

O ESPÓLIO DE RUY BELO – *ALGUNS ASPECTOS*

MANAÍRA AIRES ATHAYDE*

RESUMO

Nos últimos anos, dedicamo-nos a explorar o espólio de Ruy Belo, tentando entender determinados aspectos do seu processo criativo e dos seus mecanismos de autoconsciência da escrita. Alguns desses percursos apresentamos agora neste ensaio, que além de descrever as configurações do espólio deste poeta e apresentar uma visão panorâmica da sua documentação genética, também se preocupa em discutir o conceito de arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Belo; poesia; espólio; processo criativo.

“O Problema da Habitação – Alguns Aspectos – aproveito para dizer que tenho sempre pena que se mencione esse livro sem o subtítulo...”

RUY BELO

I.

“Mal publico um livro, rasgo tudo”. “Os papéis devem ter sido rasgados”. “Não restou nada mais do que meia dúzia de papéis”. São frases nada difíceis de encontrarmos em entrevistas, crônicas, ensaios, no momento em que um escritor se refere ao seu processo criativo e à forma como lida com os seus manuscritos. Muitas vezes, os espólios e arquivos literários, no entanto, mostram que até mesmo anotações feitas em guardanapos, bulas e caixas de medicamentos, envelopes, folhetos publicitários, pedaços

* Pesquisadora do Centro de Literatura Portuguesa (CLP), da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.
E-mail: mana_aires@hotmail.com

de jornais permanecem guardadas – e portanto, não foram descartadas, como muitos querem dar a crer. É o caso de um poeta como Ruy Belo, autor das frases com que iniciamos este ensaio. A nossa investigação nos últimos anos em seu espólio¹ revela, por um lado, um poeta desejoso de passar a imagem de que “só o produto acabado interessa”; por outro, um poeta que percebe o quanto a interação com os seus manuscritos e com a “casa-espólio” que aos poucos constrói se torna parte fundamental do seu processo criativo.

É este o poeta que, já vivendo em Madrid, escreve no prefácio à segunda edição (publicada em 1972) do seu primeiro livro, *Aquele grande Rio Eufrates* (1961):

Embora neste momento longe de muitos papéis e livros meus, ia jurar que nenhum manuscrito subsiste de qualquer poema incluído nesta colectânea porque, coerente com o princípio de que só o produto acabado interessa, devo ter rasgado tudo o resto. Limitei-me a anotar, num exemplar de cabeceira – sem maior valor aliás que qualquer outro objecto ao alcance da mão de quem dorme ou descansa, *maxime* do “vaso doméstico” (a expressão, como está bem de ver, tão eufemística é que consegue exceder em mau gosto o objecto a que se refere) – as datas, os locais e alguns outros elementos minimamente relacionados com a elaboração dos textos (BELO, R., 2009, p. 21).

Esse “exemplar de cabeceira”, acabamos por descobrir, é a primeira edição de *Aquele grande Rio Eufrates*, a qual o poeta regressa quase uma década depois e faz uma série de anotações à mão, criando um organizado sistema de apontamentos² quanto a títulos considerados nas primeiras

¹ Este ensaio resulta parcialmente do trabalho desenvolvido ao longo dos últimos anos para a minha tese de doutorado, *Ruy Belo e o modernismo brasileiro. Poesia, espólio*, defendida na Universidade de Coimbra (abril/2017) e realizada com o auxílio de bolsa Capes.

² Ao término de cada poema, a caneta azul, Ruy Belo indica o nome da cidade e a data em que cada composição foi finalizada. Aparece também registrado em azul, sempre com letras maiúsculas, o primeiro título que havia sido dado ao respectivo poema,

versões, locais onde surgiram os primeiros versos, datas associadas aos respectivos poemas, jornais e revistas em que os poemas foram primeiramente publicados. É este um dos casos mais curiosos³ que encontramos no espólio de Ruy Belo⁴, no qual o trabalho de *epigenesis*⁵, ao revelar o regresso à obra já publicada e a continuidade da gênese, permite-nos observar o confronto do autor consigo próprio, a maneira como lida com as mudanças em seu percurso e perspectivas. Assinalando um inacabamento contínuo e uma obra que está sempre em aberto, a documentação genética⁶ nos leva a conhecer melhor o diálogo entre a autobiografia ficcional do poeta e a memória da sua poesia – inclusive por evidenciar que todo autoarquivamento é marcado por uma intenção autobiográfica, visto que o autor está sempre a negociar com a *realidade* (então rasurada, sublinhada, omitida em certas passagens ou destacadas em outras, dando sempre origem a um “passado revisitado”).

quando era o caso. O poeta anota, logo abaixo de muitos dos títulos dos poemas, sempre a caneta rosa, o nome das ruas ou o momento em que lhe ocorreu pela primeira vez os versos para aquele poema. Além disso, há indícios de que pelo menos duas revisões foram feitas em momentos distintos: uma mais completa, registrada a lápis, geralmente com versos ou fragmentos de escrita, que depois vieram a ser incorporados aos respectivos poemas na segunda edição da obra; outra, com poucas passagens escritas a caneta verde, que assumem a mesma função dos registros a lápis.

- ³ Decerto também motivado por ser o único livro do qual o autor não guardou qualquer manuscrito, ao contrário do que viria fazer depois ao longo do seu trajeto.
- ⁴ Agradecemos à família Belo por todo apoio e colaboração incondicionais, que foram imprescindíveis para o desenvolvimento deste trabalho. Ao Gastão Cruz também seguem os nossos agradecimentos, pela disposição em ajudar disponibilizando um rico material epistolográfico.
- ⁵ Cf. HULLE, 2014.
- ⁶ Adotamos a tipologia cartografada por Pierre-Marc de Biasi (1996), que abrange manuscritos (autógrafos e datiloscritos), cadernos, notas na margem de livros, notas de leitura e de pesquisa, fragmentos exploratórios de escrita, planos de trabalho e composições inacabadas, atualização de notas sobre projetos e anotação de ideias, esboços, esquemas, recapitulação de resumos, correção de provas.

