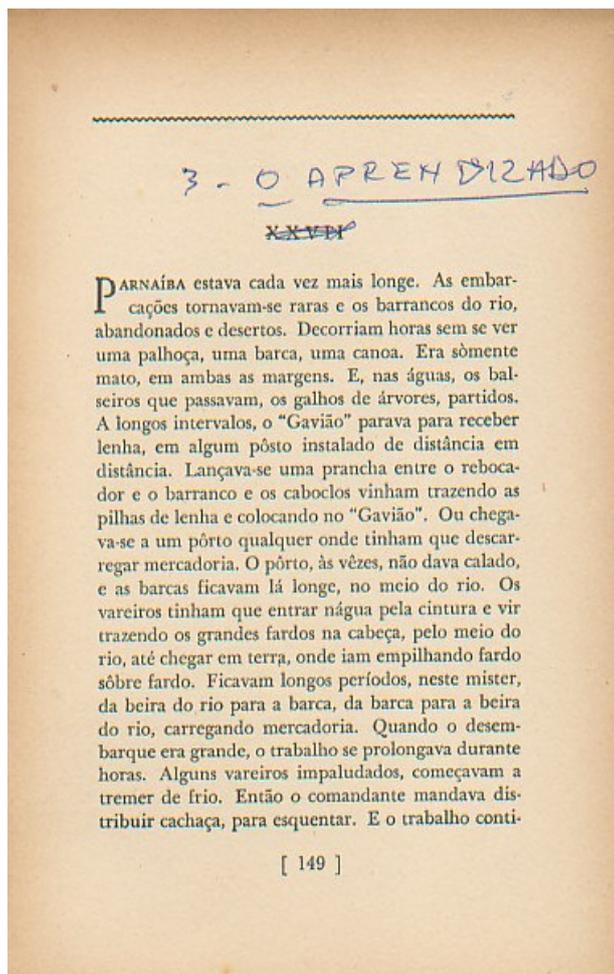


FIGURA 8 - Uma das páginas do LM2

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

Os capítulos não trazem título nem subtítulo; em seu lugar, algarismos romanos – símbolo que registra os 41 existentes. Estruturalmente, cada capítulo possui de duas a cinco páginas, iniciando sempre em página ímpar.

A numeração das páginas, com os algarismos arábicos, inicia na página 11. A composição é feita com tipos da família *times new roman*, em espaços simples. A impressão é legível, proporcionando a exata interpretação do romance.

A parte pré-textual é constituída de capa 01; de capa 02 em branco; de falsa folha-de-rosto, contendo o título da obra; de expediente com o texto, reservados os direitos de tradução, de reprodução e de adaptação à PRINTED IN BRAZIL – IMPRESSO NO BRASIL; de folha-de-rosto, com o nome do autor, o título da obra e o logotipo da editora; de página, contendo uma lista de outros

livros do autor; de página, com uma dedicatória à sua avó, Tunica e à Auridéia e José Olímpio; de uma página em branco; e, para encerrar esta parte, de uma página com a abertura do livro. Na contracapa, encontra-se um comentário crítico sobre a obra, sem identificação e, na orelha da capa 04, um texto editorial, situando que o romance *Teodoro Bicanca* vem constituir, na *Coleção Iguassu do Ipê*, mais uma importante obra na moderna literatura brasileira, além de uma pequena biografia do autor. A parte pós-textual traz a página em branco, a capa 03 e a capa 04, exibindo a relação dos livros publicados pela editora.

A partir desses primeiros passos de descrição da edição de *Teodoro Bicanca* (1948), o estudo mostra como a investigação textual pode levar a maiores esclarecimentos sobre a obra, pois o processo de crítica textual foi desencadeado, e o leitor passa a ter acesso às informações que constituem a memória da criação, que será complementada, a seguir, pela descrição do LM1.

### 5.3.2 O LM1

A importância do LM1, no processo de análise da reescritura de Castelo Branco, operada no LM2, está em trazer as primeiras rasuras feitas pelo autor, sintetizando o início do processo criativo. Assim, o LM1, de acordo com a crítica genética, deve ser investigado, pois carrega, na sua composição, elementos fundamentais para a interpretação do LM2.

O LM1, tal como se encontra, apresentando rasuras, rascunhos e grafismos, em pequenas proporções, aponta para uma reescrita ensaística, visto que Castelo Branco registrou informações, tentando reformar o texto, mas, em seguida, nega-as, as tracejando; sem retomá-las, o material ficcional desenvolvido torna-se descontínuo, dentro do processo de reescrita que vinha executando.

Várias etapas dessa “incerteza” escritural têm como fio condutor uma possível narrativa sobre a descrição de Parnaíba, revelando personagens históricos que por lá viveram. As anotações dessa possibilidade estão nas margens do livro. Destacar-se-ão as que apontam rastros que levam à reescrita final de *Teodoro Bicanca*.

A primeira diz respeito à descrição de Parnaíba em 1924, que, segundo os rabiscos deixados no exemplar, seria distribuído, nas páginas 127 a 140 do texto. Cumpre destacar que, nessa parte, entrariam as histórias dos exportadores de cera de carnaúba, de jaborandi, de tucum e de babaçu (Moraes, Veras, Clarck e Jacob), as histórias dos doutores e poetas da cidade (José Pires – educador, José Euclides – médico, Dr. Edison – advogado e fundador da Academia Piauiense de Letras, Dr. Olarico – poeta, maçom e esotérico) e as histórias dos coronéis, Belarmino Pires e Domingos de Freitas. Todos esses personagens eram pessoas reais da cidade. Tocaria ainda, dentro da descrição de Parnaíba, informações a respeito da Casa Grande e da Casa Inglesa. A segunda parte aponta para uma descrição da passagem da Coluna Prestes pelo Piauí e para a narrativa sobre a presença de Lampião, contratado pelo governo para combater a coluna. Nessa o autor não sugere páginas para a distribuição dos rabiscos.

Nota-se que a idéia, a ser desenvolvida, era escrever sobre as personalidades parnaibanas que protagonizaram episódios marcantes nas décadas de 1920 e 30. Observando o LM1, detectou-se que a primeira rasura é uma espécie de esquema de criação que resume essa intenção do *scriptor*.<sup>183</sup>

1924  
Descrição de Parnaíba  
História  
A Os Exportadores  
B Os Doutores (Poetas, etc)  
C Os Coronéis  
D O Resto – Empregados  
A Os exportadores  
Moraes  
Veras  
Clarck  
Jacob  
B Os doutores  
José Pires  
José Euclides  
Dr. Edison  
Olarico  
C Os coronéis  
Belarmino  
Domingos de Freitas<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> A palavra é usada, assentada no conceito de *scriptor*, utilizada por Willemart em *Manuscrita* 5.

<sup>184</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p.10. LM1.

No entanto, quando se recorre ao LM2 e ao ENV para atestar a efetivação desse raciocínio nos textos reescritos, encontram-se mudanças substanciais nos mesmos. No ENV, o foco deixa de ser a história das personagens e passa para a descrição legítima da cidade de Parnaíba, englobando alguns nexos desta causalidade narrativa, apontada anteriormente. O motivo da transformação está em perceber que, para reescrever a obra, ele teria que trabalhar, de maneira mais aprofundada, o ambiente. No LM2, a referência a esses personagens é feita apenas em uma nota, sem grandes destaques:

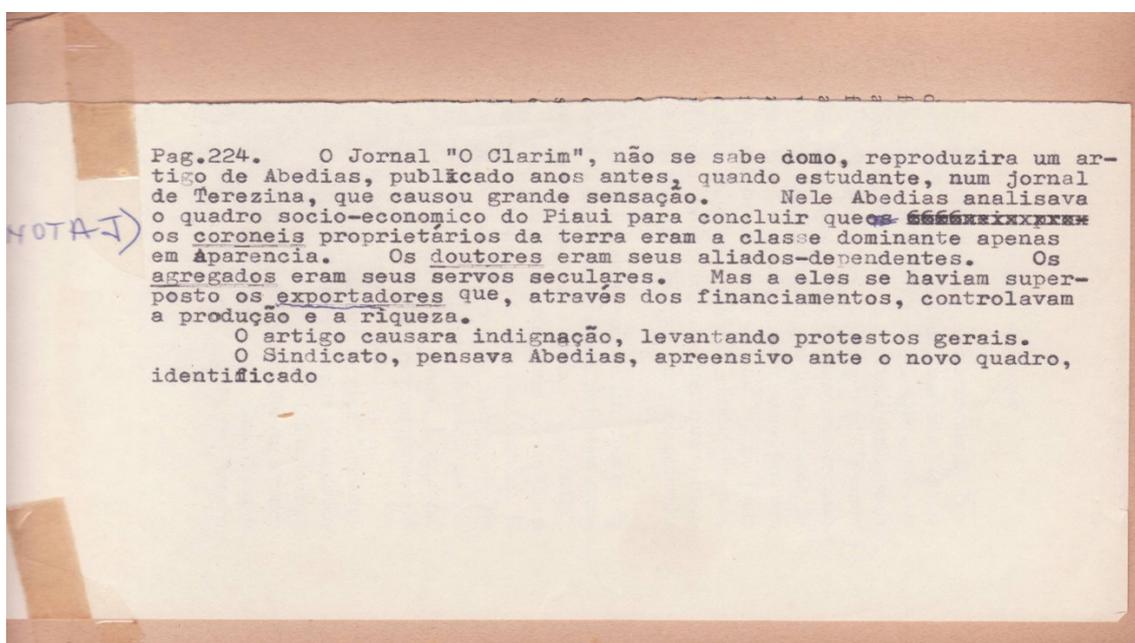


FIGURA 9 – Nota do LM2

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 224.

Apesar de as rasuras sobre a descrição de Parnaíba mostrarem diferenças significativas em LM2 e no ENV, o mesmo não acontece com a composição de nomes criados em LM1 para os capítulos de *Teodoro Bicanca*, neste exemplar. Dos 41 capítulos do texto original, identificados por algarismos arábicos, 39 recebem títulos nas páginas do LM1: O menino e o rio, O vendedor de água, O êxodo, O milagre, As chuvas, O roçado e sonho, A descoberta, O reprodutor, O arranjo, A dívida, O príncipe, A vindita, A descaída, Piedade, O abandono, Fim de Damião, Fuga de Teodoro, Bicho maior, bicho menor, O vareiro, Saudade, O aprendizado, O negro da três, Pra

baixo corre meus ódio, O doutor Bacharel, A matriarca, O Cerco, O sereno e o baile, O doutor e o porco-d'água, O astro, O sindicato, A ameaça, O porco Napoleão, O boato, Os festejos, O jardim das Oliveiras, A repressão, O epílogo e O retorno. Tais títulos são retrabalhados quando o autor elabora o índice para a obra a ser reeditada.

A fidelidade aos 16 primeiros é notada quando se compara a escrita anterior (LM1) com os nomes elencados no índice que está junto com os papéis do ENV. Ainda que o autor aí tenha cogitado outros títulos para os capítulos 1, 2, 7 e 25, desiste da escolha e conserva a mesma designação que está nesse índice. Por exemplo: para o capítulo 1 do LM1, a princípio havia pensado no título A fazenda, depois risca e o renomeia com O menino e o rio; para o capítulo 2, pensa em O vendedor de água, mas muda para O êxodo; para o capítulo 7, arrisca A descoberta, descarta-o, escreve O encontro com piedade, desiste e retoma A descoberta; e, para o capítulo 25, intitula O conflito, porém opta por O doutor bacharel.

Simultaneamente, divide os 39 capítulos, do LM1, em partes: Casa de Palha x Casa de Telha; Descrição de Parnaíba; Os porcos d'água e A revolução dos bichos. Esse novo recorte estrutural proporciona à narrativa uma fluência de leitura, que pode ser observada, mesmo lendo-se separadamente as partes criadas ou inseridas no todo do texto.

O restante das rasuras refere-se, basicamente, às intercalações de nomes, datas de quatro interferências textuais, em vias de desenvolvimento. As anotações, feitas sempre à margem das páginas, com uma caligrafia rápida e em alguns momentos ininteligíveis, atestam terem sido empregadas em uma mesma ocasião, utilizando uma única caneta – de cor azul. O exemplar não fornece resquícios precisos de quando o escritor efetuou as rasuras.

A fim de concluir a descrição material desse exemplar, um registro se faz necessário: o autor codifica, na marginália, frases do tipo – “Ver notas na pasta”,<sup>185</sup> “Epílogo ver nota na pasta”–,<sup>186</sup> aludindo para a possibilidade de ter escrito, antes de qualquer rasura, as notas que estão no LM2.

---

<sup>185</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 182.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.232.

### 5.3.3 O LM2

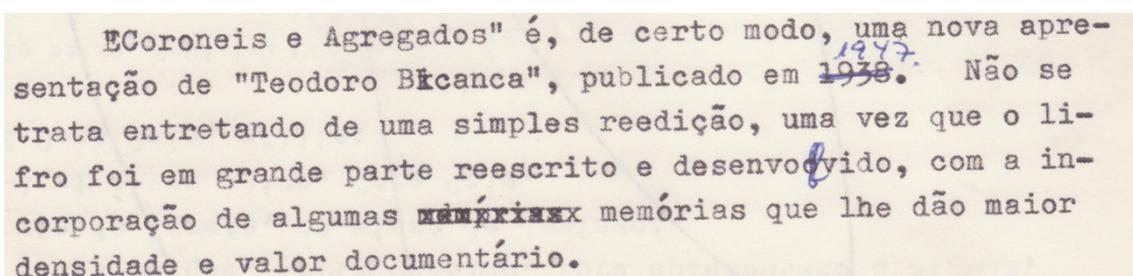
Entre 1980 e 1983, Castelo Branco volta a trabalhar com *Teodoro Bicanca*. Os registros, fixados no verso das notas trabalhadas, mostram que, em janeiro de 1980, foi escrita a primeira parte delas, as quais o autor chamou de “rascunho básico”.<sup>187</sup> Logo depois, ele dá continuidade às mudanças que desejou fazer no romance.

Um aspecto, já mencionado, mas que parece ser provável, é que tais anotações têm o LM1 como ponto de partida. Portanto, vários elementos, que serão descritos nesse exemplar, buscar-se-á a sua gênese nas pegadas deixadas pelo artista na recriação anterior.

As rasuras do LM2, de forma geral, remetem ao exercício incansável de Castelo Branco em descrever o processo da recriação de *Teodoro Bicanca*.

O primeiro esboço do texto é direcionado para esse desejo: nele é claro, enfático e determinante. O autor suprime o título *Teodoro Bicanca*, em favor de *Coronéis e agregados*, e ainda define o gênero para o texto, romance.

Em seu texto introdutório, para a reedição de *Teodoro Bicanca*, diz Castelo Branco:



"Coroneis e Agregados" é, de certo modo, uma nova apresentação de "Teodoro Bicanca", publicado em 1947. Não se trata entretando de uma simples reedição, uma vez que o livro foi em grande parte reescrito e desenvolvido, com a incorporação de algumas ~~memórias~~ memórias que lhe dão maior densidade e valor documentário.

FIGURA 10 – Rasura que faz parte do texto de introdução para a reedição de *Teodoro Bicanca*, com o título de *Coronéis e agregados*.

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

Prossegue com as transformações e, na página da dedicatória, coloca sob os olhos do leitor a possibilidade de completar as “rasuras de revisão”, com uma escrita que constará no ENV: “introdução (no envelope)”.<sup>188</sup> As razões para

<sup>187</sup> Informação colocada no verso da Nota F. In: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, p. 208.

<sup>188</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 07.

suspeitar dessa certificação devem-se ao fato de o volume de texto, que está no ENV, não caber nos espaços em branco do LM2. Desse modo, precisam ser escritos em outro local. Fora isso, as datas que indicam a finalização das rasuras em tempos diferentes, as do LM2 (janeiro de 1983) e as do ENV (05 de outubro de 1986), contribuem para essa dedução. Continua rasurando essa página, ao delinear a dedicatória existente, escrevendo outra:

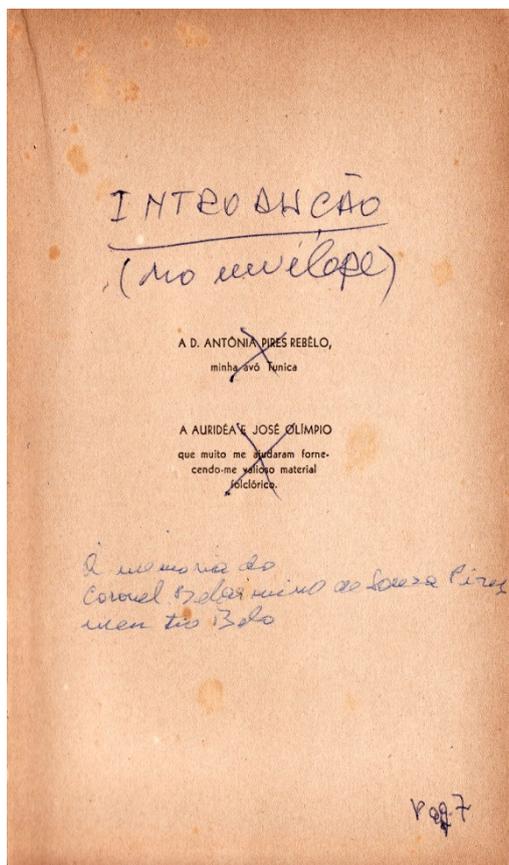


FIGURA 11 – Rasura feita no LM2.

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 07.

A nova dedicatória, escrita à mão, com caneta azul claro, no final da página, contém o seguinte fragmento: “À memória do Coronel Belarmino de Souza Pires meu tio Belo”. Com essa dedicatória ao seu tio, Castelo Branco emprega todas as variantes a favor da sua intenção “sentimental”, sinalizada, anteriormente, no LM1: “OS CORONÉIS BELARMINO E DOMINGOS FREITAS”, texto que foi inserido na figura desta análise.

Sucedem-se os acréscimos no LM2, na página 9, na procura de uma direção para a estrutura dos capítulos, como se viu no LM1. Escreve, pela segunda vez, os nomes das partes que já havia rasurado, desta feita situando-

as, exatamente, no início das páginas que marcam a divisão do romance. Trata-se de um elemento essencial para, a partir das rasuras, ser compreendido o aperfeiçoamento que ganhará o texto. Em seguida, estabelece que o índice de *Teodoro Bicanca* está no ENV:

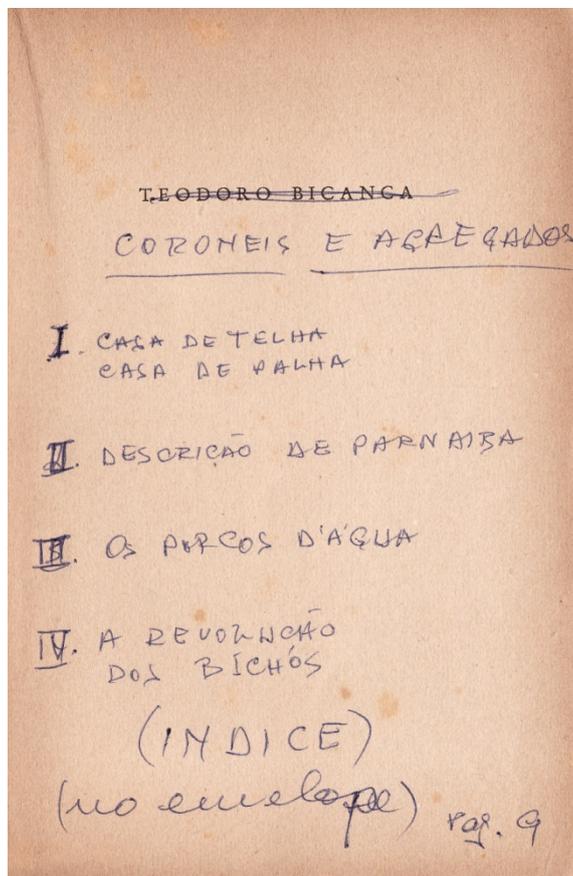


FIGURA 12 – Rasuras deixadas no LM2.

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.p. 09

Das quatro partes que relatam *Teodoro Bicanca*, distribuídas por Castelo Branco, todas mostram, entre si, semelhanças que podem ser vistas pelo viés dos aspectos regionais. Mas elas oferecem também, entre si, divergências. Como explicar o surgimento das semelhanças e das divergências? Isso equivale a perguntar: como se constituíram?

Para compreender esse aspecto, é necessário admitir, em primeiro lugar, que, apesar das rasuras, uma grande quantidade de matéria ficcional, que estava nas partes, foi preservada como objeto inicial de escritura. Pela reorganização do texto, aperfeiçoada no LM2, os sinais levam a perceber que Castelo Branco modificou trechos, parágrafos, expressões e palavras, buscando articulá-los dentro do contexto do romance, de forma que o leitor

possa reconhecer as relações semânticas existentes e, ao mesmo, tempo fazer conexões com a nova forma reconstruída.

Um aspecto interessante que merece destaque nessa mudança é o seguinte: o romance passa a dar mais ênfase ao protagonista, *Teodoro Bicanca*, e ao seu apego em tornar-se vareiro. É como se a narrativa girasse apenas sobre essa possibilidade. No entanto, essa relação só tem razão de ser se não forem considerados os manuscritos do ENV, pois todos os relatos lá contidos, quando se juntam às rasuras desse exemplar, mudam o sentido do texto. Com essa probabilidade, acompanha-se a trajetória da personagem durante as novas partes do romance.

Casa de Palha x Casa de Telha, primeira parte em capítulos, contempla a narrativa sobre *Teodoro Bicanca* e a sua relação com o rio Parnaíba, celebrada por intermédio da vontade que tinha de ser vareiro. A partir disto, poderia conhecer o rio, de seu começo até o seu fim. Tal alegoria dar-lhe-ia condições de, sob a influência das águas do rio, re(viver) as suas histórias de vida: a migração que fizera junto com a sua família do sertão do Ceará para o Piauí, porque a seca atingira as zonas do sertão cearense; a descoberta do amor em Piedade, despertada quando ia ao banho no rio onde a encontrou e a decisão de trocar a vida no campo pela vida urbana de Parnaíba, pois lá garantiria a subsistência, vendendo água do rio.

Descrição de Parnaíba, segunda parte em capítulos, aborda as conquistas de Teodoro na cidade, como vendedor de água, e a descoberta de um novo mundo: as brincadeiras citadinas, as amizades e o jogo de futebol no Coroa – bairro proletário da cidade – ; as conversas dos vareiros na beira do cais, que tanto o encantavam; e as condições “[...] dos que viviam nas casas de telha do centro da cidade, e dos que viviam nas palhoças da Coroa. [...] O centro também tinha seus agregados, os que trabalhavam nas lojas, nos escritórios, nas casas exportadoras. Esses eram “agregados...como.... os agregados da fazenda”.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p.135.

Os porcos d'água,<sup>190</sup> terceira parte em capítulos, traz a vida de Teodoro como vareiro no rio Parnaíba. Iria finalmente conhecer o rio e ver as terras. Para realizar o sonho de ser vareiro, desfez-se do jumento que o ajudava a vender água e comprou uma *marinheira* e a pendurou na cintura. Estava pronto para a nova vida. A embarcação *Caramuru*, na qual foi engajado, fazia a linha de Parnaíba a Teresina, levando tecidos e outras mercadorias de importação para os portos fluviais do centro do Estado. O trabalho seria árduo e exigia disposição física. A ele cabia entrar na água pela cintura e vir trazendo os fardos na cabeça, para serem empilhados na terra, além de, durante o trajeto, quando surgiam correntezas intransponíveis, travar, no peito, a vara, para a embarcação se movimentar.

A revolução dos bichos, última parte em capítulos, revela exatamente o verdadeiro estado de consciência de Teodoro Bicanca. Compreende uma série de histórias de personalidades parnaibanas, destaque-se a da amizade entre Teodoro e o Dr. Abedias, advogado, que criaram o Sindicato dos Vareiros e dos Estivadores de Parnaíba, cujo objetivo era conscientizar os associados a lutarem por melhoria nas condições de trabalho. Funcionava, a princípio, apenas com a presença de Teodoro, Zé Peinha e Dr. Abedias. Mas, à proporção que os patrões diziam que o Sindicato era um perigo, mais os caboclos se reuniam aos fundadores. Pela primeira vez, uma classe oprimida ganhara consciência e força a ponto de as autoridades, temendo a capacidade de organização dos “revolucionários comunistas”, traçarem um plano arbitrário para acabar com a voz dos sindicalistas. Deportam Dr. Abedias de Parnaíba e aprisionam o restante. Com a desestabilização do grupo, Teodoro deixa Parnaíba e segue para a fazenda do Coronel Belarmino e para os braços de Piedade.