Assim, aquele exemplar pessoal de *Aquela grande Rio Eufrates* serve enquanto ponto de partida para pensarmos como as *cicatrices textuais* na poesia beliana são importantes para novas possibilidades de leitura que possamos dela fazer, tentando refletir sobre os mecanismos de autoconsciência da escrita naquele poeta e o modo como a recriação de momentos vividos denuncia certas dimensões que o entrelaçamento entre poesia e vida ganha naquele trabalho. Aliás, ao explorar a materialidade documental, diante dos múltiplos percursos da criação, percebemos que as notáveis oscilações na produção poética de Ruy Belo traduzem uma angústia associada à ideia da “poesia como vivência”. Não por acaso, os primeiros anos em Madrid – mais especificamente finais de 1971, 1972, 1973 e início de 1974, conforme revelam manuscritos e cartas –, no qual o poeta descortina todo um universo cultural que se torna decisivo em sua obra, são marcados por intensos períodos de escrita, que oscilam acentuadamente, sendo intercalados por longos intervalos dedicados somente à leitura.

“Não tenho escrito praticamente nada. Só hoje compus um poema talvez para ficar. Tenho repellido inexoravelmente todos os assomos de poemas” (Vila do Conde, 10/09/1970, carta para Gastão Cruz);

“Não tenho escrito nada, a não ser cartas, bilhetes postais e um poema que não sei como começar e como acabar” (Madrid, 04/11/1971, carta para Gastão Cruz);

“Continuo a escrever muito e, no entanto, se eu tivesse coragem para isso, gostaria de não publicar nenhum outro livro em vida” (Ronda, carta 10/12/1972, para Gastão Cruz);

“Além do trabalho na Universidade, da necessidade de resolver problemas práticos, tenho escrito muita poesia” (Madrid, 17/01/1972, carta para Maria Teresa Belo);

“Sinto nesta vida uma vida provisória que já nem favorece, como chegou a favorecer, a escrita da poesia” (Madrid, 20/10/1974, carta para Maria Teresa Belo);

“Nem todos os poemas terão o mesmo nível, o que seria inevitável, mas creio que contêm na colectânea alguns dos melhores poemas que escrevi até hoje” (Madrid, 21/04/1975, carta para Gastão Cruz);

“Eu, ultimamente, não tenho escrito nada. Posso três poemas longos, inéditos, escritos já há algum tempo” (Madrid, 21/04/1977, carta para Jorge de Sena);

“Já não lhe escrevia há muito e aproveito agora, que a poesia não me habita, para redigir umas linhas para si” (Madrid, 08/03/1977, carta para Gastão Cruz).

A respeito desse novo momento que a sua poesia vive – e de como o poeta vai tomando consciência dele –, destacamos ainda outro trecho:

Há noites em que durmo uma, duas, três horas, noites que chegam a ser cinco seguidas. Atravesso um período de criação, dos mais fecundos da minha vida. O Gastão Cruz talvez não goste de tudo, talvez não goste mesmo de nada mas o que tenho escrito é importante para mim. (Madrid, 08/03/1977, carta para Gastão Cruz).

Esta passagem parece ser bastante representativa da maneira como surge o espaço obsessivo de criação de Ruy Belo. Estamos diante de um poeta constantemente preocupado em contar quantos versos escreveu de uma só vez, sobretudo naquelas noites em que diz ter dormido poucas horas. E também constantemente preocupado em contar, para pessoas próximas, sobre tais experiências. Por exemplo, alguns meses depois de ter se mudado para Madrid, escreve a Maria Teresa Belo: “depois de uma quarta revisão, que considero definitiva, de um poema, encontro-me com um poema de 130 versos” (17/01/1972). Noutra carta, em meados daquele mesmo ano, diz a Gastão Cruz: “Julgo que estou a aproveitar bem umas férias, que deviam ser de descanso absoluto, mas têm sido de meditação, de leitura, de trabalho no meu livro (mais seis poemas, um deles de uns 280 versos, outro de uns 150)” (21/08/1972). Antes, ainda, ao mesmo amigo já havia descrito o “longo prefácio” à segunda edição de *Aquele grande Rio Eufrates*: “oito páginas dactilografadas com trinta e oito linhas cada uma” (22/02/1972).

Naquele exemplar pessoal de *Aquele grande Rio Eufrates*, que há pouco mencionamos, Ruy Belo denuncia essa sua mesma obsessão sob outra face, agora ao contar de forma minuciosa a quantidade de versos que o livro possui em determinadas alturas: “151 último verso”, escreve na marginalia ao lado de “Atropelamento mortal”; “279 último verso”, registra se referindo a “Advento dos anjos”, dentre muitos outros exemplos de notas que se repetem ao longo de toda a edição. Também indica de maneira cuidadosa a quantidade de versos amputada ou alterada em determinados poemas. Anota: “Corrigido os 4 versos finais”, em “Alegria sem nome”; “aliviei este poema de uma estrofe final”, em “Poema vindo dos dias”; “levemente podado”, em “Teoria da presença”; poema de “Novembro de 1957 // amputado dos 8 primeiros versos em 1960”, em “Regresso”; poema de “Junho de 1959 // com 13 versos de 1960”, em “As velas da memória”. Estas observações que encontramos naquele exemplar foram escritas a caneta, numa forma de registro excepcional diante do que se verifica no espólio, uma vez que as anotações que Ruy Belo insere nos seus próprios livros, ou mesmo nos seus exemplares de obras de outros autores, são quase sempre feitas a lápis. Ao longo da nossa investigação, percebemos que na maioria dos casos o poeta não usa a caneta ou o lápis de modo aleatório ou casual, criando princípios de acordo com o teor dos apontamentos. Outros casos mostram ainda como cuidadosamente selecionou certas passagens que escrevera a lápis nas marginais de livros e apagou-as⁷, o que revela uma determinada consciência do autor em relação ao que queria deixar ou não escrito.

⁷ Um dos casos mais notáveis é o exemplar de *O Manto* (Livreria Bertrand, Lisboa, 1. ed., 1961), de Agustina Bessa-Luís. As marginais das primeiras páginas do livro se encontram tomadas por versos que Ruy Belo escreveu e, entretanto, apagou. Podemos perceber, com algum esforço, que tais versos estão associados à gênese de *A Margem da Alegria*. Na última folha do exemplar, permanece escrito a lápis (informação que o poeta decidiu não apagar): “Acabei [de ler] este livro no dia 1/X/74, // 12 anos depois de o ter comprado // e começado”. Como Ruy Belo esqueceu o exemplar num comboio, na contracapa alguém escreveu: “C 108 // C13 // Dia 3/8/62”. Recordemos os versos em que este episódio é referido no poema “Fala de um homem afogado ao largo da senhora da guia no dia 31 de Agosto de 1972”: “num verão lembro-me bem num dia três de agosto / dentro da composição número mil

Essa consciência da inscrição material, em se tratando de um poeta que assume a sua “constante e inexorável capacidade de reflexão e de revisão de métodos” (BELO, 2009, p. 27), como diz no prefácio à segunda edição de *Aquele grande Rio Eufrates*, mostra a importância dos manuscritos para a compreensão de um certo traço de intencionalidade que existe na maneira como os documentos genéticos se encontram. Os manuscritos, ao revelarem partes fragmentárias da transformação de uma obra e do desenvolvimento do processo criativo de um autor, manifestam a consciência seletiva desse autor entre o que permanece ou não registrado, evidenciando o caráter construído e processual tanto do documento quanto do espólio. Por exemplo, os versos rasurados que Ruy Belo não queria de forma alguma deixar passíveis de serem desvendados estão rabiscados de tal forma, com traços alinhavados em X, que se tornam irre recuperáveis. Além disso, é comum o poema escrito sob a forma de autógrafo (Ruy Belo sempre escrevia primeiro à mão) ser em seguida datilografado, uma ou duas vezes, para que no datiloscrito fossem então inseridas as alterações. A partir de *Toda a terra* (1976) são geradas pelo menos três variações documentais de registro, pois o poeta passou a fotocopiar os datiloscritos e, nas fotocópias, continua a introduzir as modificações.

De maneira geral, podemos dizer que Ruy Belo manteve uma determinada regularidade na composição dos seus manuscritos. Talvez a mais perceptível mudança esteja associada ao mecanismo de escrita torrencial que desenvolve na segunda fase de sua poesia. A partir da escrita de *Transporte no tempo* (1973) (primeiro livro publicado após a ida do poeta para Madrid), observamos que se preocupa cada vez menos em registrar certos detalhes associados ao seu processo criativo, como as possíveis epígrafes pensadas, o contexto em que alguns versos surgiram⁸ ou ainda alusões cul-

e oito da cp / (alguém de letra irregular o deixou escrito num romance / comprado na estação do entroncamento / e por mim esquecido ao chegar a são bento)” (BELO, R., 2009, p. 747).

⁸ Naquele exemplar pessoal de *Aquele grande Rio Eufrates*, há uma curiosa passagem na qual Ruy Belo escreve “Cascais no Outono”, na marginália ao lado do verso “É terrível

turais, como fazia outrora. A caligrafia também se altera gradativamente, revelando letras maiores e mais trêmulas, e surge com certa assiduidade, a partir da escrita de *A margem da alegria* (1974), o uso da caneta esferográfica preta, em detrimento da caneta hidrográfica (tinta-permanente) azul, utilizada cuidadosamente em quase todos os manuscritos antes daquele livro. Poucas vezes os autógrafos aparecem em folhas de cadernos, sendo sobretudo apresentados em papel sulfite branco. De modo que, observar essa regularidade da inscrição material, assim como as suas pontuais modificações, permite-nos perceber uma vez mais como o manuscrito é uma espécie de palco no qual o autor ensaia a sua cena de escrita.

Com a análise dos manuscritos de Ruy Belo, notamos também que a prática da excisão, com a remoção de partes textuais, parece ser mais constante no início da obra, ao passo que em toda aquela produção poética predomina a revisão aditiva, com a inserção de novos versos ou mesmo fragmentos ao longo dos poemas. Neste caso, o ato revisional criativo está muitas vezes associado a um processo de “multiplicative structure” (SULLIVAN, 2013, p. 152), em que se concebe a estrutura do poema com vários “pontos de parada” para que tenha uma infinita extensibilidade, atendendo ao princípio do “maximum inclusivity” (SULLIVAN, 2013, p. 152). Esse processo de composição é recursivo em muitos autores que

ter o destino da onda anónima morta na praia”, de “Para a dedicação de um homem”. Ora, no prefácio à segunda edição daquele livro, logo após mencionar este verso, questiona: “por que diabo hei-de ser eu mais imortal que essa onda entrevista no Outono no mar de Cascais?” (BELO, 2009, p. 17). Interessa aqui observar como esse processo de registro coincide tanto no exemplar pessoal quanto na escrita do prefácio. Além disso, há vários outros casos com anotações similares: a composição do poema “A missão das folhas” aparece associada a um momento “junto ao mercado da Avenida Fontes Pereira de Melo. Um choupo”; versos do “Poema do burguês na praia” remetem à lembrança das “árvores do começo da Pinheiro Chagas” e ao “mar 3 da tarde”; o poema “Córdoba lejana y sola” está vinculado a uma viagem de “comboio de Miramar para Coimbra”, com “o pôr-do-sol de Ílhavo”; versos de “Tarde Interior” surgiram no “Campo Pequeno. Conversa com Dr. Pestana Bastos” e os de “Grandeza do Homem”, numa ocasião “Perto do Guincho, num dia escuro, com Dr. Xavier e Emérico (?)”; quanto a “Homem para Deus”, aparece associado ao “Prédio em construção na esquina da rua Dr. António Cândido”.

se dedicaram ao poema longo, por este ser muitas das vezes constituído a partir de versos ou grupos de versos independentes, que surgem isolados, e que somente depois são unidos no trabalho laborioso do arranjo estrutural do poema. Talvez por isso seja uma prática de escrita muito explorada no segundo momento da poesia beliana, quando a torrencialidade é definitivamente assumida: “Esta noite escrevi até às seis da manhã. Resultado: um poema que tem neste momento 58 versos. *Mas tenho muito mais [versos] e todos eles se inserem na linha que escrevi na Póvoa*” (grifo nosso), escreve de Madrid para Maria Teresa Belo, a 17/01/1972, denunciando mais uma vez um espaço de obsessão em que se propagam esses mecanismos de concepção do poema longo.