Assim, na narrativa, vê-se um discurso preocupado em retratar a voz da consciência do protagonista do romance, amadurecida ao longo dos episódios vividos. Teodoro Bicanca abandona as inquietações pessoais de fluxo da consciência, pensadas nas partes anteriores, para falar e atuar em nome de um coletivo. Sem sucesso na empreitada, a personagem abandona o sonho e

---

<sup>190</sup> O mesmo que vareiro. Designação feita pelos milicianos, ao referir-se aos homens que geravam a força motriz necessária para acionar embarcações, através do uso da vara e do cabo de espiada de manilha.

volta à realidade: a vida no campo ao lado do amor adolescente. O propósito específico do texto é informar ao leitor acerca dos processos psíquicos do pensamento de Teodoro Bicanca, imitando-os mais sem falseá-los, pois “[...] mimeses é considerado um engano criador, distinto do juízo, da falsidade”.<sup>191</sup>

Passando aos aspectos de ordem formal, da reescritura de Teodoro Bicanca no LM2, embora estejam intimamente ligados ao conteúdo, para marcar a entrada dos capítulos, no corpo do texto, Castelo Branco numerava-os com algarismos arábicos e, na sequência, os renomeia, pois já os havia denominado em LM1. Quando decide finalizá-los, no meio de textos, estabelece um corte com um risco.

O atelier de Castelo Branco fornece, do mesmo modo, nesse exemplar, “rasuras de conteúdo”, as quais irão revelar o trabalho que ele vem realizando, os progressos de sua criação, de sua vontade autoral e de sua visão literária. Na mobilidade das rasuras, repousa as condições da sua recriação literária: elas foram empregadas em formato de adição, de eliminação e de subtração.

Os registros dessa escrita apontam para trechos, expressões, frases e palavras. Nela, o autor trabalhou, basicamente, no sentido de eliminar e de acrescentar partes à obra, alterando, assim, o número de capítulos e, em boa parte, o sentido do texto. Todas as rasuras até a entrada das notas aparecem marcadas por caneta azul claro e escuro, atestando momentos diferentes dessa escrita.

As rasuras, em formato de notas datiloscritas, que se encontram no LM2, totalizam 12 notas, as quais o autor as enumera de: Nota A, B, C, D, E, F, G, H, I, J K e L. Para delimitar precisamente onde deveria ficar o novo texto, ele as cola na página anterior com fita durex e indica a sua entrada na página subsequente, após rasurar com caneta azul. Por exemplo, frases do tipo “Nota E”, em um verdadeiro exercício de alternâncias entre datiloscrito e manuscrito. As notas trazem, no início do texto, o número da página à qual deverão pertencer. Por exemplo: “(Nota E) p.195”.

---

<sup>191</sup> LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p.30.

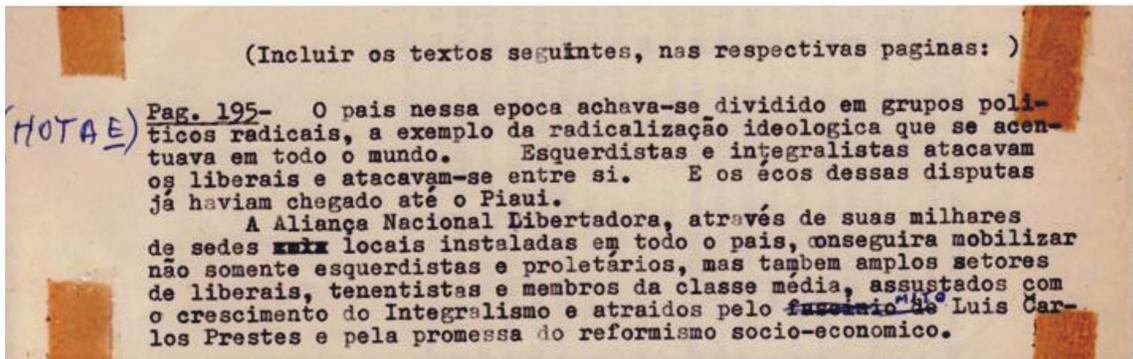


FIGURA 13 – Modelo de nota criada para ser incluída na obra *Teodoro Bicanca*

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

Com esse encaminhamento, as notas representam um espaço textual, previamente elaborado, armazenado em um dado período, para depois serem utilizadas. Expressando um conteúdo específico da função ficcional que desempenharão na obra *Teodoro Bicanca*, elas ressaltam aspectos de um pensamento narrativo seqüencial, coerente e de escolha de sentido, que lhes dá um valor de *notas de finalidade*.<sup>192</sup> A realização das notas, fora do tempo da possível reescritura de *Teodoro Bicanca*, faz parte do processo da escritura artística. Grésillon fala dessa interrupção, continuidade ou recomeço do ato da escritura, com extrema clareza: “O tempo passado escrevendo uma obra, quer seja contínuo ou marcado por interrupções, pode ser considerável”.<sup>193</sup>

Tal atividade de escritura é a segunda parte de mudanças na estrutura do LM2, instituídas para ampliar a escrita existente ou preencher as lacunas que serão criadas com a retirada de trechos do texto publicado. A nova construção textual tem como objetivo explicar a saída de idéias, descritas pelo narrador, de ordem verbal, para a entrada da “neuronal”.<sup>194</sup> Grésillon a chama de “textualidade inventada”.<sup>195</sup>

<sup>192</sup> Notas de finalidade são rascunhos, construídos com o objetivo distinto de serem utilizadas, verdadeiramente, no processo criador. Diferente das notas deixadas à margem, que são o resultado da interpretação, análise ou síntese de leituras realizadas em outros textos, podendo ser usadas na criação ou não. Elaboração conceitual de autoria da pesquisadora.

<sup>193</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al supervisão de tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 53.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>195</sup> *Ibid.*

#### 5.3.4 O diferencial no exemplar do círculo literário

*Teodoro Bicanca* teve também a impressão que saiu com o selo do Círculo Literário, pelo Instituto Progresso Editorial S.A, São Paulo, 1948, Coleção Iguassu, sem designação de ser uma outra edição. Como o livro já estava impresso, a organização do concurso decidiu manter o mesmo paratexto da obra.<sup>196</sup>

O livro difere do exemplar já descrito, apenas, na capa e no tamanho 20x14cm, logo, de tamanho menor. O texto tem capa dura em verde-musgo, edição de luxo. A contracapa é do mesmo material e não traz impressões. Na lombada, em prata, foi impresso o logotipo do Círculo Literário, o nome do autor e o título do livro, demonstrando, assim, um cuidado maior com o paratexto. No mais, iguala-se à primeira impressão.

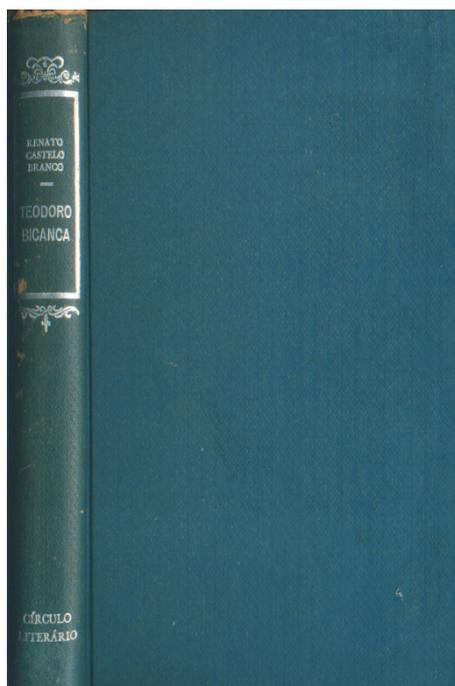


FIGURA 14 – Capa de *Teodoro Bicanca* – edição do Círculo Literário  
FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

---

<sup>196</sup> Depoimento oral da família e dos amigos sobre a vida e a obra de Castelo Branco, atestando a sua veracidade.

### 5.3.5 Desconstruindo para construir: o nascimento do Env

Para concretizar a reescrita que desejava realizar em *Teodoro Bicanca*, Castelo Branco, contando com as rasuras dos dois exemplares, LM1 e LM2, escreve fragmentos de textos de extensão e natureza variáveis e os coloca dentro de ENVs. As informações propostas são inúmeras, dentre elas: a troca de título, uma introdução, um índice, novos capítulos e títulos para todos eles. A grande surpresa dessa vontade autoral, expressa na escrita introdução, é a mudança de tipologia romanesca, isto é, o romance deixaria de ser regional e passaria a pertencer à sua trilogia de romances históricos: *A conquista dos sertões de dentro*, *Rio da liberdade* e *Senhores e escravos*.

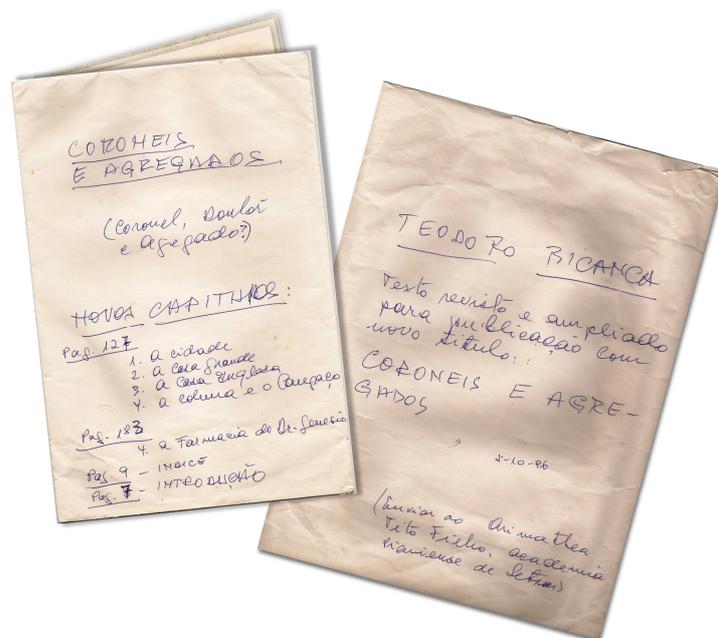


FIGURA 15 - Envelopes

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

O material está guardado em dois ENVs de tamanhos diferentes, que fazia parte de sua correspondência pessoal: “Rem.: RENATO CASTELO BRANCO. Caixa Postal XXXX – São Paulo”. O primeiro é grande, no qual o autor arrola, na parte do destinatário, com caneta azul, que *Teodoro Bicanca* foi ampliado para publicação, com o título de *Coronéis e agregados*. Data (5-10-86) e faz uma nota, lembrando que deveria enviar as alterações para a análise e sugestão do amigo e do escritor piauiense, Arimathea Tito Filho, na

Academia Piauiense de Letras. O segundo, de tamanho menor, que era guardado dentro do primeiro, trazia toda a escritura que fizera. Na capa, usando a mesma caneta, reescreve o novo título – *Coronéis e agregados* – e depois, como se ainda tivesse dúvidas sobre como se chamaria a obra, escreve outro título (*Coronel, doutor e agregado?*). Em seguida, faz referência às páginas 127 e 183, do LM2, fornecendo indicativo de que nelas seriam estruturados os novos capítulos. Prossegue na escrita, indicando que, na página 9, caberia a função de receber o índice e, para a página 7, a introdução.

O autor escreveu 19 fólios<sup>197</sup> que perfazem um total de cinco capítulos, para essa nova versão do romance. Todos, segundo o seu desejo, devem ser incorporados ao LM2. A página 127 do referido livro ganharia quatro capítulos: A cidade, A casa grande, A casa inglesa e a Coluna e o cangaço. Na página 183, entraria A farmácia do Dr. Genésio.

Para numerar as páginas dos fólios, seguiram-se os passos deixados pelo escritor, ou seja, preservou-se a ordem em que foi encontrado cada fólio e, depois, considerou-se a distribuição dos capítulos que se acham no ENV pequeno. Segundo tal ordem, a introdução foi escrita em um fólio, enquanto o índice, em dois, designando, para cada capítulo, no mínimo, dois fólios e, no máximo, quatro.

Castelo Branco datilografou todos os fólios em sua velha máquina de escrever, em espaço 3, utilizando papel ofício, de cor amarela. As “rasuras de leitura”, cometidas datilograficamente, são vistas ao longo das páginas transformadas, por meio do símbolo do borrão (XXXXXXX) que atesta cada releitura e ajuste do pensamento criador. Todas as rasuras pertencem ao movimento escrita/leitura/escrita, marca que caracteriza as pretensões e as combinações do processo de criação dos textos.

Outros rastros, a demonstrarem que o manuscrito passou por mais leituras, são as rasuras praticadas com canetas azuis (clara e escura) e preta, presentes nas páginas, exprimindo a correção de palavras, de nomes de personagens, as datas, a ortografia, a pontuação, capítulos, numeração de

---

<sup>197</sup> Termo utilizado nos estudos de crítica genética para definir as folhas numeradas de um arquivo de manuscritos. No caso específico do manuscrito de Castelo Branco, este foi classificado pela pesquisadora, com o objetivo de analisar o material dos envelopes.

capítulos e continuação de parágrafos. Este é um verdadeiro movimento de revisão feito por Castelo Branco.

Acredita-se que as canetas eram usadas em momentos diferentes. Tal suspeita advém da constatação de o fato de se observar que os acréscimos, os cortes e as correções estão concomitantemente em cada página, ora em azul escuro ora em claro ora em preto, revelando que o texto sofreu várias leituras.

Dando sequência ao estudo descritivo dos documentos dos ENVs, descobriu-se que, no verso de algumas páginas, há conteúdos que deveriam, pela intenção de Castelo Branco, constituir também mudanças em *Teodoro Bicanca*. Entretanto, após datilografá-los e elucidar em que páginas deveriam ficar no LM2, o autor renuncia da criação, riscando-as e faz, desse ingrediente, apenas um rascunho.

No verso das duas páginas do índice, foi redigido um capítulo denominado Geração 1914 – data de nascimento de Castelo Branco. A narrativa fala dos acontecimentos históricos mundiais e nacionais, que influenciaram essa geração. Na realidade, o capítulo é uma retomada das informações, já trabalhadas pelo autor, em seu livro de memórias *Tomei um ita no norte*. Para o autor, autor (ele), tais informações eram para ser acrescentadas na página 9 do romance.

No verso da página que tem a introdução, está inscrito um capítulo de nome Doca gaia. O texto relata a história de um cearense louro, recém-chegado a Parnaíba, que agrada a sociedade por conta do seu nome esquisito, a ponto de tornar-se referência nas festas da cidade. A sugestão do autor é que essa parte ficasse na página 7.

No verso da última página do capítulo A coluna e o cangaço, o autor começa a composição do intitulado O sereno. Nele discorre sobre os bailes no clube *Cassino* de Parnaíba e toda a simbologia deste tipo de evento no cotidiano de uma cidade interiorana. O seu teor é parcialmente desenvolvido no livro *Tomei um ita no norte*, sendo, portanto, ampliado nesse capítulo. De acordo com o registro do autor, esta parte era para ser incluída na página 127.

Vale ressaltar que, após criar o capítulo *O sereno*, o Castelo Branco realiza dois experimentos para a construção do mesmo que retratará a história da Casa Inglesa. Escreve uma variante do que representou a Casa Inglesa como monumento arquitetônico de Parnaíba. Em seguida, faz rasuras de

acréscimos em boa parte do texto e desiste da escrita, cortando-a na sua quase totalidade. Depois, reescreve a mesma história com outra roupagem, o da linha histórica. Para surpresa do leitor, aproveita a parte do texto anterior que não sofreu cortes para ser o final da história do texto que escolheu como acabado. A primeira versão passa a consistir no verso da segunda.

Finalmente, as últimas páginas do capítulo A farmácia do Dr. Genésio trazem mais duas propostas de texto. A primeira, com o título, *Les belles*, é uma tentativa do autor de narrar sobre os seus amores platônicos da sociedade parnaibana: Auridea, Euridea, Andreina, Mari Neves, Alice Sampaio, Almira, sendo estas as suas deusas, as suas musas, as suas ninfas; mulheres hoje senhoras, avós, mães de família, com filhos, sobrinhos e netos. Algumas já faleceram, outras ainda vivem em Parnaíba. Este é o único texto inacabado de Castelo Branco e sem sugestão de inclusão no LM2. A segunda chama-se *O astro* que fala das “peladas” na casa do tio José – um dos tios responsáveis pela formação intelectual de Castelo Branco – com direito à camisa personalizada, hinos, juiz, torcida e astros futebolísticos. Embora seja a criação com o maior número de rasuras, não possui consistência para fazer parte do LM2. Todavia, o autor quis aproveitá-lo na página 183.

Essa elaboração de capítulos corresponde à etapa inicial da escritura de Castelo Branco, cujo conteúdo foi abandonado. A tentativa mostra o percurso do autor em conseguir uma escritura, que substituísse as que desejava retirar em *Teodoro Bicanca*, por meio de fatos, vivenciados no período em que residiu em Parnaíba, tendo como referência personagens ora reais, ora ficcionais.

Tais documentos são de uma única natureza: a da memória, uma trajetória de narrativas, pautadas nas experiências de ordem biográfica do autor, anotadas antes da versão final. Conforme Salles, “[...] o trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir”:<sup>198</sup> o sujeito-autor busca a matéria apropriada ao projeto de reescrita de *Teodoro Bicanca*. A ação de criar foi registrada na folha de papel e tornou-se o verso da escrita do apaziguamento: as rasuras viraram rascunhos.

---

<sup>198</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.p. 27.

## 6 AS MARCAS DO PROCESSO DE RECRIAÇÃO: NOTAS E RASURAS EM *TEODORO BICANCA*

Eis enfim o manuscrito sobre nossa mesa. Para chegar até nós, ele atravessou a espessura de tempos obscuros, e, muitas vezes, mil aventuras.

Louis Hay

Neste capítulo, são analisados os elementos do processo de reescritura do romance, que já foram destacados no capítulo anterior, como notas, rasuras no texto acabado e textos do ENV, considerando as marcas de supressão, substituição e acréscimo, que demonstram a hesitação e a escolha do autor. Explora-se, ainda, o diálogo do autor com a sua obra, em busca de um caminho para a reedição do texto, mediante as suas inquietações de ordem pessoal.

### 6.1 Notas de margem ou de rascunho?

A princípio, as Notas, elaboradas por Castelo Branco para a reescritura<sup>199</sup> do livro *Teodoro Bicanca* são Notas de rascunhos, contendo um formato peculiar – datilografadas, em sua máquina de escrever. Posteriormente, tornam-se Notas de margem, quando ele as cola nas páginas do romance. Por elas possuírem uma forma diferenciada das que os autores costumam inventar em seus manuscritos, chamam-se-ão de *Notas de margem datiloscrita*.<sup>200</sup> Vale ressaltar que a constituição das mesmas passou por dois momentos. No primeiro, algumas aparecem registradas no LM1, como o autor costumava fazer em seus livros de consulta. Depois, ao abdicar do LM1 para trabalhar com o LM2, é que elas surgem, caracterizadas por esta posição à margem do texto.

Nas notas de margem datiloscritas, o Castelo Branco insere relatos de acontecimentos reais e imaginários. As ocorrências reais estão intimamente ligadas à sua vida pessoal, seja como observador do fato ou seu mentor.

---

<sup>199</sup> De acordo com Grésillon, em *Elementos de crítica genética* (2007), é uma operação que pode ser de natureza complexa, conduzindo a uma reorganização global; uma reformulação do escrito.

<sup>200</sup> Criou-se esse termo para classificar as Notas atípicas de Castelo Branco. Nos trabalhos de crítica genética, dos quais se tomou conhecimento, esse tipo de Nota não é usual nos manuscritos modernos, por isso, torna-se merecedora de um termo apropriado.

Esses fatos verdadeiros, integrados ao processo de reescritura de *Teodoro Bicanca*, podem ser encontrados na sua biografia e nos relatos memorialísticos sobre os acontecimentos históricos do Brasil e do Piauí. A análise dessas Notas, no entanto, não visa apenas a essa descoberta, mas averiguar se o conteúdo escrito encaminha o LM2 para a reedição tão desejada por Castelo Branco, cujo objetivo maior, segundo o seu depoimento, é mudar as características tipológicas do romance.

As notas de margem datiloscritas passam a ocupar um lugar distinto na variedade de fontes de informações que irão apoiar a escritura de Castelo Branco, pois, além da sua característica estética – escritura em fragmentos, prevista para desaparecer no processo de reedição do romance – manifesta-se como um primeiro momento de reflexão sobre o ato criador.

Essas notas estão intimamente ligadas à sua visão de mundo e de vida, além de acontecer, também, como diálogo com outros textos. Nesse sentido, a intertextualidade, produzida pelo autor de *Teodoro Bicanca*, é realizada, respeitando a sua emoção e escolha de leituras. Portanto, é um trabalho, resultante da própria postura crítica de Castelo Branco e, conforme Mikhail Bakhtin, “[...] trata-se do princípio da cosmovisão do autor, de cujo ponto de vista ele entende o mundo dos seus heróis”.<sup>201</sup>

As notas transmitem o poder de continuidade dentro do processo de recriação da obra *Teodoro Bicanca*. Não só porque se apresentam em uma sequência lógica, mas também por resgatarem episódios da narrativa que não estavam claros: paisagens; fatos da história de Parnaíba; fatos da história do Brasil e a intertextualidade com o livro *A revolução dos bichos*, de George Orwell. Informações que serão investigadas no transcorrer da análise.

Essa visão do ofício de escritor, desenvolvida nas Notas, pode ser observada quantitativamente nas Notas de acréscimos, redigidas ora em pedaços de papel recortado, contendo frases curtas ou parágrafos inteiros de textos, ora em folhas de papel ofício. Tais acréscimos marcam o começo de uma escritura em que o objeto literário é arquitetado a partir das várias leituras de *Teodoro Bicanca*. O livro constitui o suporte do qual o autor vai se valer para elaborar as Notas e, assim, resgatar o texto acabado que, embora publicado,

---

<sup>201</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 8.

está sem vida, receptividade ou participação do público leitor (porque a sua primeira e única edição está esgotada) e disponibilizá-lo novamente a ele. Tais aspectos dessa criação – as notas – passam a vir à tona na medida em que o escritor encontra a si próprio e, a partir deste ponto, é capaz de enxergar os acréscimos, as substituições, as supressões que devem ser praticados no romance.

As oito notas de acréscimo, A, C, D, E, F, H, I e L, presentes no LM2, atestam os vários tempos de leitura e rasura da reescritura do livro, estando configuradas em espaço textual: tais alterações começam na página 105 e terminam na 235. De forma geral, são apontamentos gerados para preencher as minúcias faltantes no livro publicado, ligados à diegese. A Nota A é um exemplo. Mas há aquelas criações inéditas, fruto da inquietação artística que primam por encontrar alternativas para o redimensionamento da obra. Por exemplo, a Nota F.

Nesse sentido, antes da página 105, o escritor só tinha se aventurado a pequenas rasuras nas falas do narrador e das personagens, na linha vocabular, tendendo a retirar pronomes pessoais, verbos, substantivos e adjetivos. Nessa modalidade, os ingredientes narrativos passam pelo escoador da contenção. À medida que decide acrescentar Notas, o estilo das rasuras muda. Castelo Branco deixa transparecer claramente as suas opções no que diz respeito à recriação literária. Surgem, a partir de então, Notas de acréscimos, de substituição, rasuras de supressão no corpo do texto acabado e grandes rasuras de acréscimo. Esse é o caso da criação de novos capítulos, que cooperam para a construção de um universo literário aberto e com saídas, cujas rasuras representam a busca de solução para *Teodoro Bicanca*.

No tocante ao discurso, essas duas modalidades de recriação textual, apontadas anteriormente, vão acentuando o diálogo entre as personagens e oferecendo destaque às intromissões do narrador. Os sintagmas sofrem o processo de acréscimo verbal, verificado na função explicadora do narrador, ao dar apoio à movimentação e à ação das personagens, visando detalhar o desenrolar da narrativa.

No que se refere à linguagem, as oito notas marginais de acréscimo concorrem para reforçar o estilo de Castelo Branco, em que as frases curtas predominam, recheadas de imagens comparativas com o texto acabado e

outros textos. Acompanhando o percurso dessa reescritura à margem do texto, verificou-se que ele desmembra a narrativa em pequenos capítulos, para a inclusão das Notas. Como resultado, a linguagem ganha a marca do autor, reconhecível na objetividade de um estilo que prima pela concisão.

Quanto às notas de substituição, estas são poucas, B, G, J, e K, apenas quatro, pois o experimentalismo do autor não é o de retornar às formas iniciais do texto, e, sim, o de arriscar um tratamento narrativo que acrescente dados a *Teodoro Bicanca*.

Assim, com as notas, o autor retoma o modelo ensaístico, tão característico em sua escrita,<sup>202</sup> só que, dessa vez, ele recria a si próprio. As Notas, no método de leitura/escrita de Castelo Branco, passam a preencher as páginas do LM2, com linguagem que permite o estabelecimento de instâncias da escritura e que, no jogo poético, aproximam realidade de ficção, memória individual de memória coletiva e ficção de história. A partir daqui, as 12 Notas serão analisadas separadamente.

## 6.2 O surgimento das notas de inclusão e de substituição

As notas marginais datiloscritas do prototexto da reescrita de *Teodoro Bicanca* são fragmentos de natureza diversa dos relatos, visto serem construções independentes. Essa elaboração escritural é mais do que uma ligação com o estatuto da obra, remete-a, possivelmente, a uma nova identidade que Castelo Branco desejava para o romance. Por não constituir uma tarefa fácil, os experimentos iniciais partem de preceitos de como acrescentar informações ao romance, às vezes, sem refrear elementos narrativos de grande importância. Boa parte das Notas são *insights* memorialísticos, nascidos da escrita original de *Teodoro Bicanca*. É como se o autor estivesse à procura do verdadeiro produto que insistia em não vir à tona. Então, ele aproveita pequenos *flashes* da memória, de certa forma, com idéias novas, que tenham alguma relação com a obra acabada e vai mudando-a. Esse grau de escrita pode ter elementos do inconsciente,<sup>203</sup> sendo visto, claramente, nas Notas A, B, C e D.

---

<sup>202</sup> Conferir no Capítulo 3.

<sup>203</sup> Segundo o geneticista, Willemart, em *Universo da criação literária* (1993), embasado nas teorias de Freud e Lacan, o autor, ao fazer a releitura de seu texto, mudando determinadas

A Nota A é uma prova material desse afloramento do inconsciente de Castelo Branco, pois traz conteúdo novo, com o agravante de não ser histórico. A provável proposta era produzir um texto narrativo que absolvesse o autor do desconforto gerado em família, por conta de ter representado a posição do seu tio – o Coronel Belarmino – frente aos agregados, à seca, ao poder exercido na família e na sociedade, transfigurado na personagem do Coronel Damasceno. Por que pensar, então, em matéria ficcional que viesse reforçar a escrita existente? Seria coerente sair desse prisma. É preciso cogitar uma escritura que lhes desse condições de restabelecer a narrativa no plano de sua pretensão. No entanto, não é isso que acontece. A escritura da Nota A aponta, exatamente, para a continuidade desses elementos no romance.

Para se entender a Nota A, é necessário saber o que vem antes dela. Assim, precedendo à Nota, o narrador do LM2 reforça as características da personagem, Teodoro Bicanca, em um capítulo de duas páginas, que tanto Dona Hortência, esposa do Coronel Damasceno, apreciava: esperteza, diligência, simpatia e disposição para realizar os afazeres domésticos da fazenda. A sua vontade era poder substituir todos os funcionários da casa de telha por “molecotes”, como Teodoro. Isso lhe garantiria serviços de qualidade e faria com que o coronel não “quisesse fazer das suas”, porque todos os serviçais eram homens. O narrador atesta:

Teodoro, porém, era o seu favorito – era pau pra tôda obra. [~~Era ele~~]  
[Q]que[m] apanhava as frutas no alto das mangueiras ou das  
cajazeiras, para a casa de telha; era ele quem ia no mato juntar côco  
de tucum para fazer bilro para a almofada de renda de dona  
Hortência; [.] [~~era ele~~] [Q]quem, às refeições, ficava ao lado da  
mesa, com um longo espanador, abanando as môscas para não  
pousarem nos pratos, [.] [~~era ele~~] [Q]que[m] à noite, acendia o facho  
de palha de carnaúba, para correr a casa matando muriçoca com a  
fumaça.<sup>204</sup> [NOTA A]

O fragmento do LM2 mostra, ainda, rasuras de acréscimos, feitas pelo autor nas letras [Q e m], inserindo-as nos pronomes [que e quem]. Concomitantemente, corta a expressão [era ele que], substituindo pelo pronome indefinido [Quem]; muda pontuação, substitui o ponto e vírgula [;] pelo

---

palavras, não o faz embasado nos padrões de gosto estético, mas, sim, tendo como referência seu “estado de alma”, no qual o inconsciente, através de fatos vivenciados anteriormente, redescobre novos termos que condicionaram a criação de um novo conceito literário inédito.

<sup>204</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 105.

ponto [...] depois das palavras [Hortência e pratos], na tentativa de aperfeiçoar a sua escritura.

A Nota A de acréscimo, sem retoques, acompanha o raciocínio do fragmento acima e atribui a Teodoro Bicanca o papel de fazer companhia, no período de férias, a Horceno e Damascencia, filhos de Dona Hortência e do Coronel Damasceno:

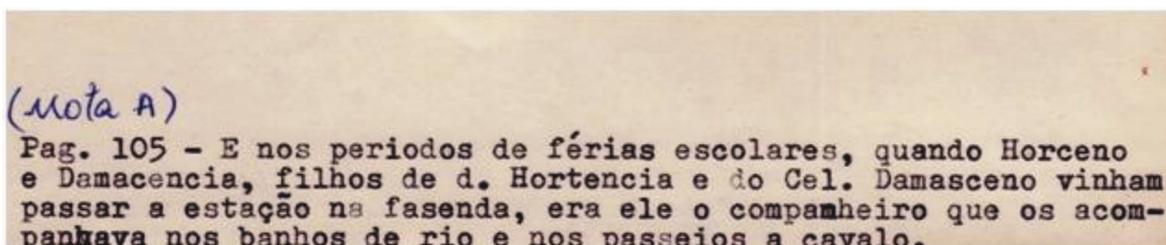


FIGURA 16 – Nota A

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Por outro lado, além de reforçar as qualidades da personagem, Teodoro Bicanca, é possível afirmar que a grande contribuição da Nota, entretanto, foi trazer os nomes dos filhos do Coronel Damasceno que até então não tinham sido registrados pelo narrador. Afinal, na metade da obra, Horceno ganha destaque na narrativa, por ser uma personagem considerada, pelo narrador, fundamental no campo dos relacionamentos do Coronel Damasceno. Até a escritura da nota, o leitor não consegue encontrar uma identidade para os filhos do casal. É importante destacar que o narrador já havia mencionado a existência deles, sem valorizá-los, na página 83 do LM2:

Depois, vieram os filhos – e dona Hortência acrescentava, mentalmente, “os legítimos”, – e depois o príncipe começara a sair cada vez mais freqüentemente para suas viagens ao Belo Pasto. E os afilhados começaram a aparecer na estrada. Dona Hortência voltara-se para o refúgio da religião. E por fim, quando os “legítimos” começaram a ficar grandinhos, decidira mandá-los para a casa de um irmão, na Parnaíba, para estudarem nos colégios da cidade e terem um futuro diferente do dela.<sup>205</sup>

A impressão que fica da reescrita de Castelo Branco é que, estando diante da sua principal obra literária, considerada um texto acabado e apreciado criticamente, não haveria necessidade de procurar conteúdo para os seus capítulos. Supõe-se que, até terminarem as inquietudes pelo desmonte do

---

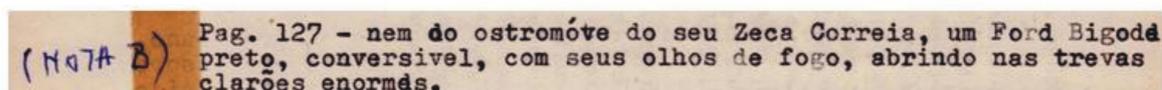
<sup>205</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 83.

romance, para restaurar uma outra ordem narrativa, a do romance histórico, restava-lhe burilar o texto, preenchendo as pequenas lacunas.

A continuidade desses *insights* é recorrente no percurso de recriação do romance. A segunda Nota (Nota B) é uma autocorreção de informações. Dessa forma, Castelo Branco, ao voltar ao LM2, constata que uma determinada passagem da obra merecia ser suprimida e, no lugar dela, adentraria um novo comentário que não negasse o anterior, mas que pudesse acrescentar algo de novo. A permuta dar-se-ia com a retirada de trechos do primeiro parágrafo da página 127, o qual narra, mais uma vez, a trajetória de Teodoro, quando aporta definitivamente em Parnaíba:

Teodoro, agora, era senhor de Parnaíba. Conhecia a cidade de cima para baixo, em todos os seus segredos, em tôdas as suas peculiaridades. Já não tinha medo do trem de ferro, quando passava bufando, pela rua Grande, fazendo a cidade tremer, [NOTA B]nem dos *ostromoves*, com seus olhos de fogo, abrindo nas trevas clarões enormes. ~~Agora entre os moleques de sua turma, era o primeiro a trepar na traseira dos caminhões em disparada, “pegando frade” sem e chofer ver.~~ E não se sentia mais aquela angústia dos primeiros tempos, quando parava seu jumento nas portas dos palacetes e gritava lá para dentro, com seu pregão peculiar, que os fregueses já conheciam:  
– Compra água?<sup>206</sup>

Depois, surge a nota, com o objetivo de substituir o texto rasurado. Nela ele suprime o seguinte trecho do LM2 [agora entre os moleques de sua turma, era o primeiro a trepar na traseira dos caminhões em disparada, “pegando frade” sem o chofer ver] e adiciona ao restante do texto o nome do proprietário e a marca do seu *ostromove*, que se destaca na cidade. A Nota B é um aproveitamento do trecho acima:



(NOTA B) Pag. 127 - nem do ostromóve do seu Zeca Correia, um Ford Bigodá preto, conversível, com seus olhos de fogo, abrindo nas trevas clarões enormds.

FIGURA 17 – Nota B

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicana*. São Paulo, 1948.

Na realidade, Castelo Branco retira do LM2 uma informação de cunho meramente ficcional e a substitui por uma história real, isto é, o automóvel do

<sup>206</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicana*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 127.

“Zeca Correia, um Ford Bigode preto”, o primeiro carro a circular em Parnaíba. Portanto, este ficou na memória dos parnaibanos. Vê-se, deste modo, que o romance é atualizado com informações acerca da cidade. Faz sentido essa verificação do autor na página 127, por ser esta a escolhida para receber o título da II parte da obra – *Descrição de Parnaíba*. Logo, entrariam, a partir dessa página, além da Nota B, os novos capítulos de números 1 (*A cidade*), 2 (*A Casa Grande*), 3 (*A casa Ingleza*) e 4 (*A coluna e cangaço*), pertencentes ao envelope, que narram fatos sobre Parnaíba. Mas, até agora, a escritura, feita para a segunda edição de *Teodoro Bicanca*, é a de revisão do conteúdo do texto acabado e publicado.

Outro estágio da escritura de Castelo Branco, no qual é visto o impulso da criação no estado de constante adequação à continuidade do romance, estão presentes nas Notas C e D. Nelas aparecem referências às personagens, Abedias e Horceno. Talvez, das Notas analisadas, sejam as que representam o escritor no “caminho da desordem que ele tem para a ordem que deseja”.<sup>207</sup> Nesse plano, o conteúdo dos escritos nessas Notas difere das demais. Considerando-se que as Notas até agora só têm razão de ser se o leitor estiver a par do contexto no qual elas devem ser incluídas, cabe o seu reconhecimento.

A Nota C foi escrita para acrescentar informação ao sexto parágrafo, da página 180, do capítulo *O cerco*, iniciado na página 177. De modo geral, o capítulo relata a chegada do filho do Coronel Damasceno, Horceno, dos Estados Unidos, após realizar um curso de aperfeiçoamento. Regressara, trazendo pouca ciência médica, mas, em compensação, um mundo de lembranças das “*girls*” e de uma bonita “barata” Ford. Sem conseguir se readaptar à vida monótona de Parnaíba, cai no isolamento. Ao reencontrar Abedias, advogado da cidade, vê nele uma companhia para a sua solidão – continua, assim, o narrador:

Com a chegada de Abedias, Horceno procurou encontrar, nêle, um companheiro para o seu isolamento. E, em vez de ir para a Praça da Matriz, iam jogar bilhar no “Cassino”, ou ouvir música na casa de Horceno que trouxera, com a barata Ford, [uma boa vitrola e uma valiosa discoteca].<sup>208</sup> **[NOTA C] (grifo nosso)**

<sup>207</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 102.

<sup>208</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p.180.

Ao final desse trecho, Castelo Branco deixa transparecer, em meio às irregularidades do processo criativo, a vontade de a Nota vir complementar a utilidade da frase, destacada [uma boa vitrola e uma discoteca]:

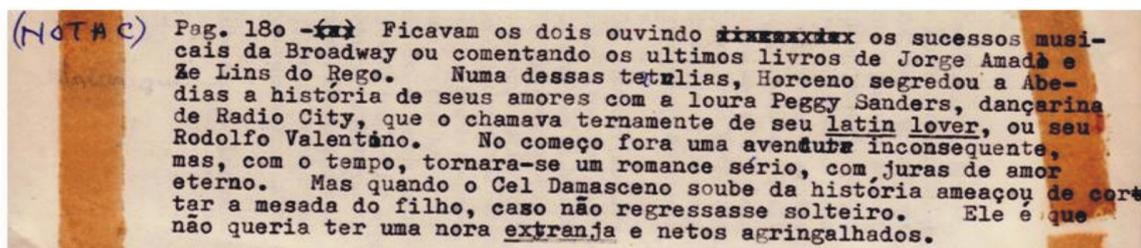


FIGURA 18 – Nota C

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

A Nota C de acréscimo ao LM2 sobre as atividades de lazer das personagens, Horceno e Abedias, mostra algumas rasuras de correções nas letras, mas não mudam nem distorcem o sentido do texto. Os borrões comprovam uma renúncia textual, inadequada à reescrita. Quanto ao conteúdo, embora dê continuidade à narração do manuscrito, boa parte das frases adicionadas distanciam-se do discurso corrente do livro, como é o caso das que incidem sobre as aventuras amorosas de Horceno.

Afinal, o que faz uma escritura acerca das experiências do filho do coronel com a proposta do autor de mudar a categoria do romance, ou mesmo o curso narrativo do LM2? Tudo indica que não houve nenhum acréscimo significativo nessa parte para atingir o objetivo almejado, a não ser o fato de ele estar sem um rumo concreto, que o auxilie na recriação.

A continuidade da narrativa é retomada nas frases, da Nota em tela, que esclarecem a posição reacionária do Coronel Damasceno, frente às inconseqüências das aventuras de Horceno, representadas na voz do narrador – posicionamento que a personagem mantém em toda a diegese. Isso pode ser verificado nas frases que resgatam lembranças próprias da memória de Castelo Branco, da época da sua adolescência, típicas da relação hipertextual que vem executando com o LM2: [Ficavam os dois ouvindo os sucessos musicais da Broadway ou comentando os últimos livros de Jorge Amado e Zé Lins do Rego]. Biograficamente, no Capítulo 2, ele deixa transparecer a influência desses elementos na sua formação intelectual.

A Nota D é uma rasura de acréscimo para desenvolvimento do capítulo *O cerco*, ou seja, tem origem no relato sobre as recompensas da estada de Horceno nos Estados Unidos e na visão que a sociedade parnaibana expressa a amizade de Horceno com Abedias. Assim, a relevância da escritura está em ser encaixada na metade do oitavo parágrafo do capítulo, na página 180.

Mas a rapaziada de Parnaíba não era da mesma opinião. E, quando Abedias e Horceno passavam, - [NOTA D] rumo ao “Cassino”, comentavam entre si: “lá vão os *canoinhas*.”<sup>209</sup>

A proposta da Nota D, sem retoque, é acrescentar a frase que descreve a existência do automóvel de Abedias, faltante no LM2. Esse acréscimo amplia o sentido do deslocamento de Abedias na cidade que, no manuscrito, não está explícito se é a pé ou de carro.

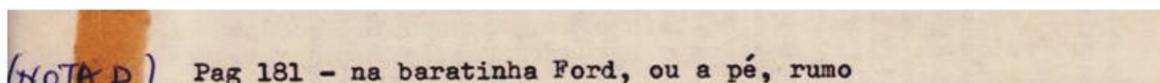


FIGURA 19 – Nota D

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Portanto, as notas marginais datiloscritas (A, B, C e D) podem ser consideradas a primeira parte da tentativa de redação de Castelo Branco, no processo de reescritura de *Teodoro Bicanca*. É uma redação sem distanciamento do texto original. Como foi visto na análise realizada, predominaram os ajustes a parágrafos em determinadas Notas, enquanto em outras houve acréscimo e substituição de informações. Contudo, todas as mudanças saíram de *Teodoro Bicanca*. Cecília Almeida explica essa característica do processo criativo perfectível, aplicável a Castelo Branco:

A idéia de que o texto pode ser sempre alterado nos leva a conviver com o perfeccionismo do artista: haverá sempre algo a ser melhorado, uma forma mais adequada de representar aquilo que o escritor deseja de sua obra ou uma forma que esteja mais próxima daquilo que o escritor considera belo.<sup>210</sup>

A relação do escritor com o LM2, buscando uma solução para a sua escritura, prossegue nessa segunda parte de relatos das Notas ( E, F, G, H, I, J, K e L). É importante ressaltar que, nesta, quase todas as Notas são de

<sup>209</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948. p. 181.

<sup>210</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p.99.

histórias políticas, no plano do memorialismo individual de Castelo Branco e constituem-se documentos que não despontaram diretamente da diegese, embora mantenham uma relação com o texto acabado.

A Nota E foi escrita a partir das vivências de Castelo Branco no Rio de Janeiro, na Faculdade de Direito, com os movimentos esquerdistas, integralistas e liberais, em 1933, tal como se aponta em sua biografia. Assim, a sua substância escritural tende a incorporar literalmente esses fatos a ponto de torná-los visíveis e destacáveis. A decisão do autor em agregar essa Nota ao romance tem certo sentido, pois, no local onde ele sugere a sua inclusão, no final do primeiro parágrafo do capítulo O sindicato, na página 195 do LM2, cabem coerentemente os acréscimos a respeito do contexto político da época.

A matéria do capítulo O sindicato corresponde à agitação que Parnaíba estava passando, causada pela idéia de Dr. Abedias de fundar o Sindicato dos Vareiros e Estivadores de Parnaíba. Considerado pelos parnaibanos um homem comunista, as suas idéias, avançadas para a pequena cidade do Vale do Parnaíba, fizeram com que ele tivesse que enfrentar a fúria dos moradores nos botequins, nos grupos da Praça da Matriz, no cais do porto, nos bairros Centro e Coroa:

[...] Nada causara tão grande e universal abalo à população de Parnaíba – nem a fuga da Marieta do seu Chiquinho com o palhaço do circo, nem o descaramento da Nicota fumando um cigarro no bar do “Cassino”, nem a depravação do Sigismundo Marreiro cuja criada difundia aos quatro cantos da cidade que tomava banho junto com a espôsa .... nada daquilo se comparava ao verdadeiro frêmito que provocara o dr. Abedias, com sua herética idéia de fundar o Sindicato dos Vareiros e Estivadores do Rio Parnaíba.<sup>211</sup> [NOTA E]

A apreciação dessa passagem, com uma nota de acréscimo, tem por fundamento um acontecimento singular: Castelo Branco começa a dar os primeiros *insights* rumo a uma escrita histórica, na qual ela teria condições de transformar *Teodoro Bicanca* de romance regional em histórico. Pode-se verificar isto na disposição da nota:

---

<sup>211</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 195.

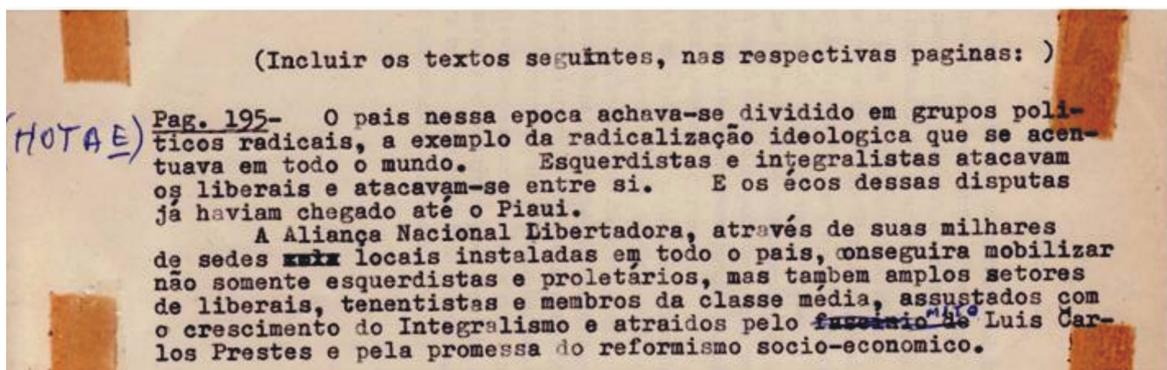


FIGURA 20 – Nota E

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Nessa rasura, o autor retira a expressão [fascínio de] e a substitui pela palavra [mito], dando ênfase ao termo desejado, isto é, para melhor ilustrar o apreço por Luís Carlos Prestes, segundo ele mesmo testemunhou em seu livro de memórias. No tempo da escritura da Nota E, presta uma homenagem ao principal herói mítico da sua infância.

Assim, é importante notar que, ao escrever uma Nota com a densidade em que esta se apresenta, Castelo Branco dedicou-se, principalmente, à preparação do conteúdo. A seleção do mesmo está intimamente ligada à sua crença e visão política de esquerdista, seguindo os rastros da ideologia que alimentava dentro de si.

Outro recurso usado para a reescritura de *Teodoro Bicanca* está na Nota F. Sendo um registro que dá continuidade ao raciocínio de Castelo Branco de relatar a respeito da criação do Sindicato em Parnaíba, se faz diferente, na medida em que o autor recorre ao livro *A revolução dos bichos*, de George Orwell, para historicizar, como deveria ser, a caminhada do sindicato parnaibano. A intertextualidade é vista, quando ele relaciona o destino da revolução dos porcos d'água do rio Parnaíba, organizada por Abedias e Teodoro no capítulo *A revolução dos bichos*, com a revolução fictícia de Orwell, promovida pelos animais da Granja dos Bichos, na Inglaterra. Porém, para chegar nesse nível de relação, o narrador vai encaminhando a trajetória dos líderes:

Abedias contava que, com o tempo, o povo se habituaria à idéia do Sindicato e terminaria por aceitá-lo. Quando ficasse comprovado que eles não pretendiam agir violentamente e os benefícios de sua ação

começassem a se fazer sentir, a hostilidade diminuiria gradativamente e então seria mais fácil concretizar sua obra.

[...] Teodoro ..... pensava nos olhos espantados que Piedade faria, se visse liderando os companheiros, comandando os "porcos d'água [...].<sup>212</sup> [NOTA F]

A referência à revolução dos porcos d'água do rio Parnaíba começa no capítulo O sindicato, na página 195, e continua pelos capítulos subsequentes: A ameaça e O porco Napoleão. Durante todo esse processo de escritura, o pensamento de Castelo Branco está voltado para defender a funcionalidade e a aceitabilidade do primeiro Sindicato de Parnaíba, com todos os benefícios de sua ação. Como quer na Nota F:

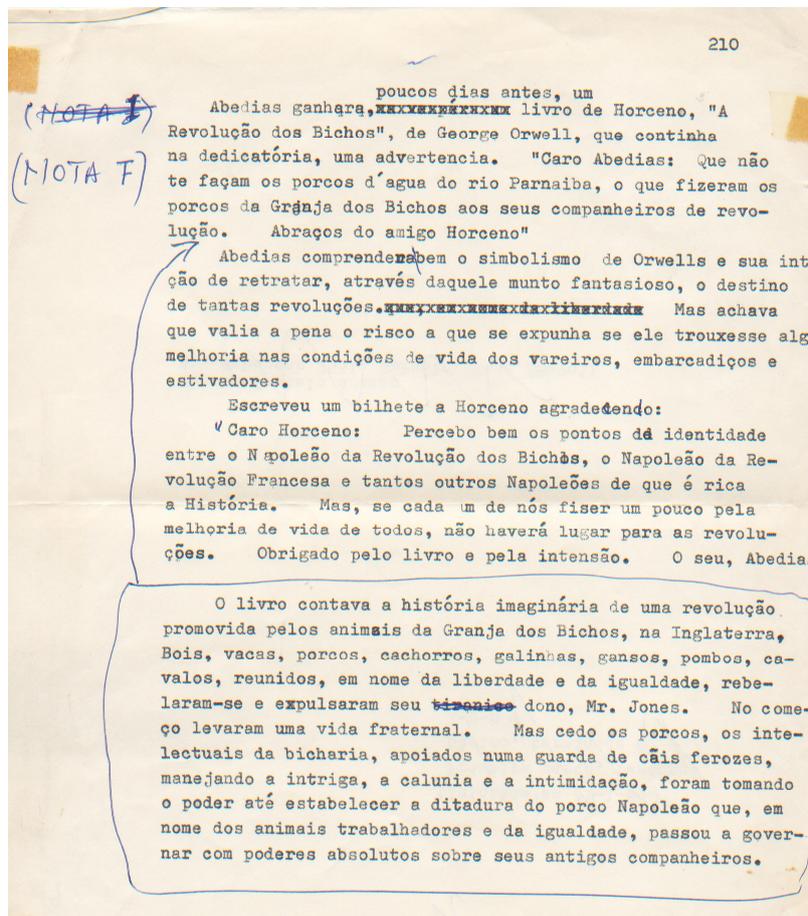


FIGURA 21 – Nota F

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

O papel da Nota no romance é o de resgatar, junto à personagem Abedias, valores defendidos por Castelo Branco, como igualdade, liberdade e fraternidade, lemas da Revolução Francesa. Essa posição do autor é reforçada na dedicatória de Abedias a Horceno, quando o presenteou com o livro de

<sup>212</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p. 207-210.