Desde o início daquela poesia, no entanto, verificamos que a “multiplicative structure” faz parte do processo criativo de Ruy Belo. Tal como observamos, por exemplo, na capa das provas de *O problema da habitação: alguns aspectos* (1962), quando o poeta escreve: “Meter no poema o soneto?” (não indica o poema nem o soneto), revelando aquela necessidade “moderna barroca” de agregar diversas formas no poema longo (recorde-mos que Ruy Belo já considerava esse seu segundo livro como um só poema). No livro subsequente, *Boca bilingue* (1966), o autógrafa de “Ácidos e óxidos” mostra que o verso “Lobos de sono atrás de ti nesses dez anos”, e os seis seguintes do penúltimo parágrafo, foram compostos à parte. Tal trecho consta noutro manuscrito, em que encontramos escrito a lápis, no canto superior: “juntar a ... Alinhar...?”, como se ainda estivesse à procura do poema no qual enxertar os versos. Outro exemplo é quando, no autógrafa de “A sombra o sol” (um dos poemas mais longos de *Toda a terra*), escreve “Meter Italam?”, ao lado dos versos iniciais, seguido de “Meter aquela parte”. Mais adiante, noutra folha, para mostrar o ponto de referência definitivo onde gostaria que os versos fossem “infiltrados”, traça uma enorme seta indicando “Italam”, que até então era um poema autônomo, inclusive tendo sido integrado num dos primeiros rascunhos do índice de *Toda a terra*.

Ainda sobre a segunda fase da poesia de Ruy Belo, observamos que no seu período final se torna mais frequente a repetição de versos,

sobretudo em *Toda a terra* e *Despeço-me da terra da alegria* (1977). A repetição ocorre tanto entre poemas de uma mesma obra, quanto entre poemas de duas obras, como se verifica em “A sombra o sol” e “Enganos e desencontros”, “A fonte da arte” e “Despeço-me da terra da alegria”. O poeta, no início, se é bem verdade que nunca prescindiu deste recurso de criação, não deixava de demonstrar, entretanto, um certo receio no emprego dele. Na capa das provas datilografadas de *O problema da habitação: alguns aspectos*, por exemplo, escreve a lápis acima do título: “Confrontar verso a verso, para evitar repetições com *Aquele Grande Rio Eufrates*”. Agora, ao assumir a repetição de maneira enfática já na fase derradeira de sua obra, decerto Ruy Belo acaba conseguindo um efeito de “eterno retorno”. A repetição é responsável por uma constante renovação, pois o retorno de um mesmo verso ocorre como se ele fosse já outro, e uma vez inserido em poemas e mesmo em livros distintos, acaba por proporcionar sintaxes também diferenciadas.

II.

À medida que avançamos com a investigação da documentação genética, observamos que o espaço de escrita em Ruy Belo pode ser confrontado com o próprio espaço que constitui o seu espólio. Esse espólio é mais concretamente um apartamento em Queluz (Grande Lisboa), com tudo o que nele o poeta guardou. Estamos diante de uma “casa onde os livros ocultam as paredes e a palavra era o valor absoluto da construção do ser e a face de cada um de nós”, como escreve o fotógrafo Duarte Belo (2011, p. 06), filho de Ruy Belo, na dedicatória de *O núcleo da claridade*. Neste livro, publica uma série de fotografias que fez na tentativa de capturar “fragmentos” daquela poesia. Autógrafos de poemas, datiloscritos, provas de edições, cadernos, agendas, cartas, cartões-postais, notas dispersas, fichas de leitura, fichas de música, bilhetes de cinema e de teatro, *tickets* de transporte público, cartões de hotéis, fotografias e diapositivos, revistas e jornais colecionados (ou recortes), centenas de discos de vinil, objetos diversos – das máquinas de escrever aos equipamentos de mergulho –,

além de mais de 20 mil livros, segundo a família, espalhados por estantes que cobrem boa parte das paredes da casa. Era esta a residência de Ruy Belo com Maria Teresa Belo e os seus três filhos, tendo estado ali de 1970 a 1978, quando veio a falecer. A família permaneceu no apartamento até 2001, e desde então o mantém com toda essa documentação.

Se por um lado esse espólio apresenta tudo aquilo que o poeta produziu ou acumulou e quis guardar naquele espaço, por outro, não é evidentemente uma vedação de como *tal qual* o poeta o deixou – inclusive porque faz parte dessa experiência a família ter continuado a viver naquele lugar, sem de nada se desfazer, entretanto. O que nos coloca problemas distintos daqueles que teríamos se estivesse em causa um arquivo institucional, ou mesmo a dispersão de documentos que foram retirados de um dado contexto no qual o poeta os reconheceria. Ou se se tratasse de documentos doados ou vendidos que se encontram em fase de formalização institucional, podendo até mesmo estar encaixotados à espera de tratamento classificatório numa dada instituição. É importante dizer que o arquivo institucional, neste sentido, pressupõe um conjunto de documentos, de diversos tipos e suportes, submetidos a uma entidade que assume o compromisso de ordená-los e preservá-los em determinado espaço físico. De modo que o espólio de Ruy Belo, pelo menos até agora, não se constitui como um arquivo sob a perspectiva institucional, pois não passou por nenhum daqueles procedimentos e processos. Não se encontra catalogado ou classificado, nem é acessível através de uma instituição que assumiu o compromisso de preservar os documentos.

O que entendemos por espólio, no entanto, não se restringe apenas à documentação genética ou somente manuscritos guardados naquele apartamento. O estudo de caso de que tratamos se refere ao espólio antes como o espaço (ou espaços) que funda aquele lugar, prescindindo de bases ontológicas estáveis. Embora não se configure como um arquivo institucional, podemos dizer que nele encontramos um espaço arquivístico que não se manifesta como um substituto literal para a realidade ou uma representação objetiva do passado. Toda interpretação do espólio é, na verdade, uma extensão do próprio espólio. Assim, pressupondo que a sua

configuração coincide com o paradigma do arquivo instaurado por Derrida (2001), longe de ser um depósito de memórias ou um repositório de significados, ele se encontra continuamente imerso na rasura: está sempre sujeito a desaparecer, se considerarmos que a narrativa que contamos é apenas uma projeção de muitas possíveis a partir de um determinado universo material. Por isso, trabalhar com um espólio implica trabalhar tão somente com “alguns aspectos”, visto que ao fixarmos as bases de seleção, convocamos elementos que levam a outras possibilidades de leitura no futuro, com a condição de que falar sobre um espaço arquivístico é sempre uma maneira de abrir tal narrativa para a possibilidade de novos arquivamentos. O ato que inscreve é também o que apaga.