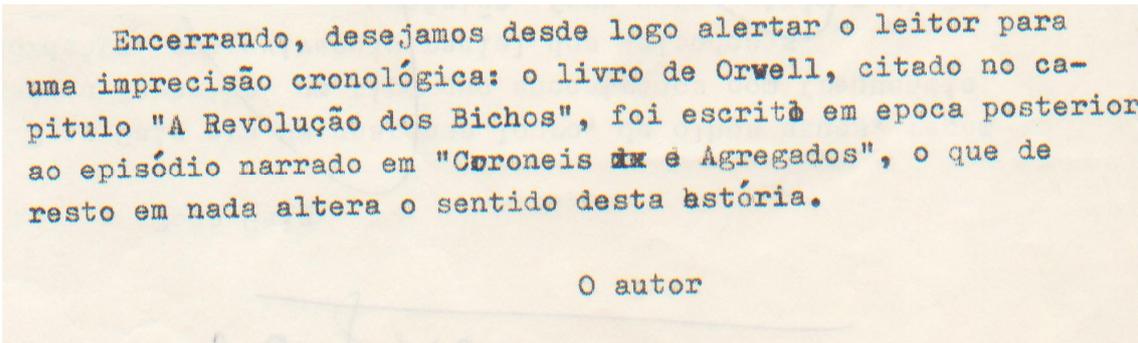
George Orwell. Fez a seguinte advertência: “Que não te façam os porcos d’água do rio Parnaíba, o que fizeram os porcos da Granja dos Bichos aos seus companheiros de revolução. Abraço do amigo Horceno.”

Destacando mais o seu pensamento, o autor continua acentuando-o com as palavras de Abedias, em agradecimento ao livro:

Caro Horceno: Percebo bem os pontos de identidade entre o Napoleão da Revolução dos Bichos, o Napoleão da Revolução Francesa e tantos outros Napoleões de que é rica a História. Mas, se cada um de nós fiser um pouco pela melhoria de vida de todos, não haverá lugar para as revoluções. Obrigado pelo livro e pela intensão. O seu, Abedias.<sup>213</sup>

O desejo de criar uma Nota, partindo do texto de George Orwell, possivelmente, vem das várias leituras que Castelo Branco costumava fazer quando um tema lhe interessava – no caso específico do romance, o político –, no tempo em que exercia o papel de pesquisador bibliográfico. Acrescido a isso, fica a posição do idealista político, distribuída por todo o romance e retomada nas notas.

Mesmo que haja a inserção do livro de Orwell no capítulo A revolução dos bichos, Castelo Branco deixa claro que a sua edição é posterior à escrita do episódio narrado em *Teodoro Bicanca*. Conseqüentemente, a relação dessa obra com o romance só veio acontecer na escritura das Notas, da década de 1980. O escritor faz essa correção na introdução que escreveu para a segunda edição do romance:



Encerrando, desejamos desde logo alertar o leitor para uma imprecisão cronológica: o livro de Orwell, citado no capítulo "A Revolução dos Bichos", foi escrito em época posterior ao episódio narrado em "Coroneis ~~de~~ e Agregados", o que de resto em nada altera o sentido desta história.

O autor

FIGURA 22 – Fragmento do texto de introdução

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Introdução de *Coroneis e Agregados*. 1986.

As Notas G e H continuam revelando a posição política de Castelo Branco. Em termos de estrutura narrativa, elas aparecem diferentes das Notas E e F. A Nota G retoma a característica das Notas iniciais, ou seja, parte de

<sup>213</sup> Fragmento da Nota F.

uma frase do texto acabado. Já a H é construída aproveitando uma passagem do enredo *A revolução dos bichos*, de George Orwell, sintetizado pelo autor na Nota F. Como é possível perceber, as notas espelham-se umas nas outras quanto aos episódios narrados – o que não acontece nos episódios de *Teodoro Bicanca*.

Essas características das Notas talvez estejam ligadas por Castelo Branco estabelecer um corte no capítulo O porco Napoleão, especificamente na página 210, dividindo-o em dois. Logo, o final desse capítulo, da forma como está proposto, ficaria com a Nota F. A Nota G passaria a abrir o novo capítulo denominado O boato, e a H o fecharia. Com essa possibilidade, é provável conceber essa quebra na sequência da escritura das Notas, que já haviam perdido a característica de textos dependentes de outros textos.

O capítulo O porco Napoleão narra o descontentamento dos sindicalistas, Boca de Sovaco, com a administração de Abedias. Já o possível capítulo O boato relata a tentativa de Abedias em resgatar a liderança, frente aos companheiros.

Para a entrada da Nota G, no LM2, Castelo Branco elimina a primeira frase do segundo parágrafo, na página 210, que vinha dando prosseguimento ao enredo sobre a campanha, desenvolvida pelo Sindicato, visando alertar os parnaibanos da sua importância, na oportunidade do 91º. aniversário da elevação de Parnaíba à categoria de cidade. Nessa ocasião, Abedias aproveitou o ensejo para associar o Sindicato às comemorações e garantir o desfile dos vareiros e dos estivadores de “dólma para desfilarem pela cidade uniformizados, no dia dos festejos”,<sup>214</sup> com a intenção de chamar a atenção para os trabalhadores. Comenta o narrador:

[As previsões de Abedias, entretanto, tiveram efeito contrário]. [NOTA G] Quando a cidade teve conhecimento daqueles treinos, uma [nova] onda de alarme abalou a população. Afirmava-se que os vareiros e estivadores estavam fazendo exercícios militares, preparando-se para a revolução. E alguns coronéis trataram de mandar suas famílias para as fazendas, como medida de precaução.<sup>215</sup>

As rasuras desse fragmento ocorrem, primeiramente, suprimindo a frase [As previsões de Abedias, entretanto, tiveram efeito contrário.], para ser

---

<sup>214</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948.p. 209.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.210.

substituída pela Nota G, de acréscimo, explicativa do insucesso das previsões de Abedias. Depois, retira a palavra [nova], na tentativa de dar coerência ao texto, pois o narrador não tinha mencionado nada sobre a existência de nenhuma “onda de alarme”.

Castelo Branco, querendo elucidar que o plano de Abedias não surtira efeito almejado, e, sim, ao contrário, escreve a Nota G, sem rasuras:

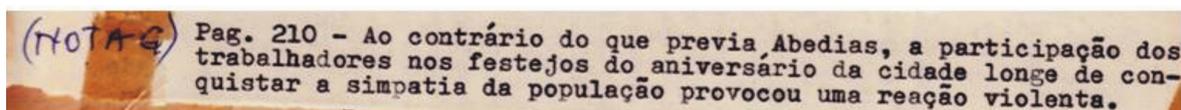


FIGURA 23 – Nota G

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicana*. São Paulo, 1948.

Esta, entretanto, remete a uma outra função: o de ser um texto que dará sequência à narrativa do LM2, rumo à sua perfeição. Em outras palavras, como ela servirá para começar um novo capítulo O boato, o texto que vem depois passará a ter mais consistência, pois se supõem ter sido escrita com o intuito de, igualmente, estabelecer nexos com o texto existente. Se Castelo Branco não tivesse pensado na substituição da frase do texto acabado, pelo texto da Nota, talvez o relato, como estava, não lhe desse condições de pensar em um corte para criar, naquele ponto, um novo capítulo.

Outra intervenção de cunho político em relação ao LM2, que pode verificada nesse processo de reescritura do romance, está na Nota H. Como já foi dito, ela servirá para encerrar a matéria narrativa do capítulo O boato. No LM2, especificamente na página 211 deste capítulo, o narrador relata a preocupação de Abedias diante das calúnias que estavam sendo vítimas os sindicalistas, por parte dos parnaibanos, uma vez vitoriosa a revolução que o Sindicato planejava, sob a orientação da Aliança Nacional Libertadora, do Rio de Janeiro:

Naquela noite, quando Abedias, numa reunião no armazém do coronel Binu, enumerou as diversas calúnias de que estavam sendo vítimas, Boca de Sovaco apartou-se, sob aplausos, que a idéia não era má. Abedias respondeu que tais idéias, além de impraticáveis, eram absurdas e que a finalidade do Sindicato era corrigir injustiças e não cometer outras. Teodoro e Zé Peinha, já preocupados com o episódio. [...] Despediu-se dos companheiros e encaminhou-se para o centro, pensando no estranho rumo que os acontecimentos tomavam. A má

fé de uns e o pânico de outros, começavam a criar reações com que ele não contara.<sup>216</sup> [NOTA H]

Defendendo a idéia de que o Sindicato é uma organização político-social, que defende, com justiça, as causas sociais coletivas, sem desordem, Abedias não recebe o apoio da ala mais desordeira do Sindicato. Estes defendiam que a idéia da devastação em Parnaíba, comentada pelos moradores, não era de toda ruim. Preocupado com a má-fé de uns e o pânico de outros, lembra-se da *Revolução dos bichos*, mencionada por Castelo Branco na Nota H:

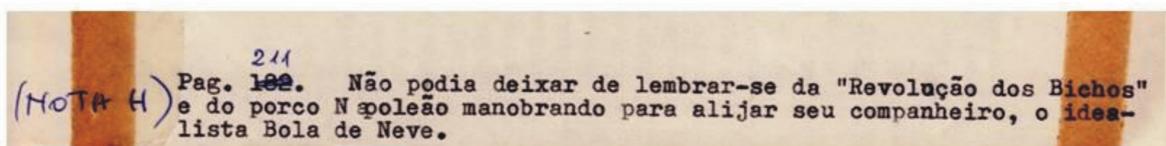


FIGURA 24 – Nota H

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Nesta Nota, o autor realiza uma rasura diferente, envolvendo números, é a substituição de uma página por outra. A princípio achava que ela deveria ficar na página [182], mas dá-se conta de que o trecho do LM2, no qual vinha trabalhando, é o da página [211]. Além disso, a Nota não caberia na página 182, pois, na 181, ele sugere a Nota D.

Como se pode perceber, essa etapa da nota adquire a sua singularidade a partir do seu processo intelectual de reflexão, utilizando como viés a obra de George Orwell. Pode-se observar, por conseguinte, que a relação entre o que defende Abedias e a vontade da ala de desordeiros do Sindicato, semelhante à proposta do livro *A revolução dos bichos*, diante do que aconteceu na reunião do sindicato, leva Abedias a recordar a narrativa de George Orwell, percebendo a necessidade de tomar cuidado com alguns porcos d' água do rio Parnaíba.

Ao que tudo indica, as Notas E, F, G e H têm como finalidade ampliar a posição política e ideológica de Castelo Branco, iniciada no LM2. Essa reflexão é feita mediante a incorporação de elementos da realidade às Notas e/ou a retirada da amostra dessa realidade de outros romances. Entretanto, a noção de realidade advém da incorporação de algumas memórias de Castelo Branco às notas, que darão ao LM2 maior valor documentário. Um bom exemplo dessa

<sup>216</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p.211.

memória é o episódio do Sindicato dos Vareiros e dos Estivadores de Parnaíba, ocorrido no período da adolescência de Castelo Branco, que foi desenvolvido no romance e respaldado nas respectivas notas.

Sobre as Notas autógrafas I, J, K e L, ele realiza o trabalho de finalização do seu pensamento político e, do mesmo modo, o de ampliação do LM2. Até agora, as Notas vêm apresentando diferentes formas no conteúdo, relacionados a acontecimentos reais (históricos, políticos, pessoais e culturais) ou ficcionais, prescritos na narrativa. Nessa série que passará a ser avaliada, o viés da Nota I é o histórico, o das Notas J, K, da consciência política, adquirida pelas personagens, e o da Nota L, de remate das idéias defendidas.

A Nota I revela a preocupação de Castelo Branco em apresentar nomes de personalidades da história do Piauí que não foram citados pelo narrador no LM2. Essas pessoas foram acionadas da memória de Castelo Branco, pela grandeza de seus feitos. Desse modo, ele as materializa na escritura, ao serem representadas no universo referencial da nota. Tirá-las da operação virtual é atualizar a história desses sujeitos no presente da escritura. Sob esse enfoque, explica Salles: “O tempo guardado, pelo manuscrito, é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”.<sup>217</sup>

Na realidade, o que Castelo Branco faz, ao gerar essa nota, é acrescentar outros nomes à relação dos citados pelo narrador. Um resgate que contou com a participação da personagem, Honório Dias, professor responsável pelos discursos parnaibanos e um dos descendentes dos Dias da Silva – pioneiros na colonização de Parnaíba. Em seu discurso comemorativo ao aniversário de elevação de Parnaíba à categoria de cidade, a personagem, no capítulo Os festejos, relembra nomes ilustres dos seus ascendentes e dos desbravadores do Piauí:

O professor Honório Dias era descendente dos Dias da Silva e não perdia oportunidade para lembrar a grandeza dos seus ascendentes. Depois de evocar Domingos e Simplício Dias, falou em Domingos Mafrense, o Sertão e ~~Domingos Jorge~~ [NOTA I] os

---

<sup>217</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992. p.100.

desbravadores do Piauí, terminado por uma evocação a Nossa Senhora da Graça, a padroeira da cidade.<sup>218</sup>

Nesse trecho, o autor, ao rasurar o texto, suprime o nome [Domingos Jorge] para colocá-lo na Nota I, na tentativa de organizar, cronologicamente, os nomes dos desbravadores do Piauí, sendo este um processo de supressão/deslocamento.

Assim, o narrador elenca nomes como os de Domingos Jorge Mafrense e de Simplício Dias, esquecendo-se de um sujeito que, como estes, ficaram o nome na história do Estado. Tentando cobrir a lacuna, acrescenta Castelo Branco na nota:

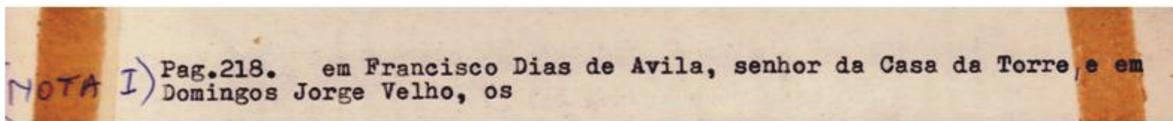


FIGURA 25 – Nota I

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Não é a primeira vez que Castelo Branco traz para sua narrativa o nome desses desbravadores. Eles são personagens igualmente de sua trilogia do Meio-Norte, *Rio da liberdade*, *A conquista dos sertões de dentro*, *Senhores e escravos* e dos romances *O planalto* (o romance de São Paulo) e *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no Nordeste*, todos romances históricos, sendo Francisco Dias de Ávila e Domingos Jorge Velho personagens principais nas obras. (Conferir no Capítulo 3.)

No tocante à Nota J, as várias digressões vão acentuando a posição de Abedias frente à liderança do Sindicato. No LM2, a personagem trabalhou por etapas, não somente em prol da melhoria de vida dos vareiros e dos estivadores, como também da politização desses sujeitos, a ponto de conscientizá-los de que a igualdade social, tão sonhada, não seria vivida por eles, porque esse valor requer tempo para ser absorvido, mas, sim, pelos seus filhos e netos. Esse idealismo da personagem era alimentado por meio da principal organização política do Brasil de 1930: a Aliança Nacional Libertadora. Todavia, surgiam rumores de que a entidade sofreria a repressão desse período, com o seu fechamento. Assim, a história de Abedias e do seu

<sup>218</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p.218

Sindicato seria afetada, por intermédio da expansão da repressão, que chegaria a Parnaíba:

Os jornais do Rio, que Abedias assinava, traziam notícias alarmantes. Falava-se no fechamento da Aliança Nacional Libertadora e na votação, pelo Congresso, de leis de emergência. Abedias não tinha dúvida: era a repressão que ia começar. E a repressão chegaria até Parnaíba. [O Sindicato, identificado] (NOTA J) pelos coronéis como movimento comunista, seria dissolvido e ninguém poderia prever até onde iriam os acontecimentos. Estas idéias ele não podia compartilhar com ninguém, nem mesmo com Teodoro e Zé Peinha.<sup>219</sup>

No fragmento anterior, o autor, com o intuito de ampliar a visão crítica da personagem Abedias, suprime o termo [O sindicato, identificado] e, em seu lugar, propõe a Nota J.

Castelo Branco, para aproveitar o ensejo da provável dissolução do sindicato de Abedias, encabeçada pelos coronéis e personalidades representativas do poder em Parnaíba, escreve a Nota, dando conta da avaliação da personagem sobre a classe dominante de sua terra:

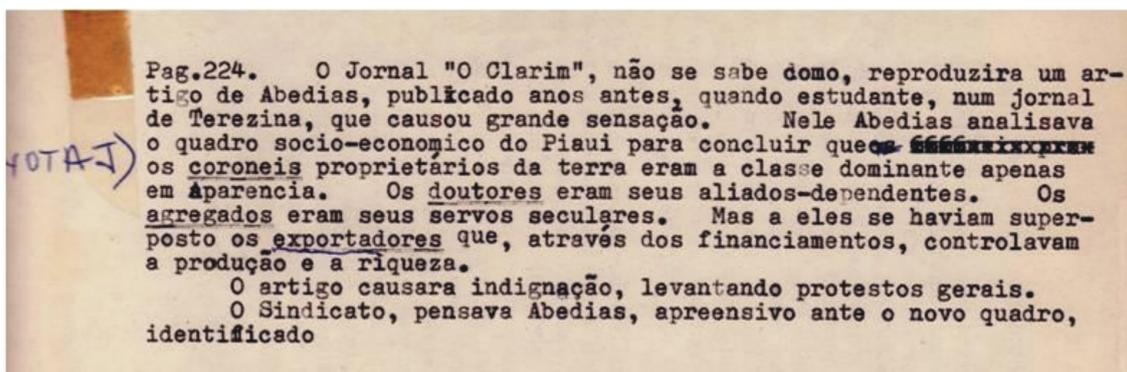


FIGURA 26 – Nota J

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Na Nota, pode-se constatar que Castelo Branco elimina o artigo [os xxxxxxxx], acompanhado de um borrão, datilografado duas vezes e, logo em seguida, com caneta esferográfica azul, reforça o tracejado da palavra [exportadores]. As pequenas rasuras de letras ocorrem no documento digitoscrito.<sup>220</sup>

Assim, a reflexão de Abedias sobre o quadro socioeconômico, no artigo que escrevera para o jornal *O Clarim*, por meio da voz do narrador, vai, aos

<sup>219</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948, p.224.

<sup>220</sup> De acordo com a geneticista, Grésillon, em *Elementos de crítica genética* (2007), digitoscrito é um estado datilografado de um texto em devir; pode ser construído pelo autor ou por uma outra pessoa. O mesmo que “datiloscrito”.

poucos, despindo-se de sua visão certa que sempre surpreende o leitor. Na sua escala de valores, os coronéis só detinham o poder na base da opressão. Por serem sujeitos latifundiários, mantinham aprisionados os agregados, e a sua influência política sustentava os aliados. Essa relação dava-se, sobretudo, no âmbito do apadrinhamento, da troca de favores, sem contribuições para o desenvolvimento de Parnaíba. No mais, quem manobrava a economia do Estado, produzindo e gerando riqueza, eram os exportadores dos produtos locais, que também importavam mercadorias de outras culturas para Parnaíba, alimentando o comércio com a venda e a troca dos manufaturados.

Dessa forma, a visão dos coronéis se afastava, e muito, do mundo idealizado por Abedias para os parnaibanos. Na concepção de vida dos coronéis, não há valores, como liberdade e igualdade. O mundo, alimentado por essa classe social, será sempre o da dependência e da subordinação de pessoas a eles, considerada inferiores. Não cabem no seu vocabulário termos, como distribuição de renda. O *slogan* do bom viver é que o pobre será sempre pobre e o rico será sempre rico.

No que diz respeito ao resgate cultural, a Nota está direcionada para a importância do jornal *O Clarim*<sup>221</sup> que foi, na década de 1930, em Parnaíba, um veículo noticioso fechado a posicionamentos políticos.

A Nota K remete exatamente para a chegada da repressão em Parnaíba. A população esperava ansiosa pelo reforço policial, vindo de Teresina, para conter o golpe dos vareiros. Com a presença da polícia na cidade, Abedias sentia que a história do sindicato chegara ao fim e seus líderes mais influentes seriam presos. Era melhor dissolver o sindicato de antemão e preservar a vida dos participantes. Mas o grupo não queria deixar de ser vareiro, categoria politizada e independente, para voltar a ser agregado dos coronéis. Preferiram enfrentar a polícia. Sem ter forças para orientar os sindicalistas, Abedias abandona a aventura de tentar organizar a plebe local. Assinala o narrador:

~~Naquele dia, ele recebera a notícia do fechamento da Aliança Nacional Libertadora. O povo de Parnaíba ainda não compreendera o significado da medida. Mas Abedias previa os acontecimentos que se~~

---

<sup>221</sup> BASTOS, Claudio. *Dicionário histórico e geográfico do estado do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994, p.297.

(NOTA K) iriam desenrolar. Convocou uma reunião do Sindicato e procurou explicar a situação. Mas Bôca de sufaco, apoiado por Leôncio, fizera oposição ostensiva às suas idéias. Abedias quis alertá-lo de que viria a repressão e que, tão cedo as autoridades do Estado recebessem instruções do Rio e o refôrço policial chegasse a Parnaíba, o Sindicato seria dissolvido e seus membros mais influentes seriam presos. Tudo poderia acontecer nas próximas [vinte e quatro] horas. Seria melhor que êles dissolvessem o Sindicato de antemão e os elementos mais comprometidos procurassem se refugiar no Interior, nas fazendas distantes, onde não fôssem conhecidos.<sup>222</sup>

No fragmento, o autor realiza duas rasuras. Inicialmente, suprime a parte inicial do parágrafo, com a intenção de substituir o texto vigente, no qual notifica apenas o fechamento da Aliança Nacional Libertadora, por um conteúdo da Nota K, que esclarece, detalhadamente, a insatisfação dos brasileiros com o governo repressivo de Getúlio Vargas, a ponto de ter atingido os militares. Depois, retira a expressão [vinte e quatro], que determinava o tempo da execução repressiva. A supressão demonstra, claramente, a inquietação do autor com a precisão dos detalhes.

A nota só vem enfatizar a preocupação do autor com a repressão, montada pelo governo de Getúlio Vargas, para coibir os líderes, membros e simpatizantes de esquerda:

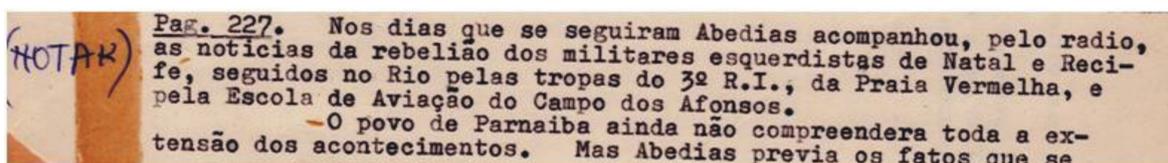


FIGURA 27 – Nota k

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicana*. São Paulo, 1948.

Em se tratando de estrutura narrativa, a aplicação da Nota K no LM2 o deixará mais coeso, pois gera um elo com os argumentos do primeiro parágrafo, dando procedimento ao pensamento artístico, desenvolvido anteriormente – qualidade que Castelo Branco tem conseguido acrescentar em todas as notas. Ou seja, a reescrita do livro, se concretizada, dará mais estabilidade e consistência a diegese.