Em vista disto, o espólio está sempre projetado numa espécie de “espectralidade”, aquela a que Derrida associa o “mal de arquivo” – precisamente essa capacidade de se conjugar os elementos de maneiras distintas infinitamente, apagando os traços inscritos e permitindo que novas inscrições sejam realizadas, a partir de uma insistente abertura para o *virtual* ou *vir a ser*. Esse constante ato de renovação resulta, portanto, da dupla condição de posterioridade do intérprete e da possibilidade de múltiplas leituras, que transformam o que é patente em latente e virtual. O espaço arquivístico não sobrevive somente do constatativo, mas também dos registros performativos e da enunciação, o que nos permite dizer que o espólio não garante, *a priori*, nada em relação à obra do seu autor. Para que existam novas leituras, novas “compreensões”, as referências iniciais devem ser perdidas: o que propicia o arquivamento é justamente o que o expõe à destruição, dado que é o próprio arquivamento que produz e registra o acontecimento (DERRIDA, 2001). De modo que, se cada “ativação” de um espaço arquivístico altera o significado das ativações anteriores, diríamos que a versão institucional do arquivo não deixa de estar condicionada pela espectralidade dele e pela constante ameaça do seu fim, ainda que a sua configuração tenha sido assegurada institucionalmente.

Trabalhar com um espólio significa lidar criticamente com o seu fascínio, possibilidades e limites, recusando fetichizá-lo por se compreender que as fontes documentais não guardam uma suposta verdade da

obra literária. Além disto, todo trabalho a partir de um espólio, como é o caso deste, está fadado a ser o seu próprio fim, que é um princípio ou pré-figuração do arquivo: não há como se pensar em espólio sem se pensar em arquivo institucional, pois o espólio está sempre na iminência do desaparecimento: ou pela possibilidade de vir a ser um dia um arquivo institucional ou por, assim não ocorrendo, ser dispersado e mesmo destruído. O que permite perceber certos movimentos que se concretizam com este estudo. À medida que, com o nosso trabalho, o espólio se torna um espaço de investigação, se é bem verdade que permanece sempre na sua condição espectral, apenas uma projeção de muitas possíveis, também vai se constituindo como um arquivo (se não institucional) institucionalizado. Como a documentação precisa passar por um crivo seletivo para que se torne operativa e permita que a investigação seja realizada, esse processo é já em si de natureza institucionalizante. Acabam por ser gerados, dessa maneira, movimentos que conservam ao mesmo tempo que destroem as relações naquele espaço, coincidindo com o próprio processamento arquivístico, em que selecionar o que deve ser mantido não implica preservar um teor arquivável do passado. O espólio somente existe neste limiar.

Acresce ainda à nossa discussão o contributo trazido pela noção institucional de espólio como uma figura jurídica, o *de cuius*, anunciado como “o conjunto de bens, direitos, rendimentos e obrigações de uma pessoa que veio a falecer, deixado a meeiros, herdeiros e legatários” (BRASIL, 2001, Art. 2º). Para a legislação tributária, a pessoa física do contribuinte não se extingue imediatamente após a sua morte, prolongando-se por meio do seu espólio (BRASIL, 1999, Art. 11º), o que mostra a existência indispensável do seu caráter espectral, até mesmo nesse contexto. Em vias de pensarmos se não seria o espólio uma forma também de resistência à morte, ou de prolongamento da vida. Evocando as primícias de sua noção (do latim *spoliare*), vemos que significava, no antigo império romano, roubar ou tirar a armadura e outros objetos de valor do inimigo morto, o que explica que a ideia de espólio tenha sido inicialmente associada aos despojos de guerra e ao triunfo. Só possuía espólio, então, quem vencida a morte.

Assim, o espólio é, na verdade, a vontade mais ou menos consciente dessa possibilidade de resistência à morte ou ao esquecimento, em que o autor parece confessar que ser espoliado é também uma maneira de vencer a morte. Dessa forma, esse espaço arquivístico continua a existência desacreditada do seu próprio “coleccionador”, como diria Benjamin (2012, p. 55), a partir do modo como se lida com a permanente ameaça do desaparecimento, tão necessário à renovação. Tal não é que os livros se tornam um caso paradigmático nesse processo de “renovação do mundo” que motiva a densidade do acúmulo: adquirir livros é renascer, considerando que “los coleccionistas son fisionomistas del mundo de las cosas”⁹ (BENJAMIN, 2012, p. 35). Faz parte de um espólio, com sua biblioteca particular, uma espécie de cenário que comporta o destino de cada autor, o que permite que o “coleccionador” se sinta de alguma maneira confortável (ou menos desconfortável) com o seu destino ao ver o destino que dá a tantos outros autores.

No caso de Ruy Belo, referimo-nos a uma biblioteca que não se encontra, porque nunca foi, plenamente ordenada. Os autores não estão dispostos em ordem alfabética nem parece haver uma outra norma classificadora. Os livros foram circunstancialmente agregados à medida que iam sendo adquiridos, bem como há volumes que foram alterados de lugar pelos próprios familiares. O que existe, então, é a ordenação de grandes “blocos” por área, em cada cômodo. Na sala de estar do apartamento podem ser encontrados de atlas geográficos, dicionários e coleções enciclopédicas a livros de teoria do direito, religião, comunicação e semiótica, teoria crítica literária, clássicos da literatura mundial e literaturas diversas, desde grega e latina a francesa, espanhola, inglesa, norte-americana, árabe, portuguesa e brasileira. Entretanto, na sala de jantar, que se tornou também escritório, consta a maior parte das obras de literaturas portuguesa e brasileira. Já pelo corredor principal do apartamento se encontra a maioria dos títulos comprados na Espanha e algumas obras raras ou em edição especial. No quarto transformado em biblioteca “oficial” da casa (mais não fosse a casa inteira a biblioteca) estão sobretudo os livros de filosofia, cinema e fotografia.

⁹ “os colecionadores são fisionomistas do mundo das coisas” (Tradução nossa).

Para Benjamin (2012, p. 33), se existe um elemento compensador da desorganização de uma biblioteca é a regularidade do seu catálogo e a maneira como, assim, chega-se a uma desordem criativa: “ese género de posesión, ¿qué es sino un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden? [...] Todo orden, precisamente en estos ámbitos, no es sino un estado de inestabilidad sobre el abismo”¹⁰. Logo, o que podem nos dizer os gestos de um escritor que, naquela “casa desordenada, cheia de livros”, possuía ainda “muitos deles por abrir”¹¹, e continuava a comprá-los, e continuava a colecioná-los? Há um sentido de proteção arraigado na noção *ab aeterno* que um autor reserva à sua biblioteca, cujo corolário parece ser a “eternidade futura del mundo”, como lembra Jorge Luis Borges (1974, p. 466), em sua *Biblioteca de Babel*. Desse modo, é oportuno aqui lembrar o que Ruy Belo pensa sobre o poeta de *Poemas escolhidos* (antologia da obra poética de Borges que Ruy Belo organizou e traduziu). Depois de revelar que gosta de ler em português “esse escritor aristocrático, liberal, vaidoso, onde há ecos de poetas ingleses e europeus, onde avulta a sua sólida formação clássica, onde mal se nota a sua solidariedade com o terceiro mundo”, afirma numa carta enviada de Madrid para Gastão Cruz:

Com esta tradução, talvez a mais difícil que até hoje fiz, creio ter restituído à língua portuguesa um poeta que lhe pertencia, dada quanto mais não fosse a sua ascendência portuguesa. Alguma coisa temos em comum: o amor pelo menos pelos livros, por livros de toda a espécie, o conhecimento das inúmeras possibilidades da linguagem, da versificação, o conhecimento da Bíblia (Madrid, 04/11/1971, carta para Gastão Cruz).

Esse “amor pelos livros” é descrito em muitas outras cartas de Ruy Belo, nas quais frequentemente comenta sobre os vários exemplares que

¹⁰ “esse gênero de posse, o que é senão uma desordem em que o costume se tornou tão familiar que pode adquirir a aparência de ordem? [...] Toda ordem, precisamente nestes âmbitos, é apenas um estado de instabilidade sobre o abismo” (Tradução nossa).

¹¹ Carta de Ruy Belo endereçada a Lindley Cintra, assinada a 06/11/1968, em Lisboa. Não foi concluída.

havia comprado ou lido na altura: “Tenho lido bastante, desde catálogos e guias de museus e de cidades, até obras de linguística, designadamente americanas, passando por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gabriel Alaya, José María Valverde, Camilo José Cela, Julio Cortázar, livros de análise estrutural, etc.”, diz ainda naquela mesma carta, de finais de 1971, ano em que a sua tradução de Borges é publicada. Em outra passagem, numa carta do ano anterior, escrita em Vila do Conde, relata ao amigo e poeta Gastão Cruz: “Estas férias já li uns trinta livros, desde a Revolução Cultural Chinesa até à Agustina. Mas tudo prosa” (10/09/1970). Sabemos que a leitura seria sempre um dos seus “vícios”, daí o resultante acumular de livros em diversas línguas, com uma atividade de leitura assumida como sistemática e regular, e absolutamente diversificada.

Importa observar que, muitas vezes ao conversarmos com pessoas que conviveram com Ruy Belo, a imagem que naturalmente lhes surge do poeta está associada a episódios envolvendo a compra de livros – leia-se: quantidades assombrosas deles. Maria Teresa Belo conta que, pouco antes de se casarem, Ruy Belo acabou comprando vários lotes de livros em um leilão com a quantia reservada para mobiliar a casa para a qual se mudariam depois do casamento. Ele chegou mesmo a propor, quando já residiam no apartamento de Queluz, que alugassem o outro imóvel que havia no mesmo andar, em frente, para colocar somente livros. Em Madrid, Bartolomé Ruiz lembra-se do dia em que o amigo lhe pediu ajuda para carregar vários caixotes: Ruy Belo havia comprado todos os exemplares da área das Humanidades de uma livraria que estava prestes a fechar. Outro amigo que também conheceu na capital espanhola, Jorge Urrutia Gómez, recorda que chegou a ver, na *Casa do Brasil* (residência universitária em Madrid, onde o poeta viveu entre 1971 e 1972), o quarto de Ruy Belo todo tomado por livros, havendo apenas uma passagem estreita da porta de entrada até a cama e outra da cama até o banheiro¹². Fazendo jus a esses

¹² Informações concedidas na pesquisa de campo, realizada pela autora deste ensaio, para a sua tese de doutorado e para a pré-produção do documentário *Ruy Belo, Era uma Vez* (2014), no qual foi responsável pela pesquisa e produção na Espanha.

depoimentos, dirá o próprio poeta: “Endividei-me na compra de uns 5000 livros. Tenho para ler até ao fim da vida”, confessa ao amigo Rui Baltazar, na carta que lhe envia de Lisboa, a 14/03/1970. Como também descreve nos versos de *Homem de Palavra[s]*: “E eu comecei o dia à procura de livros / preocupado com contas a pagar” (BELO, R., 2009, p. 345).

Pensando nesse contexto, Eco (1994) nos ajuda a entender a importância do acúmulo de livros: longe de se configurar como um lugar para se alojar livros já lidos, o grande valor de uma biblioteca particular está precisamente nos livros que ainda não foram lidos.