Depois desse instigante percurso analítico das notas de conteúdo, é chegada a hora do pensamento de Castelo Branco propor uma nota de

<sup>222</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicana*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p.227.

epílogo: a L. Esta *Teodoro* mudança vai ao encontro da tendência da sua escritura, já apontada em mais da metade das notas do prototexto da reescritura de *Teodoro Bicanca*, isto é, a de transformar *Bicanca* em romance histórico. Propõe incluir a Nota na página 232, após a narração sobre a repressão sofrida por Abedias, Teodoro e seu grupo de seguidores: detenção, acompanhada de agressão física:

Zé peinha não quisera fugir, também. Acompanharia Teodoro e o doutor Abedias, para o que desse e viesse. A polícia detivera, assim, as figuras mais destacadas do movimento. (**EPÍLOGO-NOTA L**) Dona Genoveva e seu Tenório, apesar de desprestigiados, encontraram piedade e complacência de alguns amigos importantes, no meio de sua desgraça.<sup>223</sup>

Castelo Branco constituiu a Nota de epílogo pautada nos acontecimentos históricos e políticos relatados, finalizando as idéias nessa linha, representados desde o subcapítulo O sindicato até o capítulo A repressão, espaço textual onde há marcas visíveis do desenvolvimento de tal processo:

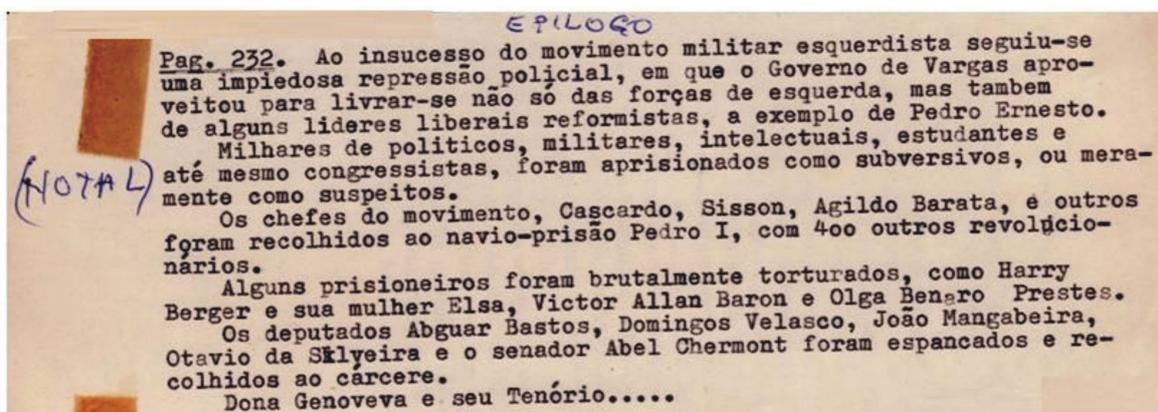


FIGURA 28 – Nota L

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. Nota do livro *Teodoro Bicanca*. São Paulo, 1948.

Nesta Nota, o autor insere, na marginália, o título [**EPÍLOGO**], com o objetivo de enfatizar a função daquela ou de tentar preencher o LM2 por intermédio de elementos paratextuais inexistentes. Assim, o movimento da rasura leva a crer que o autor, realmente, seguia um percurso criador, desejando a segunda edição de *Teodoro Bicanca*.

<sup>223</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p. 225.

O teor da Nota é o arremate do destino final das personagens. A novidade é que Castelo Branco selecionou para essa conclusão a síntese da história da repressão policial do governo Vargas, incluindo personagens reais, dentre eles, Olga Benário Prestes, Victor Allan Baron e João Mangabeira – líderes libertários –, vítimas de tortura e aprisionamento, para exemplificar que a história da repressão no Brasil atingiu todo e qualquer sujeito que estivesse contaminado pelos ideais de liberdade e de igualdade. Portanto, o destino de Abedias e de Teodoro não poderia ser diferente.

Essa solução para o epílogo da provável segunda edição de *Teodoro Bicanca* ocorre paralelamente à narrativa do LM2: um processo de hipertextualidade. Isso só foi possível porque Castelo Branco é detentor de uma bagagem pessoal de conhecimentos, pertencentes ao seu mundo real, capaz de tornarem-se elementos literários por intermédio da recriação.

Reavaliando as intervenções de Castelo Branco, efetuadas nas Notas E, F, G, H, I, J, K e L, vê-se que o autor fez um retrospecto de suas idéias políticas, nas quais deixa transparecer, com profundidade, como o movimento esquerdista de 1935 influenciou a sua formação ideológica. As notas são escrituras das suas idéias, adquiridas nesse período, evocadas da memória, que se mantinham vivas no pensamento do idealista e do comunista que era.

Assim, as notas de margem datiloscritas, com as rasuras no texto e na marginália, adicionadas aos capítulos do envelope e às rasuras do texto acabado, fazem parte do projeto de recriação de *Teodoro Bicanca* na medida em que são o primeiro documento de processo que norteia o percurso escritural de Castelo Branco. Por serem notas de conteúdo, serviram para ampliar a diegese no LM2. Do mesmo modo, acrescentaram informações inéditas ao texto, contendo todos os elementos descritos, produzindo rastros genéticos que permitiram esta análise crítica.

### 6.3 A escritura que coube no Env

A escritura autógrafa de Castelo Branco que integra o ENV é apresentada em fólios, formato A3, datilografados, com traçado individual de várias rasuras à mão. Novos capítulos, a introdução e de um índice, são a escritura separada do LM2. Desse modo, ao que tudo indica, o autor guardava,

dentro do ENV, a idéia geradora das modificações, para completar a reescrita de *Teodoro Bicanca*.

Supõe-se que a reescrita dos capítulos o levaria a precisar as interferências que pudessem sustentar o desejo de mudar o tipo da narrativa – *Teodoro Bicanca*. Se o olhar foi focado nesse sentido, a escritura trará sinais íntimos que remetam, primordialmente, para o ato da provável alteração. Já se pode arriscar uma primeira hipótese dentro dos trechos analisados – o das notas –, o autor produziu um registro literário, atrelada a fatos históricos. Entretanto, resta descobrir se as modificações, em âmbito de capítulos, seguem o mesmo caminho.

O percurso de Castelo Branco para a reescritura do romance existente no ENV inclui, de imediato, um novo título para o romance *Coronéis e agregados*. O título, escolhido para substituir *Teodoro Bicanca*, aponta para uma narrativa de fundo regional. A impressão gerada, analisando-se o título de forma isolada, é a de que o autor, ao invés de se distanciar do romance regional, aproxima-se ainda mais dele. Como se caracterizaria um provável romance histórico com este título, *Coronéis e agregados*, advindo da reconstrução escritural de outro romance – o regional? Somente o desejo de Castelo Branco é suficiente para a execução da sua intenção autoral?

O conteúdo dos capítulos norteará esses questionamentos. O autor, confiando na forma própria de cada capítulo, escreve cinco. Destes, quatro propõem a inclusão, no começo da página 127: A cidade, A Casa Grande, A Casa Inglesa e A coluna e o cangaço. Presume-se que, segundo sua perspectiva, como são capítulos que descrevem aspectos de Parnaíba, o ideal é que ficassem juntos, antecedendo a narrativa do subcapítulo, O vendedor de água, que é um texto do LM2, no qual é descrita, pelo narrador, a geografia da cidade. Percebe-se uma preocupação em instituir um discurso mais harmônico para o romance. Mas há, provavelmente, outra possibilidade para a inquietação do autor: disponibilizar para a personagem, Teodoro Bicanca, que havia se mudado da zona rural para Parnaíba, uma visão da cidade, com todas as suas particularidades.

Para a escritura do ENV, Castelo Branco lê suas próprias obras, utilizando-se de parte destes textos, de que resulta uma espécie de metatexto. Mais precisamente, escolhe o seu livro de memórias, *Tomei um ita no norte*

(1981), para dar seqüência à construção dos capítulos, o qual se torna fonte de matéria informativa, testemunho comprovado da realidade histórica de Parnaíba: dados sobre a cidade, datas e personagens reais. Aspectos esses do romance histórico que interessam a Castelo Branco, já que a noção de verdade é fundamental para um romancista. Georg Luckács ressaltava esta visão:

[...] Todas as falhas e todos os abismos que a situação histórica completa [...], e também deve ser definida, em termos ontológicos, como a resolução de uma dissonância fundamental no eixo da existência. O termo “dissonância fundamental” (foi empregado no sentido de situação histórica) é o próprio fundamento do gênero romance, seu modelo constituinte, pois ausência de sentido (*non – sense*) [...] aparece como portador e como condição necessária e como condição do sentido.<sup>224</sup>

O primeiro capítulo, *A cidade*, contendo quatro fólhos, com 16 parágrafos, é um retrato fidedigno do capítulo, *Descrição de Parnaíba*, do seu livro de memórias, *Tomei um ita no norte*. O texto fala de Parnaíba desde a colonização ao crescimento, iniciado à beira do rio Parnaíba, com o seu cais de pedra, as suas barcas, os seus vareiros e os tipos humanos pitorescos. Em suma, é feita uma descrição do ambiente social do vale do Parnaíba.

Todos os 16 parágrafos, reescritos em *A cidade*, estavam no livro *Tomei um ita no norte*. Essa é, por conseguinte, uma trajetória dialógica. Nos parágrafos, as mudanças só acontecem porque apresentam rasuras de leituras à mão, nas cores preta e azul, no mais, são idênticos aos existentes. Por exemplo, os parágrafos um e dois contam sobre a fundação de Parnaíba, em 1762, pelo primeiro governador, João Pereira Caldas, com “quatro fogos, oito pessoas e onze escravos”,<sup>225</sup> instalando a vila onde era o povoado de Testa Branca; depois, a narrativa evolui para dizer da transferência do local para Porto das Barcas. Diz o autor:

---

<sup>224</sup> LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, [s.d], p. 89-93.

<sup>225</sup> Expressão do fólho 4, do capítulo *A cidade*.

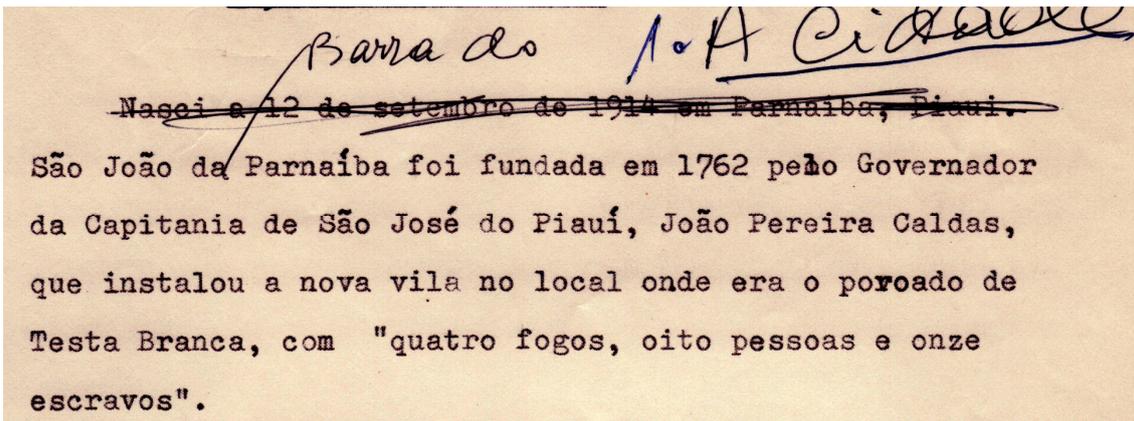


FIGURA 29 – Fólio 4

FONTE: capítulo A cidade.

A única rasura que contribui para certa mudança no fragmento, feita pelo autor, é a eliminação da frase [Nasci a 12 de setembro de 1914 em Parnaíba, Piauí], desejando iniciar o parágrafo com o a frase [São João da Barra do Parnaíba foi fundada em 1762, pelo Governador da Capitania de São José do Piauí ...]. Nela, acrescenta a expressão [Barra do], corrigindo o nome da vila.

Prossegue com essa linha de escritura, desta feita descrevendo a cidade com o número de habitantes, a arquitetura e o seu cais de pedra. Nos parágrafos três, quatro e cinco, mais uma vez, Castelo Branco transpõe, do seu livro de memórias, o conteúdo para o capítulo. Sem dúvida, as rasuras de revisão são o diferencial. No parágrafo três, apresenta o centro da cidade e depois procede às rasuras:

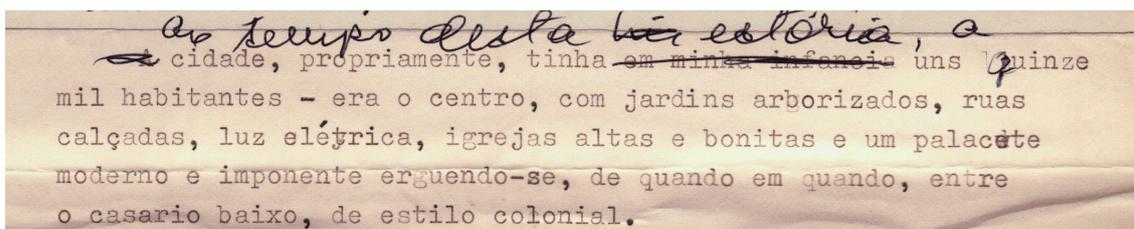


FIGURA 30 – Fólio 4.

FONTE: capítulo A cidade.

Começa o parágrafo com a frase [A] cidade, propriamente, tinha [em minha infância] uns [q]uinze mil habitantes ....]. Suprime o artigo [A] que acompanha a palavra cidade e a expressão [em minha infância]. Em cima dessa rasura, de posse de sua caneta preta, acrescenta a frase [Ao tempo desta [h]is estória, a], recolocando o artigo [A] depois da palavra [estória, a], após ter desistido de história [his]. Ele usou o neologismo para deixar evidente

que sua intenção era fazer ficção. Há o deslocamento do artigo de um espaço para outro, isto é, um processo de supressão/deslocamento. Aviva a letra [q] da palavra [quinze]. A rasura [ao tempo desta [his] estória, a] é o que torna o texto diferente do original.

No parágrafo quatro, pode-se ler a descrição do cais do rio Parnaíba, que se encontra, primeiramente, no livro *Tomei um ita no norte*. As manifestações do autor, sob a forma minuciosa de detalhes, parecem ser uma opção de escritura, a fim de deixá-la mais clara:

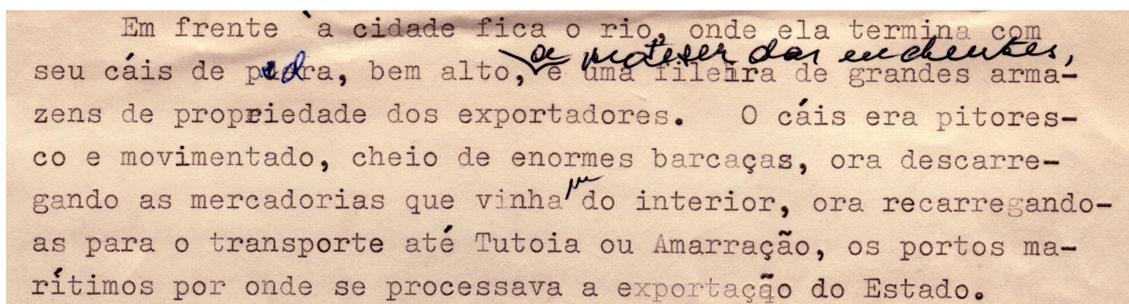


FIGURA 31 – Fólio 4

FONTE: capítulo A cidade.

Neste parágrafo, corrige erro de datilografia de [petra], substituindo [t] por [d] e acrescenta a letra [m], à [vinha]. Sem largar a caneta preta, acrescenta a expressão [a proteger das enchentes,], aludindo a uma das funções do cais.

No parágrafo cinco, verifica-se um pensamento autoral voltado para o relato das personagens que ilustram a beira do cais – tipos característicos da margem do rio. Assim, sob esse ponto de vista, detecta-se que algumas memórias de Castelo Branco parecem ser incisivas:

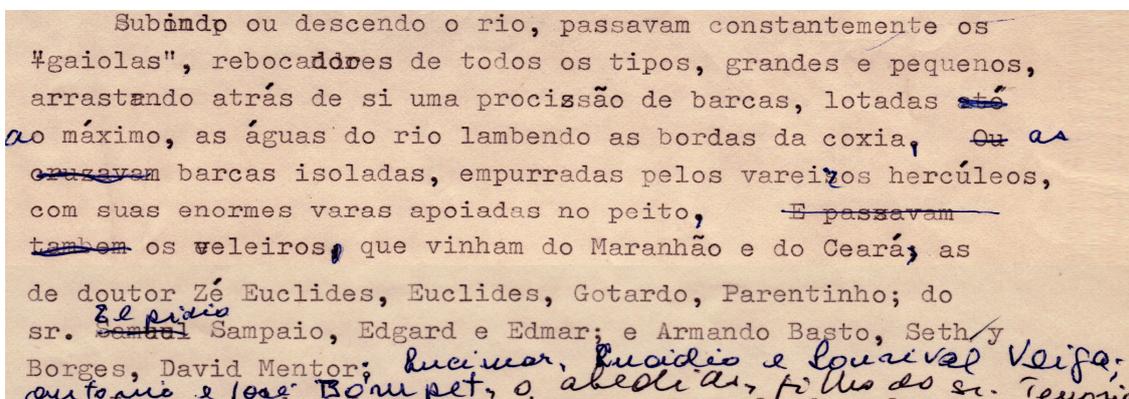


FIGURA 32 – Fólios 4 e 5

FONTE: capítulo A cidade.

No exemplo acima, o procedimento do autor, ao reler o parágrafo, foi substituir a preposição [até] pela contração [ao]. Essa, definitivamente, é uma rasura de releitura da fonte, pois, no livro de memórias, ele havia usado [ao]. Com frequência, rasura a pontuação. Substituiu o ponto [.] que vem depois das palavras [coxia] e [peito] pela vírgula [,], dando continuidade à frase. Com finalidade de evitar redundância, suprime os termos [~~Ou cruzavam~~], substituindo-os pelo artigo [as] e [~~E passavam também~~ ...], depois, eliminando-os definitivamente. Completa a relação dos nomes de proprietários das barcas, acrescentando aos já escritos: [Lucimar, Lucidio e Lourival Veiga; Antonio e José Bompét, o Abedias, filho do Sr. Tenório] e, na relação nominal, datiloscrita, substitui a palavra [Samuel] por [Elpídio].

No parágrafo seis, o relato é interrompido para narrar sobre uma personagem típica das cidades interioranas, o médico de família. Castelo Branco sublinha os vínculos criados entre o médico, Dr. Joca, e sua clientela, ao revisitar o mundo parnaibano, destacando personagens existentes no seu contexto:

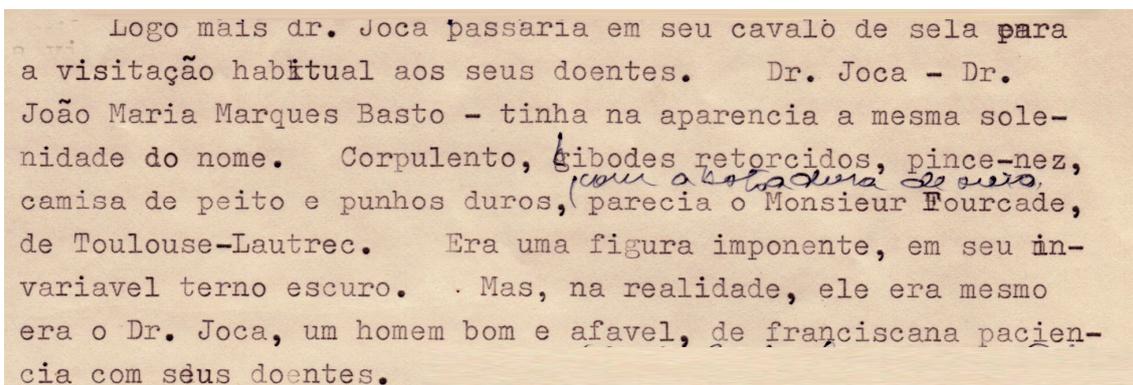


FIGURA 33 – Fólio 5

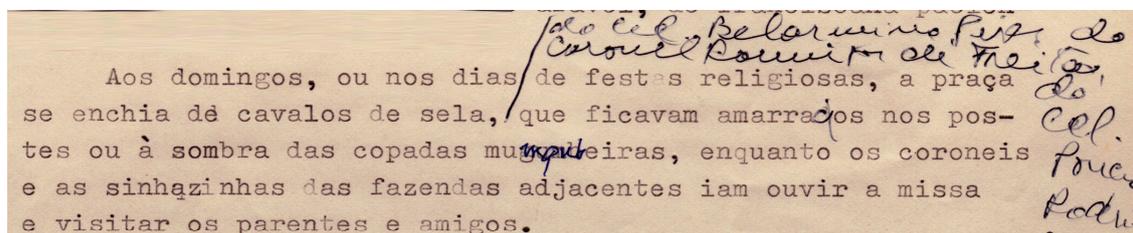
FONTE: capítulo A cidade.

O trecho sofreu duas rasuras. Na primeira, de ordem ortográfica, o autor corrige a letra da palavra [g [b]igodes], substituindo o [g] pelo [b] e, em seguida, ao fazer a revisão, acrescenta a expressão [com abotoadura de ouro], conforme está no livro de memórias, e que havia esquecido de copiar.

Outra preocupação de Castelo Branco implica aludir sobre os costumes do universo parnaibano, enfatizando cenas contíguas, específicas do lazer, ocorridas no centro da cidade, nos finais de semana. Subjaz uma ao lado da outra, fruto da sua evocação memorialística: as festas religiosas; o movimento na Praça da Matriz; os mendigos aglomerados, implorando esmolas; a sessão

do cinema; a presença da charanga municipal e as serenatas improvisadas. Separando cada cena em quatro parágrafos, ele assim as distribui.

No parágrafo sete, o autor volta-se para os costumes dos parnaibanos aos domingos:



Neste parágrafo, ocorrem rasuras de acréscimos, com os nomes dos coroneis, esquecidos pelo autor ao reescrever o texto. No livro de memórias, *Tomei um ita no norte*, ele cita os nomes dos três primeiros, referidos nas rasuras [do Cel. Belarmino Pires, do Cel. Domingos de Freitas, do Cel. Poncion Rodrigues]; os restantes são acrescentados das anotações manuscritas, à margem, de caneta preta [do Coronel Damasceno, do Coronel Adamastor, do Cel. Bim, do Cel. Precioso Rodrigues,]. Além disso, acrescenta as letras [n] e [g] à palavra [mugabeiras], que havia sido escrita.

FIGURA 34 – Fólio 5  
FONTE: capítulo A cidade.

Os aspectos dos parágrafos oito, nove e 10 interessam pela particularidade, isto é, a escritura foi estabelecida a partir de um elemento: a praça da matriz aos domingos. No parágrafo oito, os mendigos, reunidos em outros locais, mudavam-se para a porta da igreja. Já no nove, a charanga instalava-se no coreto da praça da matriz e, antes da sessão do cinema, toca, favorecendo o flerte entre moças e rapazes. No 10, após a retreta, o ambiente, ainda, era propício às serenatas, improvisadas pelos rapazes para as namoradas.

Essa composição de particularidades explica a variedade das memórias de Castelo Branco. Assim, quando a reescrita não é estabelecida, a partir da edição de *Teodoro bicanca* (única em vida do autor), ou do livro de memórias,

*Tomei um ita no norte*, surge, com anotações manuscritas, rasuradas à caneta, fruto de sua imaginação. Os registros autógrafos, nos parágrafos oito, nove e 10, complementam as apreciações de Castelo Branco.

Após esse recorte, o autor retoma a descrição física da cidade de Parnaíba, que já vinha fazendo. Em conformidade com a obra *Tomei um ita no norte*, trabalha, nos parágrafos 11, 12, 13, 14 e 15, as várias fases do seu crescimento, permitindo ao leitor uma visão precisa da cidade.

Sob esse aspecto, o espaço mais importante era o cais, não só pelo contexto histórico, mas também por se tratar de um local que, no seu tempo, favoreceu o desenvolvimento da cidade.

Partindo desse ponto, ou seja, do cais, Parnaíba expandia-se através das ruas comerciais, onde ficavam a Casa Ingleza, a Casa Grande e os escritórios de representação. Parnaíba nasceu à sua beira.

As rasuras dessa descrição, nos parágrafos 11, 12 e 13, são de ordem ortográfica, geralmente nos verbos, preservando a escrita original do livro de memórias. Por exemplo: estão [vam], espilha [vam]-se, fervilhavam [vam], levam [vam], passam [vam], estende [ra] e vem [vinham].