Um dos mal-entendidos que dominam a noção de biblioteca é o facto de se pensar que se vai à biblioteca pedir um livro cujo título se conhece. Na verdade acontece muitas vezes ir-se à biblioteca porque se quer um livro cujo título se conhece, mas a principal função da biblioteca, pelo menos a função da biblioteca da minha casa ou da de qualquer amigo que possamos ir visitar, é de descobrir livros de cuja existência não se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós. [...] não há nada mais revelador e apaixonante do que explorar as estantes que reúnem possivelmente todos os livros sobre um determinado tema – coisa que, entretanto, não se poderia descobrir no catálogo por autores – e encontrar ao lado do livro que se tinha ido procurar, um outro livro, que não se tinha ido procurar, mas que se revela fundamental (ECO, 1994, p. 16-17).

Essa coleção de livros não lidos possibilita um processo importante na forma como um autor se relaciona com a sua biblioteca: a “serendipity” (RADFORD, G.; RADFORD, M.; LINGEL, 2015, p. 744), descobertas afortunadas que são aparentemente frutos do acaso. Tais descobertas inesperadas, em vez de soluções impensadas resolvidas por situações contingentes, resultam da observação da sucessão de eventos e informações, da capacidade de articulá-los de modo criativo ao se perceber um vínculo significativo entre eles. A biblioteca, então, funciona como um portal para lugares inclusive mais surpreendentes do que o esperado, muitas vezes sendo ativado pelo manuseio ocasional ou encontros acidentais: “faço descobertas, entrara ali para me ocupar, suponhamos, de empirismo

inglês e em vez disso começo a seguir o rasto dos comentadores de Aristóteles”, descreve Eco (1994, p. 18-19). E continua: “entro numa zona em que não suspeitava que pudesse vir a entrar, de medicina, mas de repente encontro algumas obras sobre Galeno, portanto com referências filosóficas. A biblioteca converte-se, neste sentido, numa aventura” (ECO, 1994, p. 19), conclui.

Assim, considerando a biblioteca particular como parte fractal do espólio com o qual trabalhamos, embora possa ser associada à ideia de confinamento, de que tudo ali permanece fixo, na verdade, é construída por experiências de mudança contínua, surpresa e descoberta. Tanto é que aquela densidade do acúmulo permite “el acceso a un tiempo susceptible de ser de algún modo recuperado”¹³ (BENJAMIN, 2012, p. 23), – mas uma recuperação que, diríamos, “cria um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todos os lugares dentro dos quais a vida humana é compartimentada” (FOUCAULT, 2013, p. 120). Por isso, o desejo infundável de comprar livros decerto pode ser visto como uma busca por pequenos *acúmulos de vida*, que reitera continuamente como a vida nos vai sendo aos poucos roubada. É no acúmulo que se revela a “luta contra a dispersão” de que fala Benjamin (2007, p. 245), prevendo-a como cada vez mais necessária em razão do crescimento da “confusão das coisas no mundo”. O que nos leva a questionar se essa luta contra a dispersão, ao considerá-la força motriz da constituição de um espólio (que culmina naquela batalha contínua contra o fim iminente), não seria também ela motivadora da escrita. Afinal, a escrita não implica uma certa tentativa de organizar ou ao menos de fixar o fluxo caótico do mundo numa folha de papel, levando ao exercício de se colecionar o próprio pensamento? Não poderíamos, dessa forma, mais uma vez observar que o espaço do espólio e o espaço da escrita acabam por se entrecruzar?

No caso de Ruy Belo, talvez a mais notável relação entre o espaço do espólio e o espaço da escrita seja precisamente constituída pelo “problema da habitação”. Estamos diante de um poeta tardio, “confrontado com

¹³ “o acesso a um tempo que poderia ser de alguma forma recuperado” (Tradução nossa).

a dificuldade de agora fazer sua uma poesia do passado, tão forte que é impossível esquecer e, ao mesmo tempo, tão distante que é impossível recuperar” (FIRMINO, 1997, p. 10). A grande tensão é não haver mais casa onde habitar (“Não há tempo ou lugar onde habitar”, “viemos tarde e a poesia é velha”), como de alguma forma curiosamente aquela casa-espólio dá conta: é nela que o poeta vai pouco a pouco acumulando o que leva de sua vida em Madrid, onde nunca construiu casa, tendo sempre optado por viver em residências universitárias, de modo a assumir uma condição de quem está sempre de passagem. Numa carta ao amigo Sérgio Pachá, assinada em Madrid, a 20/03/1977 (portanto, próximo do regresso definitivo para Lisboa), depois de falar do quanto lhe custava estar longe da família, Ruy Belo sentencia: “Estou também longe dos meus livros e eles são a minha memória”. Fica visto, dessa maneira, o que Benjamin (2012, p. 56) diz a respeito da “relación más profunda que se pueda mantener con las cosas: no se trata, entonces, de que as cosas estén vivas en él [coleccionador]; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas”¹⁴.

Logo, podemos dizer que tanto o espaço do espólio quanto o espaço da escrita em Ruy Belo estão associados àquela “espécie de experiência mista, conjugada” a que se refere Foucault (2013, p. 116). Um e outro apresentam um espaço arquivístico constituído por dimensões heterotópicas que atuam como recortes no tempo, provocando “uma acumulação do tempo em que se abole o tempo” (p. 116). Enquanto espaços heterotópicos, ainda que se relacionem com todos os outros lugares, estão sempre fora deles, mesmo que seja possível indicar a sua efetiva localização na realidade, o que gera uma espécie de “contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” (p. 116). Por isso, podemos dizer que o espaço do espólio e o espaço da escrita, enquanto espaços heterotópicos, justapõem num único lugar real vários espaços aparentemente inconciliáveis: eis o desejo de incluir em um só lugar todos os tempos, épocas,

¹⁴ “relação mais profunda que se possa manter com as coisas: não se trata, então, de que as coisas estão vivas nele [coleccionador]; é, pelo contrário, ele mesmo quem vive nelas” (Tradução nossa).

formas e gostos, ou de constituir um lugar de todos os tempos que seja ele mesmo fora do tempo e inacessível à sua destruição; o projeto de organizar, desse modo, uma espécie de acumulação de tempo indefinida e perpétua em um lugar aparentemente imóvel. Como nos lembra Duarte Belo,

No aparente relato de uma vida quotidiana, cedo nos apercebemos que a sua escrita [de Ruy Belo], marcada por uma *ideia de transporte*, toca profundamente alguns dos problemas mais profundos vividos pelas sociedades contemporâneas do mundo ocidental, como o amor, a morte, a relação com o outro ou o tempo e o espaço das nossas vidas. *Numa procura constante da própria ideia de poesia, Ruy Belo parece querer habitar um tempo que congrega todas as idades e um lugar que representa todos os lugares* (BELO, D., 2011, p. 07, grifo nosso).