Castelo Branco, no parágrafo 15, assinala outros aspectos importantes dentro do funcionamento da cidade. Podem ser mencionados, por exemplo, a voz do seu Lira, padeiro, que servia o alimento vespertino para os parnaibanos; o movimento dos feirantes, abrindo suas tendas; o artesanato que surgia espalhado no chão, em uma diversidade a encher os olhos – este último, produção regional específica do Norte do Piauí. Como quer Castelo Branco:

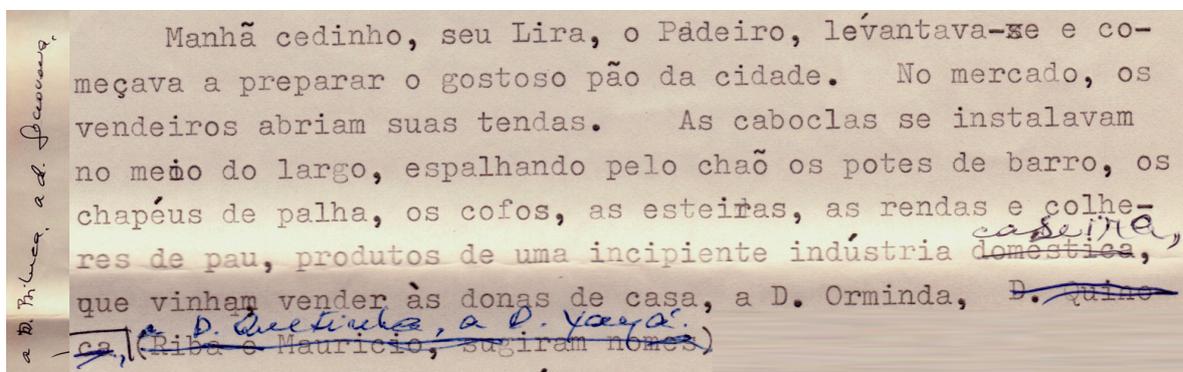


FIGURA 35 – Fólio 7

FONTE: capítulo A cidade.

O trecho contém rasuras, nas cores preta e azul, manifestando-se sob a forma de substituição e de acréscimo. Castelo Branco, no uso da caneta preta, substituiu a palavra [doméstica] por [caseira]. Nesse caso, o autor retoma a forma original da escrita da palavra [caseira], empregada no livro *Tomei um ita no norte*. Depois, acrescenta os nomes [D. Biluca, a d.Genoveva,], estas anotadas na marginalia do fólio; com a caneta azul, substitui a expressão [D. Quinoca (Riba e Maurício, sugeriram nomes)] por [D. Quetinha, a D. Yayá] retornando para o documento os nomes das donas de casa que estão no livro de memórias. Insatisfeito, substitui a palavra [Leôncio] por [Tião]. As rasuras são realizadas no ato da leitura posterior à escritura – atitude que denota a percepção crítica do autor, encaminhando-a para um estágio de adequação ao livro de memórias.

Assim, aventurando-se provar historicidade nesse capítulo, descreve aspectos, na sua grande maioria, reais: as informações sobre a fundação de Parnaíba; a arquitetura da cidade; a descrição do cais, com seus tipos humanos e os escritórios de representação; o artesanato, produzido na região, e os nomes dos coronéis, Belarmino Pires (tio do autor) e Domingos de Freitas.

O segundo capítulo, “A casa grande”, é uma descrição física e histórica das mais importantes e imponentes casas de Parnaíba do século XVIII. O documento possui dois fólhos de datiloscrito, com 11 parágrafos. Na mesma linha do capítulo “A cidade”, a escritura é um aproveitamento semelhante ao do capítulo A Casa Grande, da obra *Tomei um ita no norte*. Nesse aspecto, os contrastes entre os capítulos de Castelo Branco dar-se-ão por intermédio das rasuras. Peculiaridade esta surgida nos fólhos, fruto das leituras caprichosas do autor, revelando um trabalho de criação próprio, da convivência e da intimidade com as idéias registradas.

No campo escritural, a narrativa do capítulo em tela oferece contornos bem definidos: o paradigma de a casa ter sido o símbolo arquitetônico da grandeza econômica de Parnaíba, resultado da riqueza dos Dias da Silva, e o centro da Conspiração da Independência no Piauí.

No primeiro campo, o arquitetônico, a casa é representada pela grandeza da sua imponência. Fora construída por seu proprietário, o charqueador Domingos Dias da Silva, com o resultado positivo do seu comércio de charque. O sucesso do empreendimento ultrapassou as fronteiras

do Piauí, a ponto de Domingos Dias exportar seus produtos para Portugal, assim como para o resto do Brasil em navios próprios. Detentor de uma prosperidade inigualável para o Piauí, ele deixou a marca desta riqueza em sua casa, e, a partir da sua existência, Parnaíba cresce ao seu redor:

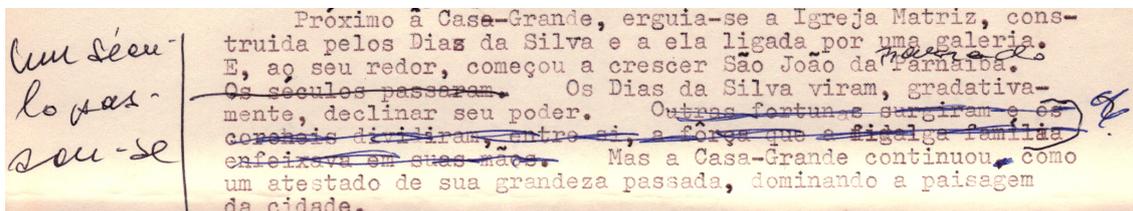


Figura 36 – Fólio 9

FONTE: capítulo A casa grande.

O autor acrescentou a palavra [povoada] ao fragmento que, no original, não aparece. Essa rasura adiciona uma adjetivação ao nome da cidade. Igualmente, substitui a expressão [Os séculos passaram] por [Um século passou-se]. A rasura está anotada na marginalia do fólio, feita com caneta preta, referindo-se a certo período de tempo. Insatisfeito com as modificações realizadas, suprime o trecho [Outras fortunas surgiram e os coronéis dividiram, entre si, a força que a fidalga família enfeixava em suas mãos]. Essas alterações realizadas pelo autor, adicionando, substituindo e suprimindo palavras, expressões e trechos, transformam o nono parágrafo do capítulo em outro texto. Pela primeira vez, neste capítulo, o processo de rasura alterou o conteúdo da escritura.

No segundo campo, o histórico, e mais precisamente o de interesse documental, a casa recebeu os mais representativos nomes da história política do Piauí e do Brasil, que vinham discutir com Simplício Dias da Silva, segundo dono da casa e um dos principais líderes no Piauí pela independência, os caminhos para a liberdade do Estado. Ele era um jovem dominador e comunicativo. Assim sendo, as suas idéias nunca foram contrariadas, a tal ponto que dedicava o seu tempo à política, ao estudo e às viagens e não se envolvia com questões domésticas. O seu irmão, Raimundo, era quem administrava a fortuna dos Dias da Silva:

Entrando, aos 20 anos, por morte do ~~seu~~ pai, na posse da avultada fortuna ~~de~~ <sup>da família,</sup> deixou seu irmão Raimundo encarregado da administração dos seis estabelecimentos de xarque explorados anteriormente por Domingos Dias da Silva e seguiu para a Europa com o fim de instruir-se. ~~e educar-se.~~ <sup>Abdias</sup> Neves, ~~historiador piauiense, registra que~~ Simplício Dias esteve <sup>se</sup> alguns anos na França, quando ainda eram muito vivas as impressões dos sucessos de 1793. Passou, depois, à Inglaterra, Itália, Espanha e Portugal, regressando com hábitos de luxo e dissipação, que o fizeram afamado em todo o país.

FIGURA 37 – Fólio 8

FONTE: capítulo A Casa Grande.

Aqui, o autor, ao assinalar sobre a viagem de Simplício Dias à Europa, comete rasuras substanciais de releituras, acrescentando o termo [da família], deixando transparecer a preocupação em manter a escrita tal qual à do seu livro, *Tomei um ita no norte*. Com o objetivo direcionado para este fim, retira a expressão [e educar-se], comprovando a transitoriedade constante do retorno ao texto original. Já a supressão [Abdias Neves, historiador piauiense, registra que] ocorre para dar sequência à história da personagem Simplício Dias.

O terceiro capítulo do ENV pode ser comentado, também, dentro dessa mesma problemática, a descrição dos símbolos arquitetônicos e sociais de Parnaíba. Contém três fólios, com 15 parágrafos, nos quais o autor quer apresentar um conteúdo historicamente atestado. Dos capítulos emprestados até agora de *Tomei um ita no norte*, este é o que possui o maior número de informações reescritas, fugindo do texto de base. Logo, as rasuras de escrita/leitura/escrita acontecem em menor proporção.

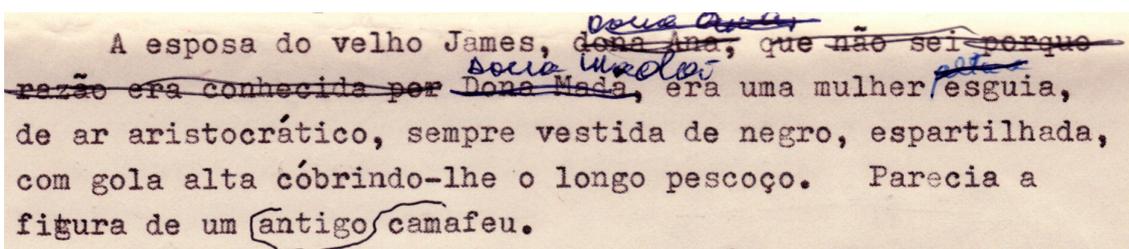
Denominado A casa inglesa,<sup>226</sup> o capítulo contrapõe-se ao do relato sobre A casa-grande – um marco do poder parnaibano de 1824, no que tange às representações histórica, econômica e social de Parnaíba –, passando a ocupar seu lugar um século depois. Se o apogeu da Casa-Grande ocorreu com base na economia, gerada pela exportação de charque, o da Casa Inglesa veio da indústria extrativista e da exportação de carnaúba e de babaçu.

<sup>226</sup> A palavra está grafada de duas maneiras: nos capítulos do ENV, com z e, no livro *Tomei um ita no norte*, com s. Conserva-se a grafia com z, respeitando-se o registro da escritura no manuscrito de Castelo Branco. Aliás, essa decisão serve para todas as citações que serão retiradas do manuscrito.

A Casa Inglesa recebeu este nome porque foi adquirida pelo inglês Robert Brockhurst, o qual, por sua vez, a vendeu a um outro inglês, Paul Robert Singlehurst, fundador da Casa Inglesa – uma firma exportadora de carnaúba e de babaçu. Quando este morreu, ela foi comprada por mais um inglês, James Frederick Clark, funcionário da firma.

James Frederick Clark foi o responsável pela nova economia no Piauí, ao exportar cera de carnaúba para a Inglaterra no momento em que os rebanhos do Estado, extintos pelas guerras da independência, levaram à falência a indústria de charque dos Dias da Silva.

A partir da ascensão do mercado extrativista, James Frederick Clark resolve residir definitivamente em Parnaíba, desposando Ana (Madá) Gonçalves Castelo Branco, com quem teve quatro filhos. Uma mulher, embora de família aristocrática e educada em Londres, era um tipo esquisito, segundo Castelo Branco:



A esposa do velho James, ~~dona Ana, que não sei porque~~  
~~razão era conhecida por Dona Madá,~~ <sup>Dona Ana e Dona Madá</sup> era uma mulher <sup>esquisita</sup> esguia,  
de ar aristocrático, sempre vestida de negro, espartilhada,  
com gola alta còbrindo-lhe o longo pescoço. Parecia a  
figura de um antigo camafeu.

FIGURA 38 – Fólio 12

FONTE: capítulo A casa inglesa.

Neste trecho, o autor suprime a expressão [~~dona Ana, que não sei porque era conhecida por Dona Madá~~]; em seguida, hesita e reescreve, manualmente, as palavras [~~Dona Ana e Dona Madá~~], para referir-se à esposa do velho James. No final do fragmento, com um traçado ondulado, indica que a palavra [~~camafeu~~] deve vir antes da palavra [~~antigo~~].

Com a integração de James à sociedade parnaibana, a difusão da cera de carnaúba abriu portas para as exportações de outros produtos que interessavam ao mercado internacional. Dessa forma, o babaçu, o jaborandi, o tucum passaram, juntamente com a cera de carnaúba, a compor a indústria extrativista do Piauí, favoreceu o incremento de empresas de Parnaíba, como: Frederick Clark, Marc Jacob, Narciso Machado, Carvalho & Carvalho e Moraes Correia.

Portanto, a situação sobre a Casa Ingleza é uma interpretação histórica feita pelo autor, mediante o avanço econômico de Parnaíba. Isto é, a *casa* é o símbolo que marca a mudança do apogeu dos criadores de gado para a nova economia da indústria extrativista.

Castelo Branco, com o capítulo A casa inglesa, continua desenvolvendo uma escritura histórica, situando episódios da vida real, tentando estabelecer para o leitor qual é o momento da memória ficcional e da histórica. No caso específico do romance, por exemplo, a história real está presente na representação da Casa Ingleza, em Parnaíba: na história do inglês, James Frederick Clark (seus descendentes residem em Parnaíba, na casa, preservando a sua construção original); na abertura oferecida aos novos exportadores de produtos extrativistas, que realmente existiram em Parnaíba, dentre eles, Frederick Clark, Marc Jacob, Narciso Machado, Carvalho & Carvalho e Moraes Correia.

Nesse sentido, a descrição dos monumentos arquitetônicos de Parnaíba não podia deixar de aparecer nessa escritura de Castelo Branco porque, efetivamente, tiveram a importância dada pelo autor nos cenários político, econômico e social do Piauí. Trazê-la à tona é reconstituir a história da contribuição dos seus proprietários à história de Parnaíba e do Piauí.

O quarto capítulo, A coluna e o cangaço, com quatro fólios, tem 16 parágrafos, é muito importante para o trabalho de reescritura de Castelo Branco. Por ser o último da série de capítulos, este remete, no início da sua escritura, a um indicativo de ligação com o capítulo O vendedor de água, do LM2, no qual Teodoro, já familiarizado com Parnaíba, começa a descobrir as sutilezas da vida na cidade grande. O capítulo começa assim: “Teodoro, agora, era senhor de Parnaíba. Conhecia a cidade de cima para baixo, em todos os seus segredos, em todas as suas peculiaridades”.<sup>227</sup> Nesse caso, os capítulos um, dois e três, ao que tudo indica, servirão para enaltecer o novo espaço de circulação da personagem.

O capítulo A coluna e o cangaço, reduto da intimidade do autor, guarda a história da Coluna Prestes no Piauí. De uma perspectiva histórica crítica, permite retomar caminhos, já percorridos nas notas, passando a ser um

---

<sup>227</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial. 1948. p.127.

aspecto substancial do processo de reescritura política da elaboração do artista. A escritura deverá merecer a atenção do leitor, como parte expandida desse crivo.

A coluna e o cangaço são uma escolha do capítulo “O cavaleiro da esperança” do livro *Tomei um ita no norte*. A diferença entre eles está na construção do capítulo A coluna e o cangaço. Para legitimá-lo, o autor retira do capítulo O cavaleiro da esperança os 11 primeiros parágrafos, nos quais narra o seu encontro com a imagem de Prestes, isto é, a que ele tinha, construída por intermédio dos livros, e começa a narrativa do capítulo *A coluna e o cangaço*, situando a chegada de Teodoro a Parnaíba. Escreve o autor:

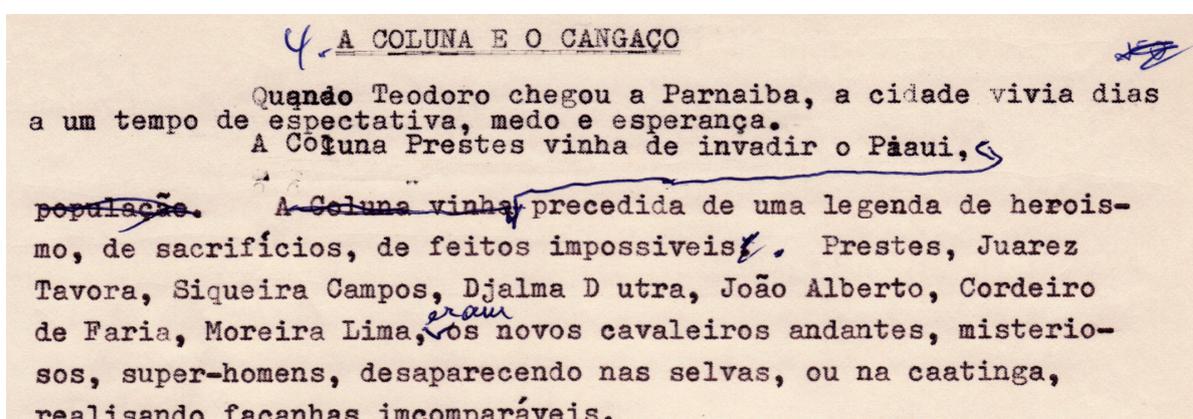


FIGURA 39 – Fólio 13

FONTE: capítulo A coluna e o Cangaço.

O fragmento mostra a supressão da palavra [população]. A eliminação da expressão [A coluna vinha] revelava a preocupação do autor em não tornar a escritura repetitiva. A substituição dos dois pontos [:] pela vírgula [,] objetiva unir as duas frases e, para tanto, acrescentou o verbo [eram].

Segue a sua narração, pontuando a respeito da presença da Coluna Prestes em Parnaíba e do desconforto que ela causou à população, gerando medo e insegurança. Em contraponto à escritura, coloca a personagem de Lampião como o cangaceiro que iria expulsá-la e estabelecer a paz na cidade. Diante das circunstâncias, Lampião sai, para alguns moradores, do estatuto de bandido para herói e libertador. Diante do pânico da população, qualquer *salvas* era bem-vindo:

Lampeão era uma ameaça permanente. Como Prestes, ele era herói e libertador para uns, bandido e fascinador para outros. Como Prestes, sua imagem era uma confusa mistura de bravura e crueldade, de cavalheirismo e esperteza, de generosidade e traição. Era o Anti-Cristo, o demônio incarnado, o satanaz, o imundo, de corpo fechado, ~~xxxx~~ de oração forte, invulnerável às balas do inimigo. Era o vingador, o herói, o libertário.

~~Parnaíba viveu horas tensas e agitadas.~~ Quando se confirmou que a Coluna penetrara no Estado e marchava sobre Terezina, famílias fugiram das cidades ameaçadas para se refugiarem em suas fazendas. Eram chegados os dias do Apocalipse. ~~Ele~~  
D. Celeste, D. Gracinha, D. Quetinha, D. <sup>Yaya</sup> Quinoca, D. Nicota, ~~e ou-~~ <sup>p. Lavinia</sup>  
~~as~~ outras devotas, organizavam terços, novenas, rosários. As irmandades, as confrarias, as ordens religiosas, saíam em procissões, com seus <sup>seus</sup> hábitos, suas opas, ~~as~~ andores.

FIGURA 40 – Fólio 15

FONTE: capítulo A coluna e o cangaço.

Neste fragmento, o autor elimina a frase [~~Parnaíba viveu horas tensas e agitadas~~], dando maior importância à narrativa sobre a Coluna Prestes no Piauí. Retira as palavras [~~Quinoca~~], [~~D. Nicota~~] e a expressão [~~e ou~~], substituindo-as sucessivamente por [~~Yaya~~], [~~D. Lavinia~~] e [~~outras~~]. Em seguida, suprime o artigo definido [~~es~~], substituindo-o pelo possessivo [~~seus~~]. Esta última rasura tem como objetivo manter a escritura igual ao livro de memórias.

Em meio à agitação que a cidade estava vivendo, o escritor registra a trajetória histórica da Coluna no Piauí, ou seja, por onde passou:

No Piauí ~~elas~~ dominaram desde Jaicós, Picos, Oeiras, São Raimundo Nonato, Amarante, Floriano, até por cerco a Terezina, a capital do Estado, onde ~~entraram~~ em escaramuças e choques com tropas do Exército e da Polícia piauiense.

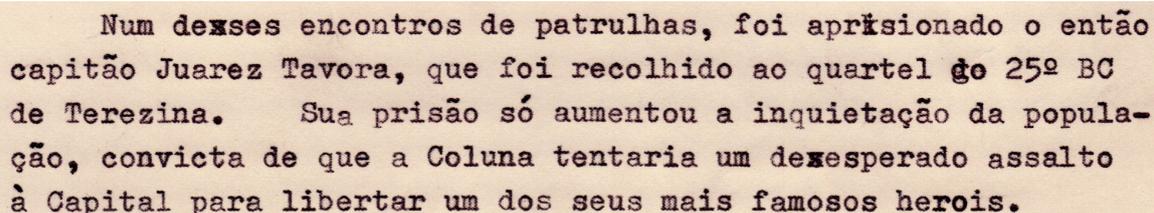
FIGURA 41 – Fólio 15

FONTE: capítulo A coluna e o cangaço.

Aqui, o autor suprime o pronome pessoal [~~elas~~] e corta a desinência temporal dos verbos [~~dominaram~~] e [~~entraram~~], corrigindo a concordância dos verbos.

Cumprindo a sina do relato histórico, fiel ao fato, o autor discorre, igualmente, acerca da prisão do Capitão Juarez Távora, um dos principais líderes do grupo. Este episódio realmente aconteceu, como fora descrito por

Castelo Branco, de acordo com as referências bibliográficas da história do Piauí:



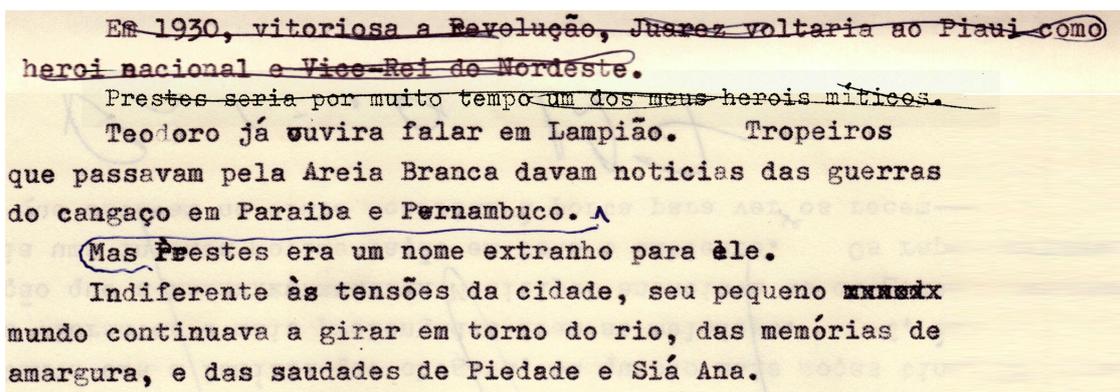
Num ~~dexses~~ encontros de patrulhas, foi aprksionado o então capitão Juarez Tavora, que foi recolhido ao quartel do 25º BC de Terezina. Sua prisão só aumentou a inquietação da população, convicta de que a Coluna tentaria um ~~dexesperado~~ assalto à Capital para libertar um dos seus mais famosos herois.

FIGURA 42 – Fólio 15

FONTE: capítulo A coluna e o cangaço.

Neste fragmento, o autor comete pequenas rasuras de ortografia no datiloscrito, nas palavras [de~~x~~ses], [g(d)o] e [d~~x~~esperado].

Saindo do registro histórico de forma ficcional, ou seja, metaforizando a marcha da Coluna, deixando o Piauí rumo ao Ceará e ao sertão do Nordeste, Castelo Branco contextualiza o personagem Teodoro Bicanca dentro da história do capítulo, A coluna e o cangaço, da seguinte forma:



~~Em 1930, vitoriosa a Revolução, Juarez voltaria ao Piauí como heroi nacional e Vice-Rei do Nordeste.~~  
~~Prestes seria por muito tempo um dos meus herois míticos.~~  
Teodoro já ouvira falar em Lampião. Tropeiros que passavam pela Areia Branca davam notícias das guerras do cangaço em Paraíba e Pernambuco. A  
Mas Prestes era um nome estranho para ele.  
Indiferente às tensões da cidade, seu pequeno ~~xxxxx~~ mundo continuava a girar em torno do rio, das memórias de amargura, e das saudades de Piedade e Siá Ana.

FIGURA 43 – Fólios 15 e 16

FONTE: capítulo A coluna e o cangaço.

Com a primeira rasura, o escritor elimina o trecho [Em 1930, vitoriosa a Revolução, Juarez voltaria ao Piauí, como heroi nacional e Vice-Rei do Nordeste/ Prestes seria por muito tempo um dos meus herois míticos], mostrando que a idéia representativa para o parágrafo era a do pensamento de Teodoro Bicanca. Depois, com caneta azul, puxa uma seta, unindo os parágrafos.