O problema da habitação é também um problema de transporte. “Transporte no quotidiano, transporte entre culturas, transporte entre a questão do humano e a dúvida do divino, transporte entre a vida e a sua mortalidade, *‘transporte no tempo’*” (MAGALHÃES, 1990, p. 217). Diríamos que o espólio, com o seu espaço cotidiano que ao mesmo tempo está fora do cotidiano, assim como a escrita, é capaz de realizar esse *transporte*. No caso do espólio de Ruy Belo, o que existe é uma tentativa de potenciar algumas leituras dessa sua tão diversa casa poética; de alcançar certas memórias para entender alguns aspectos de transporte da sua poesia e descobrir o poema através dos estratos sobrepostos do tempo; de perceber, entre aqueles frágeis papéis que vão sendo manchados pelo tempo, o poeta que se preparou para um possível confronto entre um olhar futuro e o que inevitavelmente se desfaz. Enfim, entrar naquele espólio, quase 40 anos depois de ter sido ali a morada de Ruy Belo, leva-nos a compreender melhor alguns aspectos daquele problema da habitação que o acompanhou por toda a vida. Por isso, reconhecemos que essa casa-espólio não deixa de ser parte de um “desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p. 118-119). Tudo isto se resume, não por

acaso, em “incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (p. 119). Procurar não esperando achar, mas como quem sabe que a casa evidencia o problema da habitação, precisamente. Essa casa, “que tem manuscritos meus e tem também a minha solidão” (BELO, R., 2009, p. 772).

.....

RUY BELO'S ARCHIVE – *SOME ASPECTS*

ABSTRACT

In recent years, we have been exploring Ruy Belo's archive, trying to understand certain aspects of his creative mechanisms and self-awareness in writing process. This essay seeks to present some of these paths, describing the configurations of this poet's archive and presenting a panoramic view of his genetic documentation, while discussing the concept of archive.

KEYWORDS: Ruy Belo; poetry; archive; creative process.

EL ARCHIVO DE RUY BELO – *ALGUNOS ASPECTOS*

RESUMEN

En los últimos años, nos dedicamos a explorar el archivo de Ruy Belo, tratando de entender ciertos aspectos de su proceso creativo y de sus mecanismos de autoconciencia de la escritura. Algunos de estos caminos presentamos ahora en este ensayo, que además de describir las configuraciones del archivo de este poeta y presentar una visión panorámica de su documentación genética, también se preocupa en discutir el concepto de archivo.

PALABRAS CLAVE: Ruy Belo; poesía; archivo; proceso creativo.

REFERÊNCIAS

Belo, Duarte. *O núcleo da claridade: entre as palavras de Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

Belo, Ruy. *Aquele grande Rio Eufrates*. Lisboa: Edições Ática, 1961.

_____. *Todos os poemas*. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. Lisboa, 06 nov. 1968. Carta para Lindley Cintra.

_____. Lisboa, 14 mar. 1970. Carta para Rui Baltazar.

_____. Vila do Conde, 10 set. 1970. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 04 nov. 1971. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 17 jan. 1972. Carta para Maria Teresa Belo.

_____. Madrid, 22 fev. 1972. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 21 ago. 1972. Carta para Gastão Cruz.

_____. Ronda, 10 dez. 1972. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 20 out. 1974. Carta para Maria Teresa Belo.

_____. Madrid, 21 abr. 1975. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 08 mar. 1977. Carta para Gastão Cruz.

_____. Madrid, 20 mar. 1977. Carta para Sérgio Pachá.

_____. Madrid, 21 abr. 1977. Carta para Jorge de Sena.

Benjamin, Walter. *Passagens*. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Matos. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Desembalo mi biblioteca: el arte de coleccionar*. Tradução Fernando Ortega. Palma, Espanha: Centellas, 2012.

Biasi, Pierre-Marc de. What is a literary draft? Towards a functional typology of genetic documentation. *Yale French Studies*, n. 89, p. 26-58, 1996.

Borges, Jorges Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas: 1923-1972*. Argentina, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BRASIL. RIR-99. *Decreto nº 3.000 de 26 de Março de 1999*. Regulamenta a tributação, fiscalização, arrecadação e administração do Imposto sobre a Renda e Proventos de Qualquer Natureza. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11942631/artigo-11-do-decreto-n-3000-de-26-de-marco-de-1999>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. *Instrução normativa SRF Nº 81, de 11 de outubro de 2001, Art. 2º*. Dispõe sobre as declarações de espólio. Disponível em: <<http://normas.receita>>.

fazenda.gov.br/sijut2consulta/link.action?visao=anotado&idAto=14359>.
Acesso em: 12 dez. 2017.

Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Eco, Umberto. *A biblioteca*. Tradução: Maria Luísa Rodrigues de Freitas. Lisboa: Difel, 1994.

Firmino, Cristina. A memória e a invenção do fim. In: BELO, Ruy. *O problema da habitação: alguns aspectos*. 4. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

Foucault, Michel. De outros espaços. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>>. Acesso em: 12 dez. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>.

Hulle, Dirk van. *Modern manuscripts: the extended mind and creative undoing from Darwin to Beckett and Beyon*. Londres, UK / Nova York: Bloomsbury, 2014.

Magalhães, Joaquim Manuel. Posfácio ao 1º volume. In: BELO, Ruy. *Obra Poética*. 2. ed. Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1990. p. 217-236. (Volume I).

Radford, Gary P.; Radford, Marie L.; Lingel, Jessica. The library as heterotopia: Michel Foucault and the experience of library space. *Journal of Documentation*, v. 71, n. 4, p. 733-751, 2015.

Sullivan, Hannah. *The work of revision*. Cambridge, MA / London, UK: Harvard University Press, 2013.

Submetido em 29 de agosto de 2017

Aceito em 20 de novembro de 2017

Publicado em 26 de janeiro de 2018