O fragmento acima encerra, pois, o capítulo A coluna e o cangaço. Para a sua confecção, Castelo Branco recorreu à mesma metodologia de trabalho no livro *Tomei um ita no norte*, utilizada para começar a escritura do capítulo

em tela: suprimiu o último parágrafo do capítulo “O cavaleiro da esperança” do seu livro de memórias, para, no lugar, acrescentar o posicionamento de Teodoro Bicanca. O parágrafo eliminado, por sua vez, discorre a respeito da idolatria de Castelo Branco por Luiz Carlos Prestes. O narrador atesta:

Prestes seria por muito tempo um dos meus heróis míticos. Anos depois, quando cursava a Faculdade de Direito no Rio de Janeiro e a Aliança Nacional Libertadora, dividia com o Integralismo o entusiasmo dos universitários, escrevi um poema dedicado à Coluna Prestes. Não sei que destino tomou o meu trabalho. Lembro-me apenas de uma estrofe que se referia aos revolucionários que tombaram nas lutas no Piauí, Maranhão e Ceará [...].<sup>228</sup>

Analisando a permuta de conteúdo, operacionalizada pelo autor de *Teodoro Bicanca* nos parágrafos, o que ele faz é sair de cena e colocar Teodoro Bicanca no seu lugar. Assim, se Castelo Branco, conscientemente, conseguia identificar a notoriedade de Prestes para a História do Brasil, Teodoro não sabia nada a respeito do revolucionário, nunca ouvira falar o seu nome, pois é grande a distância que separa os conhecimentos do autor e os de sua personagem.

Nesse contexto, simplificando a escritura de Castelo Branco, nos quatro capítulos analisados, pode-se supor que a contribuição está propriamente em narrar a história dos grandes fatos e feitos políticos de Parnaíba e do Piauí. Reescrevendo-as, em uma detalhada descrição, o autor não só as disponibiliza como fonte ao leitor, mas também encaminha a reescrita de *Teodoro Bicanca* para *Coronéis e agregados*.

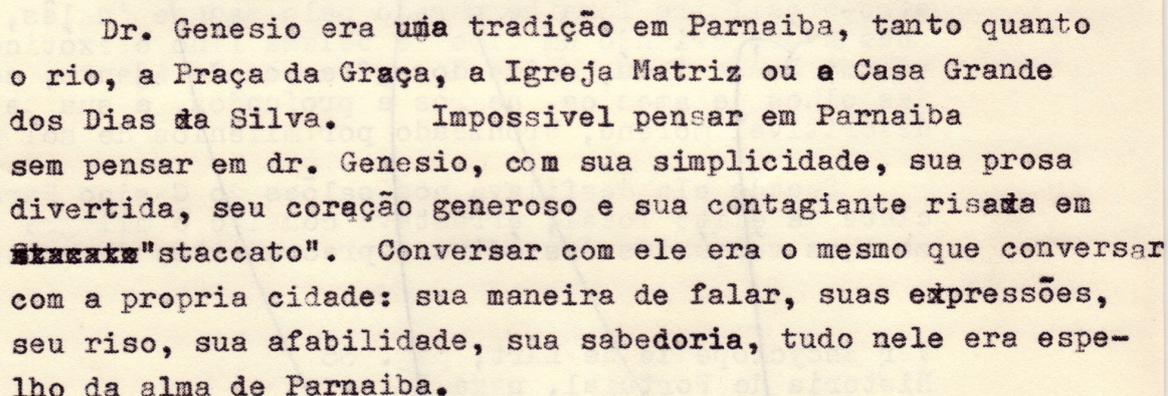
Ao terminar a escritura dos capítulos um, dois, três e quatro, Castelo Branco entregou-se à tarefa de escrever o quinto e último capítulo do ENV, A farmácia do Dr. Genésio datilografando-o em três fólios, com 16 parágrafos. Além disso, assim como os outros capítulos reescritos por Castelo Branco, A farmácia do Dr. Genésio é uma reescritura do capítulo “Tio Genésio, o bom samaritano”, do livro *Tomei um ita no norte*, com o diferencial de ter sido ampliada.

O capítulo é o texto mais intimista do autor. Narra a história do seu tio, Genésio, vivendo na sua destacada farmácia, recebendo todos os moradores de Parnaíba, sem distinção, desde o lavrador até o coronel, disposto sempre a

---

<sup>228</sup> BRANCO, Renato Castelo. *Tomei um ita no norte*. São Paulo: LR Editores, 1981. p.68.

“um dedo de prosa”. O recinto funcionava durante toda a semana. Aos domingos, pela manhã, os doutores, os professores e os jornalistas, intelectuais da cidade, reuniam-se para discutir política, literatura e religião:



Dr. Genésio era ~~uma~~ tradição em Parnaíba, tanto quanto o rio, a Praça da Graça, a Igreja Matriz ou a Casa Grande dos Dias da Silva. Impossível pensar em Parnaíba sem pensar em dr. Genésio, com sua simplicidade, sua prosa divertida, seu coração generoso e sua contagiante risada em ~~staccato~~ "staccato". Conversar com ele era o mesmo que conversar com a própria cidade: sua maneira de falar, suas expressões, seu riso, sua afabilidade, sua sabedoria, tudo nele era espelho da alma de Parnaíba.

FIGURA 44 – Fólio 17

FONTE: capítulo A farmácia do Dr.; Genésio.

No trecho, veem-se poucas rasuras. Em destaque, a do borrão [xxxxxxx "staccato"], remetendo a um momento de hesitação, antes da palavra [staccato].

A farmácia era caracterizada como um ambiente no qual ["as queixas, as lamúrias e os gostosos "bate-papos"] revitalizavam a sua vida e por lá passaram várias personagens reais. Algumas pisaram no seu chão, outras apareceram nos discursos dos transeuntes. A título de exemplo, as personagens no romance falam sobre Abedias e Horceno, personagens fictícias, bem como os poetas, Vicente Araújo, Armando Madeira e Renato Castelo Branco, colaboradores dos jornais parnaibanos, *Clarim* e *Ateneu*.

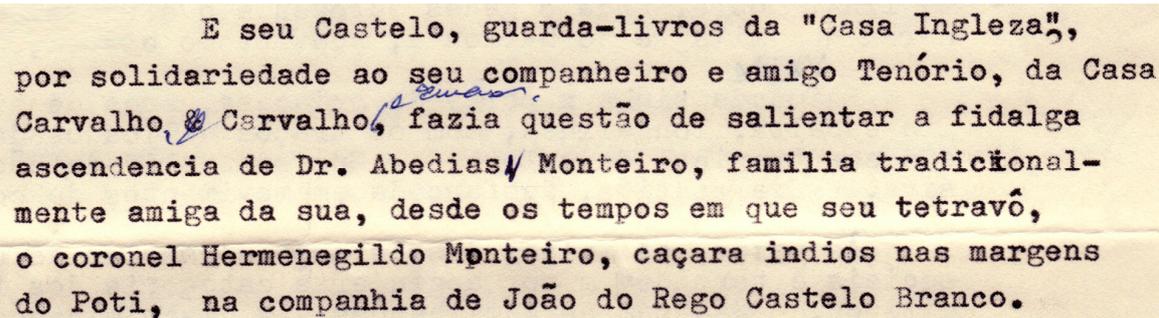
Quanto à referência, feita pelo autor aos personagens do LM2, Horceno e Abedias, na roda da Farmácia do Dr. Genésio, esta é um recurso estilístico que lhe permite adequar a escritura ao LM2. Para ilustrar, verifica-se, a abertura do capítulo desta maneira: "Abedias e Horceno passaram a ser o assunto até nas rodas da Farmácia Parnaibana, de Dr. Genésio, onde aos domingos de manhã, depois da missa, se reuniam os intelectuais da cidade".<sup>229</sup> Já a sua inclusão na escritura é um exemplo de diálogo com a sua memória, no qual ele se inclui. Para Grésillon é:

Vasto reservatório de idéias que vêm no curso da escritura e acham-se assim "inseridas em memória", lugar também para acolher

<sup>229</sup> Fragmento do fólio 17, do capítulo A farmácia do Dr. Genésio.

reescrituras quando o espaço interlinear já está todo preenchido e, enfim, parte de um espaço dialógico entre discurso e metadiscurso (“mostrar que...”, “dividir em dois”), entre sujeito biográfico e narrador, entre situação de enunciação (este “eu-aqui-agora” sempre em fuga na comunicação escrita) e enunciado [...].<sup>230</sup>

Passando para personagens reais, uma, pouco referendada no texto memorialístico do autor, que ganhou espaço no relato, foi a representação do seu pai. Associando à imagem deste à aristocracia piauiense, diz o autor:



E seu Castelo, guarda-livros da "Casa Inglesa", por solidariedade ao seu companheiro e amigo Tenório, da Casa Carvalho, & Carvalho, fazia questão de salientar a fidalga ascendência de Dr. Abedias Monteiro, família tradicionalmente amiga da sua, desde os tempos em que seu tetravô, o coronel Hermenegildo Monteiro, caçara índios nas margens do Poti, na companhia de João do Rego Castelo Branco.

FIGURA 45 – Fólio 17

FONTE: capítulo A farmácia do Dr; Genésio.

Nesta rasura, Castelo Branco acrescentou a palavra [e Moraes] ao nome da firma parnaibana [Carvalho, & Carvalho] e suprimiu o símbolo [&] da expressão.

Pode-se notar que, ainda no trabalho de Castelo Branco, a evocação a outras personagens passa a ter uma sequência cada vez maior. Da sua memória, são ativadas duas personagens que, no mundo real, foram marcantes tanto para a cidade quanto para o autor, por serem possuidoras de conhecimento e de sabedoria – Zé Pires (seu tio) e Alfredo Amstein, ambos professores do Ginásio Parnaibano. Diz o autor: “Quando dr. Zé Pires falava, os interlocutores se calavam respeitosamente para ouvir. [...] Outro frequentador assíduo das reuniões domingueiras da Farmácia Parnaibana era o Alfredo Amstein, professor polivalente do Ginásio Parnaibano”.<sup>231</sup>

Assim, o capítulo A Farmácia do Dr. Genésio, de maneira precisa, é uma narrativa que se fundamenta nas memórias do autor, especificamente as da infância. O registro do real está na presença de algumas personagens. Se, nos capítulos anteriores, essa relação com o real foi estabelecida, por meio de

<sup>230</sup> GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al supervisão de tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 80.

<sup>231</sup> Fragmento retirado do fólio 18, do capítulo A farmácia do Dr. Genésio.

símbolos arquitetônicos e de alguns fatos e personagens históricos de Parnaíba. Neste capítulo, não se faz diferente, a representação histórica é a farmácia, e o seu dono, completando na visão do autor, os *monumentos* que guardam a tradicional história de Parnaíba. Logo, nos cinco capítulos reescritos pelo autor, há uma escritura histórica, ora como memória histórica ora como biográfica.

#### 6.4 As rasuras de supressão do texto acabado

Castelo Branco, para completar a reescrita de *Teodoro Bicanca*, realiza três grandes rasuras de supressão no LM2, nas páginas 216, 217, 230 e 231. Cada uma delas pressupõe uma determinação do autor em retirar trechos que não cabem mais no LM2. “Rasurar é optar”.<sup>232</sup>

Nas páginas 216 e 217, do capítulo Os festejos, as rasuras de supressão são feitas porque há fragmentos a respeito da cidade de Parnaíba. Como o autor preparou cinco capítulos (os do ENV), oriundos do livro *Tomei um ita no norte*, versando sobre a cidade, resolve suprimir trechos que podem incorrer em redundância.

Uma revelação, ao serem analisadas as rasuras de supressões das páginas referidas, salta aos olhos do leitor. A escrita rasurada feita nessas páginas é sobre a descrição da Casa Grande. Por conseguinte, foi realizada em 1948, antes da escritura dos capítulos do ENV (1986) e do livro *Tomei um ita no norte* (1981). Portanto, o que o autor faz, na década de 1980, é ampliar essa parte desenvolvida para o LM2.

A rasura de supressão da página 216 principia com a frase: “~~A casa grande era o símbolo da grandeza histórica de Parnaíba~~”. Para efetuá-la, o Castelo Branco, com a sua caneta azul, e faz um recorte no fragmento, que apresenta as informações sobre a Casa Grande. No espaço traçado, executa um cruzamento de linhas sobre a folha. O gesto da mão de Castelo Branco pode ser observado na página abaixo:

---

<sup>232</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992, p. 32.

colegiais. Os colégios desfilariam pela manhã e o Sindicato desfilaria à tarde.

O acôrdo trouxe maior tranqüilidade e o desfile dos estudantes começou. Abrindo o cortejo ia a banda de música, a "Municipal", seguida pelo Grupo Escolar, depois a Escola Normal e, finalmente, o Ginásio. Em frente à Casa Grande, o cortejo parou para ouvir a palavra do professor Honório Dias. ~~A Casa Grande era o símbolo da grandeza histórica de Parnaíba. Fundada por Domingos Dias da Silva, no século XVIII, fôra o centro de tôda a vida da Província, com seu fausto, com sua grandeza, com sua imponência. A cidade crescera, praticamente, em tôrno dela, à sombra de seu poder incontrastável. Com suas paredes enormes, de um metro de largura, erguia-se imponente dominando tudo, testemunha da onipotência dos Dias da Silva, cujas imensas charqueadas eram uma inesgotável fonte de ouro. Simplício Dias, filho de Domingos, segundo senhor da Casa Grande, era possuidor de centenas de escravos, proprietário de um império de fazendas e amigo pessoal do Imperador. Em seu tempo, a Casa Grande fôra o centro da conspiração da Independência, no Piauí, e abrigava os emissários das Províncias vizinhas, que vinham confabular com o poderoso senhor da Vila São João da Parnaíba.~~

Quando o Brasil desligou-se de Portugal, maior ainda se tornou o prestígio da Casa Grande. ~~E o poder de Simplício Dias passou a não ter limites.~~

FIGURA 46 – Rasura de supressão

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

A continuidade da rasura manuscrita prossegue na página 217. O exercício dos sinais de manejo da caneta nesta visa concluir a supressão da descrição da narrativa a respeito da Casa Grande. O autor utiliza a mesma metodologia de trabalho da rasura anterior, para finalizar o seu traçado.

Pode-se observar a técnica do autor na seguinte página:

Sua fortuna, comenta-se ainda hoje, era tão grande que Simplício Dias quis pavimentar sua sala de audiências com moedas de ouro, não o tendo feito porque as moedas continham a effigie do Imperador. Próximo à Casa Grande, erguia-se a Igreja da Matriz, construída pelos Dias da Silva. E, ao seu redor, começou a crescer São João da Parnaíba. Os séculos passaram. Os Dias da Silva viram, gradativamente, declinar seu poder. Outras fortunas surgiram e os coronéis dividiram, entre si, a fôrça que a fidalga família enfeixava em suas mãos. Mas a Casa Grande continuou, como um atestado de sua grandeza passada, dominando a paisagem da cidade.

Hoje, na Casa Grande, funcionam escritórios, alfaiatarias, casas comerciais. Nas salas, outrora majestosas, onde os escravos curvavam-se beijando o chão, para receberem as ordens de seu senhor, curvam-se os empregados do comércio e os sapateiros, sôbre suas bancas de trabalho. E, onde repercutiam os passos dos Dias da Silva, ouvem-se as pancadas da máquina de escrever, ou do martelo do remendão. Mas não morreram, na lembrança do povo, as lendas de sua grandeza e seu poder. Os descendentes de escravos ainda murmuram com respeito e temor o nome de Simplício Dias e o povo acredita nos tesouros enterrados, que se escondem sob as paredes gigantescas do sobradão da Casa Grande.

O professor Honório Dias era descendente dos Dias da Silva e não perdia oportunidade para relem-

FIGURA 47 – Rasura de supressão

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

As rasuras de supressão das páginas 230 e 231, do capítulo A repressão, do LM2, que trata da repressão política sofrida pelas personagens, Abedias, Teodoro e todos os participantes do Sindicato dos Vareiros e Estivadores, foram efetuadas com o objetivo de ressaltar a falta de liderança de Abedias para conduzir o sindicato em Parnaíba.

O formato das rasuras, nas páginas em destaque, aparece de maneira distinta das realizadas anteriormente. O autor, ainda no uso de sua caneta

azul, risca as informações que tratam das consequências da inabilidade de a personagem tratar as questões sociais do movimento sindicalista de Parnaíba:

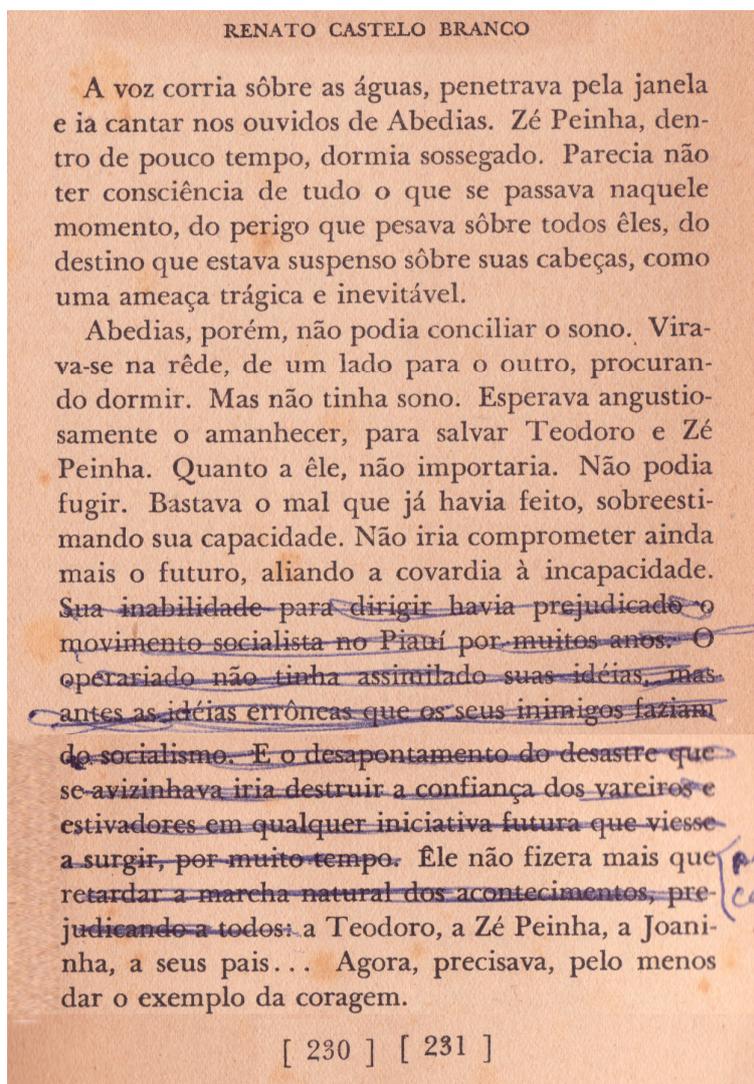


Figura 48 – Rasura de supressão

FONTE: BRANCO, Renato Castelo. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

A primeira vista, esse movimento da gênese de Castelo Branco no LM2 evoluiu com toda a liberdade do exercício da criação, ou seja, seguindo a escolha da sua trajetória: a construção das Notas, a criação dos capítulos do ENV e, finalmente, as rasuras de supressão no LM2. No entanto, quanto à análise crítica nos manuscritos, como este pergunta mais do que responde, o resultado obtido foi o percurso da criação de qualquer obra, isto é, os documentos de processo apresentavam uma escritura problemática, razão pela qual era preciso estruturá-la. O percurso, para tal feito, foi aliar a pesquisa à

análise e descrever os resultados obtidos, reconstituindo o processo original da reescritura do LM2. Desse modo, o dossiê genético, aparentemente homogêneo, mostrou-se heterogêneo – contendo versões datilografadas, rasuras manuscritas e primeiras edições corrigidas. Assim, o descrito durante toda esta análise foram as marcas da recriação de Castelo Branco.

## CONCLUSÃO: A METÁFORA DA REESCRITURA

A metáfora constitui um desvio sensível no que diz respeito à denominação normal.

**Michel Le Guern**

Castelo Branco suspende o jogo de canetas (azul e preta), o percurso da reescritura se encerra. Na biblioteca, *Teodoro Bicanca* adormece, guardando as notas, as rasuras, os rascunhos; junto a ele descansam dois envelopes, um dentro do outro, abraçando uma escolha calculada. Qual seria essa escolha? A quem se destinava, a si ou a um leitor? O que queria o autor com o ato da escritura? Teria algum fim específico? Somente uma análise em crítica genética conduziria a um desfecho. Desvendaria, ao longo das páginas rasuradas, a história do *livro-manuscrito*.

O exercício em crítica genética foi efetuado, cuidadosamente, nas páginas do romance, objetivando interpretar, descrever e analisar essa história da recriação de Castelo Branco. Para atingir o proposto, seguiu-se o percurso da criação que levou às seguintes fontes: aos exemplares de *Teodoro Bicanca* (LM1, LM2 e LM3) e ao livro de memórias, *Tomei um ita no norte*. Descobrimos que esse era o caminho a seguir, ou seja, dialogar com essas fontes, explorou-se a diversidade dos documentos. O manuscrito foi desnudado.

Qual a mensagem de seus apontamentos? Primeiramente, supõe-se ser um manuscrito que nasceu da necessidade de retirar informações a respeito do coronelismo ali representado, tentando resolver o impasse familiar, ocasionado ao tio, quando da publicação do romance (1948). Por que este pode ser o primeiro caminho tomado pelo autor para realizar as alterações? Porque ele realmente nutria um amor especial pelo Coronel Belarmino de Souza Pires, a ponto de representá-lo, por meio de uma das personagens do romance, o Coronel Damasceno. Se o romance, ao se tornar público, causou insatisfação ao seu tio, esta não era a sua intenção, muito pelo contrário, o que Castelo Branco quis foi homenageá-lo. Depois, o autor pode ter desistido desse percurso, na medida em que as modificações que começou a fazer no romance o levaram para a trilha de uma escritura histórica. Seja uma ou outra hipótese, a história da reescritura só remete a uma certeza: Castelo Branco desejava

republicar a obra. As anotações, reformuladas no LM2, e a introdução, criada para tal fim, são as provas materiais dessa vontade.

Para efetivar as modificações, ele divide a obra em duas partes. Na primeira, que segue da página 11 a 104, conserva praticamente a mesma estrutura do romance, isto é, sem grandes rasuras. As pequenas são substituições ou acréscimos de palavras. É nessa que há marcas profundas do regionalismo piauiense e onde se concentra a provável história do Coronel Belarmino. Assim, sem alterações, a história do coronel continua intacta. Na segunda, da página 105 a 237, ele efetua, com vontade, o trabalho de reescritura, acrescentando as notas e os capítulos do ENV ao LM2, além de suprimir trechos do livro. Tematicamente, o conteúdo adicionado está voltado para acontecimentos históricos. Com essa decisão, a referida parte do romance passa a ter mais conteúdo histórico do que regional. A experimentação revela que o romance adquire divisões distintas.

Os estilos das duas partes, entretanto, passam a ter algo em comum, uma narração com ênfase na descrição dos cenários, revelando, ao mesmo tempo, um espaço rural e outro citadino: os campos do vale do Parnaíba; a arquitetura de Parnaíba; o tipo de clima que predomina no Norte do Piauí; a cultura daquela região; o tipo sertanejo que lá habita; a vida social de uma pequena cidade interiorana; a linguagem regionalista; as credices; as superstições; a evolução do homem piauiense; os medos e os preconceitos da população.

Ao proceder assim, a continuidade da proposta de reescrever a obra está não somente no trabalho de gênese, mas também ao longo de todo o seu percurso. Atrelada ao labor com o texto, encontra-se a história de um agregado – Teodoro Bicanca – que deixa a fazenda do coronel, a fim de viver na cidade (Parnaíba). A personagem passa a ser outro elo entre as partes. Teodoro aparece duplamente no romance: primeiro, como objeto de representação da classe sertaneja; segundo, como participante decisivo na organização do sindicato de Parnaíba, mais próximo da civilização, de maneira que é colocado frente aos fatos históricos do Brasil do Piauí e de Parnaíba, fazendo com que evolua politicamente.

Sendo *Teodoro Bicanca* uma obra regional, tais mudanças o transformariam em um romance histórico? Louis Hay, em sua obra, ajuda a

pensar: “Numa pesquisa de gênese, essa questão pede, habitualmente, o estudo da documentação e dos dossiês preparatórios de um autor”.<sup>233</sup> De acordo com os documentos de trabalho de Castelo Branco, o romance não se tornaria histórico. A comprovação da assertiva está, em princípio, na documentação prévia exibida no LM2 – as notas –, visto que os seus episódios mostram, à primeira vista, histórias de cunho político, mas atreladas às experiências do autor. Assim, as informações que ele acrescenta à obra saem do filtro de uma linguagem pessoal e dialógica. Há, na narrativa, portanto, esse tipo de relato – autobiográfico. A realidade histórica incorporada é relacionada a essa base sólida de uma escritura biográfica. Assim, o que ele faz é uma ficção em cima de um fato histórico.

Quando segue para trabalhar com o envelope, o autor só reforça essa posição, de uma voz autoral que abstrai da “realidade exterior” matéria-prima para o seu relato. Os cinco capítulos são fragmentos do real, adicionados ao LM2. Migrados do seu livro de memórias, *Tomei um ita no norte*, eles representam a vontade íntima do autor de transformar a realidade histórica em verdade, para reescrever *Teodoro Bicanca*. Durante o processo de reescritura do romance, não se comprova nenhum esforço de Castelo Branco, visando construir um fato histórico. Todos os que foram apresentados por ele vieram da sua biografia. Questiona-se: essa intenção existia desde o início da reescritura? Seguindo o traçado dos caminhos da mesma, entre texto e gênese, pode-se concluir que sim.

A análise genética da reescritura do autor piauiense encaminha para essa certeza. Sob essa perspectiva, a sua real intenção era ampliar os *insights* históricos que estão no romance, desde a sua edição, acreditando transformar o de cunho regional em histórico. Percebe-se esse anseio do autor por meio do trabalho com a sua caneta, realizado exatamente na narrativa sobre o Sindicato dos Vareiros e Estivadores de Parnaíba – a passagem mais política do livro – onde acrescenta as notas e os capítulos do ENV. Por fim, o seu enfrentamento, nesse fragmento, não lhe garante mudar a tipologia do

---

<sup>233</sup> HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 271.

romance, e, sim, transformar o romance em metades que se completam: uma regional e outra histórica. Em suma, ele torna o romance um gênero híbrido.

O autor, entretanto, acha que conseguiu mudar o romance. Atesta isso na introdução escrita para a segunda edição de *Teodoro Bicanca*. Diz o seguinte: “Este livro, de certo modo, complementa a trilogia de romances históricos escritos pelo autor com base em episódios culminantes da história do vale parnaibano, envolvendo as populações do Piauí e do Maranhão”. Se for respeitado o seu desejo, o livro se juntará à sua trilogia, fechando o ciclo de romances históricos. Esse novo universo cíclico, contando com o supracitado romance, desvenda a simbologia da carreira literária do escritor: ele abre e fecha o curso da sua escritura com *Teodoro Bicanca*, que é o divisor de águas na sua produção.

Essas colocações demonstraram até aqui possível veracidade, pela autenticidade da declaração do autor, anteriormente citada, e pelo testemunho dos escritos de seu trabalho no LM2. Nos dois casos, a investigação genética concluiu pela “fidelidade do testemunho” no romance. Nele há rastros deixados no papel, que constitui uma parcela da verdade que interessa à crítica genética, pois, sem os documentos de rasuras, ela não pode produzir uma noção de verdade escritural. Essas são as finalizações que a reescritura de *Teodoro Bicanca* apontam como parte do processo criador.

Outro movimento de criação que o romance oferece, partindo da sua reconstrução, diz respeito ao que está por trás da escritura de Castelo Branco. O escritor, quando elaborou o romance e retomou a ele para reescrevê-lo, jogou, dentro do texto, algumas de suas experiências e comprometimento com a sua sujeição social. Assim, encontram-se, na obra, confissões memorialísticas de Castelo Branco, em dois níveis: o da interpretação (o da biografia do autor) e o do processo cultural (o percurso da sociedade brasileira).

Bella Josef<sup>234</sup> assevera que, em uma confissão autobiográfica, se encontra uma biografia em movimento, na qual são inseridas a visão de mundo do autor, suas idéias, seu conhecimento e atitudes. Isso porque toda obra é uma escrita do *eu*, buscando fixar-se no espaço da memória.

---

<sup>234</sup> JOSEF, Bella. *(Auto) Biografia: os territórios da memória e da história*. 1996.

Assim fez Castelo Branco, escritor piauiense, no primeiro nível, em que procurou, no seu passado, acontecimentos de sua vida para colocar na narrativa e escrever-se no espaço da memória. Para a realização do projeto escritural, ele captou a personagem *Teodoro Bicanca*, tendendo movimentar a parte política da sua biografia.

Com o objetivo de transmitir suas vivências ideológicas, o autor adota o idealista e revolucionário de 1933 até 1935 que fora no movimento estudantil da Faculdade de Direito da Universidade do Brasil. Nesse momento, ele passa a ser a grande metáfora da obra.

Representa a sua história de modo híbrido. Parte do pessoal para o coletivo, embora de forma analógica. A narrativa, por exemplo, possui dois espaços: um rural e outro urbano. Ele opta pelo espaço urbano, para trabalhar a reescritura, isto é, Parnaíba – sua terra natal. Por conseguinte, as transformações progressivas que realiza na narrativa estão ligadas à cidade e à sua memória. Busca, no espaço, com muito conhecimento, a sua identidade de homem civilizado, na medida em que se refere a feitos e fatos históricos do local, representa personagens reais que fazem parte da memória cultural e descreve o processo de sua transformação. A cidade é, portanto, o laboratório onde foi gerado.

A descrição de Parnaíba é o testemunho de alguém que percorreu o tempo por vários caminhos. A partir dessa afirmativa, a escrita do *eu dar-se-á* entre realidade e ficção; isto é, entre Teodoro Bicanca e Castelo Branco. Teodoro sai do interior para a cidade, Castelo Branco deixa o Piauí em 1930, rumo ao Rio de Janeiro. Os dois se deslumbram com o desenvolvimento econômico, cultural, social e político, que encontram nas cidades. É em Parnaíba que Teodoro adquire consciência política e, no Rio de Janeiro, que o mesmo acontece com Castelo Branco. Enfim, nessa escrita de nível autobiográfico, Castelo Branco se vê em Teodoro, falando de si, contando as suas experiências e o seu entendimento sobre a vida.

Por que a personagem, junto com Abedias no sindicato, segue os mesmos caminhos do idealismo de Castelo Branco? Possivelmente por ser essa a metáfora da geração idealista do escritor, a de natureza revolucionária comunista, tendo como líder Luís Carlos Prestes, que lutou para derrubar o Presidente Getúlio Vargas e instalar um governo socialista no Brasil, voltado

para o fim das oligarquias, do imperialismo e do autoritarismo. Sem sucesso, foram reprimidos pelas forças militares e policiais que apoiavam o Estado Novo.

O mesmo encaminhamento segue Teodoro. Com os espancamentos na polícia, após ser libertado, deixa Parnaíba e segue para o sertão: “Sim, não lhe restava mais nada senão voltar para a Areia Branca, para Siá Ana, que haveria de curar seu corpo; para Piedade, que haveria de curar sua alma, com seus olhos grandes de guajeru [...]”. A aproximação entre a história real de Castelo Branco e da personagem, Teodoro Bicanca, está na interpretação metaforizada dos ideais de igualdade social. Sem sucesso, os dois deixam para traz o sonho e retornam à vida real.

Dentro desse contexto, outra leitura possível de ser feita é a do nível do processo cultural brasileiro, uma abordagem implícita no romance; ou seja, a representação dos inúmeros grupos de nordestinos que deixaram a região, movidos pelo desejo de estudar e de conseguir um emprego no Sul/Sudeste do Brasil, uns lograram êxito, outros voltaram para o regozijo das origens. Castelo Branco e seus irmãos são exemplos de toda uma geração de nordestinos que construiu o trajeto do êxodo urbano. Dessa forma, a obra é mais do que uma interpretação dos conflitos internos do autor, é uma representação da sociedade.

Como é possível perceber, a abordagem da análise de *Teodoro Bicanca* e de sua reescritura estão relacionadas a essas conclusões a que se chegou ao final do estudo. Todos esses aspectos são referendados pelo autor, direta ou indiretamente, nas falas das personagens, no enredo, no foco narrativo e na representação dos aspectos da realidade. Eles estão em todos os substratos do romance.

Por último, levando-se em consideração as mudanças do ato criador de Castelo Branco – o ir e vir da sua mão – criando e ampliando conhecimento para a sua obra, por que não a publicou? Várias podem ser as respostas possíveis. Arrisca-se dizer que não sofreu publicação porque ele se deu conta, após todo o exercício de reescritura, de que não tinha conseguido transformar o romance regional em histórico.

No entanto, *Teodoro Bicanca* ou *Coronéis e agregados* ficou bem melhor como narrativa, devido às modificações. Seja um título ou outro em uma

segunda edição do livro, o resultado é um texto mais denso, rico em detalhes e fatos históricos. Torna-se possível, então, deliciar-se com um enredo duplo: uma primeira parte totalmente regional e a segunda, histórica. Cabe ao leitor sentir o prazer da solução encontrada pelo autor para a sua obra.

## REFERÊNCIAS

- ALMENDRA, Gaioso. *O Vale do Rio Parnaíba* (notas históricas e geográficas). Teresina: Tip. Ribeiro, 1948.
- ARAÚJO, Elita. *Parnaíba: o espaço e o tempo*. Parnaíba: Sieart, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC/UNESP, 1988.
- BAPTISTA, João Gabriel. *Geografia física do Piauí*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, s/d.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luis (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BORDINI, Maria da Glória. Manual de organização do acervo literário de Erico Verissimo. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- \_\_\_\_\_. As fronteiras da literatura. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRANCO FILHO, Moisés Castelo. *O povoamento do Piauí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Humberto. *Memórias*. São Paulo: OPUS Editora, 1982.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v.1, 2, 3, 4, 5, 6.
- FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. São Paulo: Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2004.
- FILHO, Moisés Castelo Branco. *O povoamento do Piauí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- FLORES, V. N. *Backtin e Saussure: convergências e divergências*. Coleção Ensaio (Santa Maria), Santa Maria, v.1, n.1, p.24-34, 2003.
- FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. Paris: Gallinard, 1968.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes*. Littérature au second degré. Éditions du Seuil, Paris: 1982.
- \_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Seuil, 1977.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- GONÇALVES, Wilson Carvalho. *Roteiro cronológico da história do Piauí*. Teresina: Gráfica e Editora Júnior, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Teresina: pesquisas históricas*. Teresina: Gráfica e Editora Júnior, 1991.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e l'esprit nouveau*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- GRÉSILLION, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A literatura sai dos arquivos*. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Métodos de crítica literária*. Tradução Eugênia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.
- JOSEF, Bella. *(Auto) Biografia: os territórios da memória e da história*. 1996.
- \_\_\_\_\_. *(Auto)Biografia: os territórios da memória e da história*. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- LAUFER, Roger. *Introdução à textologia*. Tradução Leda Tenório da Motta. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEBRAVE, Jean-Louis. *Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia*. Tradução Teresinha Meirelles. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LIMA, Luiz Romero. *Presença da literatura piauiense*. Teresina: Edição Revista, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- LIMA, R. Souza. *Vareiros do rio Parnaíba & outras histórias*. Teresina: Secretaria da Cultura Desportos e Turismo Fundação Cultural do Piauí, 1988.

- LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1993.
- LOPEZ, Telê Ancona. Matrizes, marginália, manuscrito. In: *Anais do Congresso da ABRALIC – Literatura e Memória Cultural*, v. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.
- \_\_\_\_\_. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LUCKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo, EDUSP/IEB, 2000.
- MARTENSEN, Rodolfo. *O desafio de quatro santos*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- MOTT, Luíz R. B. *Piauí colonial, população, economia, e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.
- MOURA, Francisco Miguel de. *Literatura do Piauí: 1859 – 1999*. Teresina: Academia Piauiense de Letras – convênio gráfico do Banco do Nordeste, 2001.
- NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A revolução de 1930 no Piauí: 1928 – 1934*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.
- NOVAIS, Fernando A (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 1, 2, 3, 4, 5.
- NUNES, Carlos Alberto: *Marginalia platonica*. Pará: Editora da Universidade Federal do Pará, 1973.
- OLIVEIRA, Fátima Maria de. *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2007.
- OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore brasileiro: Piauí*. Teresina: EDUFPI, 1995.
- PENNA, Lincoln de Abreu. *República brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- PERES, Marcos Roberto Flamínio. *A teoria do romance de Georg Lukács*. In: Magna, São Paulo: n.2., p.113 -118, 1995.
- PINHEIRO, João. *Literatura piauiense: esboço histórico*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto (Org.). *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica a crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SANTOS, Pedro Brum Santos. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: UFSM, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Pedro. *O Piauí no folclore*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidentes em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Laura de Mello (Org.). *História da vida privada no Brasil. Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

TITO FILHO, A. *Memorial da cidade verde*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1978.

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ática, 2000.

ZANDWAIS, Ana (Org.). *Mikhail Bakhtin contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2005.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna*. São Paulo, 1993.

\_\_\_\_\_. Crítica genética e história literária. In: *Manuscrita*, São Paulo: ANNABLUME, n. 10, 2001.

### **Referência de apoio**

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1970.

- PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- PORTELLA, Eduardo. *O Romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, PROED, 1983.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SEIXAS, Jacy Alves. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. *Memória (res)sentimento*. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica reunida: 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.
- VELLOSO, Luiz Roberto; MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

### **Obras de Renato Castelo Branco**

- BRANCO, Renato Castelo. *Armazém 15*: São Paulo, 1934.
- \_\_\_\_\_. *A química das raças*. São Paulo: Edição Cultura Brasileira, 1938.
- \_\_\_\_\_. *A civilização do couro*. Teresina: COME PI, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Os sertões*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Um programa de política exterior para o Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Teodoro Bicanca*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Candango, Gagarin, Blaiberg e outros poemas*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1968.
- \_\_\_\_\_. *A janela do céu*. São Paulo: Artes Editora, 1969.
- \_\_\_\_\_. *O Piauí: a terra, o homem, o meio*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Pré-história brasileira – Fatos e lendas*. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Os castelo Branco d'aquém e d'além-mar*. São Paulo: L R Editores, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Tomei um ita no norte: memórias*. São Paulo: L R Editores, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Rio da liberdade*. São Paulo: L R Editores, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Tomei um ita no norte*. São Paulo: L R Editores, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Senhores e escravos*. São Paulo: L R Editores, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A conquista dos sertões de dentro*. São Paulo: L R Editores, 1984.

- \_\_\_\_\_. *O planalto, o romance de São Paulo*. São Paulo: RR Editores, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Amor e angústia*. São Paulo: RR Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_. *O anticristo*. São Paulo: Edicon, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O rio mágico*. São Paulo: Edicon, 1987.
- \_\_\_\_\_. *No reino dos bichos miúdos*. São Paulo: Ed. CBBA-Propaganda, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Domingos Jorge Velho e a presença paulista no Nordeste*. São Paulo: Queiroz Editor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poemas do grande sertão*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993.
- BRANCO, Renato Castelo. *Pátria amada*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O comunicador e outras histórias*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1991.

### **Dicionários, enciclopédia, verbetes de língua portuguesa e piauiense**

- BASTOS, Cláudio. *Dicionário histórico e geográfico do estado do Piauí*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CUNHA, Paulo José. *Grande enciclopédia internacional de piauiês*. Teresina: Corisco, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- IBIAPINA, Fontes. *Dicionário de brasileirismos no Piauí*. Teresina: Academia Piauiense de Letras, convênio gráfico do Banco do Nordeste, 2002.
- POLITO, André Guilherme. *Melhoramentos: minidicionário de sinônimos e antônimos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1994.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

### **Depoimentos**

- Depoimento de Castelo Branco para *O Diário Popular*, São Paulo, s.d e s.p.
- Depoimento de Castelo Branco em entrevista a Fernando Callage, para o *Correio Paulistano*, São Paulo, 02 de agosto de 1939.
- Depoimento de Castelo Branco para *O Estado de São Paulo*, em 20 de junho de 1985.
- Depoimento de Castelo Branco para a *Gazeta de Notícias*, São Paulo, 17 de novembro de 1987.
- Depoimento de Maurício Castelo Branco. Vídeo Biográfico: O comunicador, 2005. (Semana Castelo Branco).

Depoimento concedido por Norma Castelo Branco para a construção do texto. São Paulo, 07 de agosto de 2008.

Depoimento de Hiran Castelo Branco para esta pesquisa. São Paulo, 17 de agosto de 2008.

Descrição de Renato Perracini, publicitário e amigo do escritor. São Paulo, 13 de agosto de 2008.

Depoimento de Roberto Dualibi, publicitário e amigo do escritor. São Paulo, 15 de agosto de 2008.

Depoimento de Castelo Branco para a *Gazeta de Notícias*. São Paulo, 17 de novembro de 1987.

### **Cartas**

BRASIL, Assis. [Carta] 15 jan. 1985 para [CASTELO BRANCO]. Rio de Janeiro. 1 f.

CANDIDO, Antonio. [Carta]. 15 jul. 1986 para [CASTELO BRANCO]. São Paulo. 1f.

LUCAS, Fábio. [Carta]. 22 ago.1993 para [CASTELO BRANCO]. São Paulo. 1 f.

REGO, Jose Expedito. [Carta]. 15 ago. 1992 para [CASTELO BRANCO]. Teresina. 1f

SCLIAR, Moacyr. [Carta] s/d para [CASTELO BRANCO]. 1 f.

### **Jornais**

ANTONELLI, Ronaldo: Literatura ocupa o sertão da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 maio 1983. s/p.

BELLO, Luiz. Dois inocentes. *O Dia*, Teresina, 25 jan.1994. p.11.

BRANCO, Renato Castelo. A civilização do couro. *A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 06 jul. 1943. s/p.

\_\_\_\_\_. *O estado de São Paulo*, 20 de junho de 1985.

\_\_\_\_\_. *Os Sertões, Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1943. s/p.

\_\_\_\_\_. *Jornal A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 06 de julho de 1943.

\_\_\_\_\_. Bazar de livros. *Jornal A Vanguarda*, Rio de Janeiro, 30 maio 1938. s/p.

\_\_\_\_\_. Escriitores e livros. *Jornal Fan-Fan*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1939. s/p.

\_\_\_\_\_. Summing up. *O Dia*, Teresina, s/d. s/p.

\_\_\_\_\_. *Teresina, capital do meio-norte*. São Paulo.

B., O. L. de. O Piauí: A terra, o homem, o meio. *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 25 abr. 1970. s/p.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Uma poesia interplanetária. *Letra Lúdica*, João Pessoa, 20 a 26 jul. 1986. p.5.

\_\_\_\_\_. E da prosa se fez o verso. *O Norte*, João Pessoa, 21 ago. 1993. s/p.

- BRITO, Osvaldo Lopes de. Renato Castelo Branco “Pré-história brasileira”. *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 18 nov. 1971. p.7.
- CALLAGE, Fernando. A conservação da espécie e o problema imigratório. *Correio Paulistano*, São Paulo, 02 ago. 1939. p. 5.
- CALVO, Antonio. Química das raças. *Revista XV de Agosto*, São Paulo, p.17.
- CANDEIRA FILHO, Alcenor. O rio mágico. *Diário Oficial*, Teresina, 30 nov. 1987. s/p.
- \_\_\_\_\_. Os romances históricos de Renato Castelo Branco e de Assis Brasil. *Presença da Academia*, Piauí. s/p.
- \_\_\_\_\_. Renato Castelo Branco fala de sua vida e de sua formação. *Presença*, s/d. p.50-53.
- COSTA, Cristina: História dos pioneiros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1985. s/p.
- COSTA, Sérgio Amad. Um livro contando a saga da Balaiada. Em bom estilo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 mar. 1984. s/p.
- COUTINHO, Edilberto. Quando havia itas e a estrada era o mar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1982. s/p.
- CUNHA, Alarico da. A civilização do couro. *O Norte*, Parnaíba, 20 fev.1943. s/p.
- CUNHA, Carlos. Um poeta maior. *Diário do Norte*, São Luis, 15 jun. 1986. s/p.
- FONTES, Eloy. A ilusão da idéia nova. *O Mundo das Letras*. s/p.
- GUIMARÃES, Mauro: O batismo do Parnaíba. *Jornal do Brasil*, 14 maio 1983. s/p.
- HIGGINS, Jack: A ilha encantada. *O Estado do Maranhão*, Maranhão, 11 out. 1992. s/p.
- IBELLI, Vamberto M. Seu Renato, o comunicador. *Canto do Galo*, São Paulo, s/d. s/p.
- ITAPARICA, C. A química das raças. *Folha do Povo*, Pelotas, 30 jun. 1938. s/p.
- KEBBE, Eduardo. Sobre amor e angústia. *A Tribuna*, São Carlos, 19 jun. 1986. s/p.
- MARTINS, Wilson. A parábola poética. *Jornal do Brasil*, João Pessoa, 11 mar. 1995. p.4-6.
- \_\_\_\_\_. Poetas do Brasil. *Jornal do Brasil*, João Pessoa, 12 mar. 1994. s/p.
- \_\_\_\_\_. Romances históricos. *Jornal do Brasil*, João Pessoa, 28 maio 1994. p.4-5.
- MENDES, Anchieta. Tomei um ita no norte. *Jornal A Libertação*, Parnaíba, 21 set. 1983. s/p.
- MENEZES, Carlos. Romance de publicitário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1987. s/p.
- MORAES, Herculano: A ilha encantada de Renato Castelo Branco. *Mirante*, Maranhão, s/p.
- \_\_\_\_\_. Cruzada contra a fome. *Mirante*, Maranhão, s/d. s/p.

MOURA, Francisco Miguel de. Natal é poesia. *O Dia*, Teresina, 27 dez. 1994. s/p.

MOUTINHO, Nogueira. Realidade e ficção reunidos em narração sobre a balaiada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. s/p.

MONIZ, Edmundo. Novas perspectivas literárias. *Carioca*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1943. s/p.

PENIDO, Samuel. À luz do mais puro cristianismo. *Afinal*, São Paulo, 08 dez. 1987. p.23.

PINTO, José Nêumanne. A guerra do Fidiê. *Jornal do Brasil*, 07 nov.1982. s/p.

PIRES, Magno. O poeta maior. *O Estado*, São Paulo, 04 set. 1993. s/p.

SCHMIDT, Afonso. O poeta Euclides. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1946. s/p.

SCHMIDT, Afonso. *Rosa dos Ventos*, São Paulo, 1949, s.p. (Acervo do escritor).

RAMOS, Walter Luiz Ramos. Em torno de “a química das raças”. *O Diário*, Belo Horizonte, 14 jan. 1938. p.4.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. A conquista dos sertões de dentro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, s/d. s/p.

TEIXEIRA, Ubiratan. Um poeta sem blefe. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 25 set. s/p.

TITO FILHO, A. Tomei um Ita no Norte. *Jornal do Piauí*, Piauí, 06 mar. 1982. s/p.

### **Revistas e Cadernos**

*Caderno de divulgação da Semana Castelo Branco de Responsabilidade Social*. São Paulo: Instituto Cultural, ESPM.

LIMA, Sônia Maria van Djick. O livro que saiu do Cânone. *Revista da ANPOLL*, n. 13, p.195-216, 2002.

*Manuscrita*. Revista de Crítica Genética, São Paulo: Humanitas, n. 15, 2007.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Annablume, n. 13, 2005.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Annablume, n. 05, 1995.

MOREIRA, Alice Campos et al. Crítica textual: aspectos teóricos e procedimentos básicos aplicados ao estabelecimento de textos literários. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, 1997.

*Revista da ANPOLL*, São Paulo: n. 02, 1996.

\_\_\_\_\_. São Paulo: n. 13, 2002.

*Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Ed. UNESP/FUNDUNESP, n. 37, 1994.

BRANCO, Renato Castelo. Tomei um ita no norte. *Revista Marketing Rural*, São Paulo, 1982.

CASTELO BRANCO, Renato. O histórico e pioneiro Castelo Branco. São Paulo, *Revista Propaganda*, n. 456, p. 55.

### Sites

WILLEMART, Philippe. *A crítica genética hoje*. Revista Eletrônica, v. 10, n. 1, p. 130-139, jan./jun. 2008. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 28 fev. 2009.

www.Geocities.com.br/comigopino/aula13.doc.claudia consueloamigo pino. Acesso em: 05 fev. 2009.

www.Ciência e cultura.bis.br. Acesso em: 05 fev. 2009.

www.fflch.usp.br/dlm/napcg. Acesso em: 12 fev. 2009.

www.item.ens.fr. Acesso em: 12 fev. 2009.

www.utopia.com.br/apml. Acesso em: 20 fev. 2009.

www.culturadopiaui.vilabol.com.br/sitioarq.htm. Acesso em: 20 fev. 2009.

www.Culturadopiaui.vilabol.uol.com.br/sitioorg.htm. Acesso em: 13 fev. 2009.

### Teses

ANTUNES, Cláudia Rejane Dorneles. *Geografia no mundo simoniano*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BERNARDI, Rosse Marye. *Dalton Trevisan: A trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1983.

BRAGA, Maria Alice da Silva. *Mormaço, de Manoelito de Ornellas: análise das rasuras*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BRANDÃO, Tomás Pinto. *Verdades pobres*. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Universidade do Estado de São Paulo-USP, São Paulo, 2005.

GRANDO, Cristiane. *A obscena senhora morte odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst*. 2003. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

JORGE, Verónica Galíndez. *Como as mil peças de um jogo de escritura nos manuscritos de Flaubert*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MOREIRA, Alice Therezinha Campos. *Lobo da Costa: Fixação do texto poético*. 1988. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1988.

PINO, Claudia Consuelo Amigo. *A escritura da ficção e a ficção da escritura*. 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

**ANEXO**

**CD ROM:**

**Trajetória da Vida e da Obra de Castelo Branco**



## **APÊNDICE**