

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

MOACIR JAPEARSON ALBUQUERQUE MENDONÇA

**TRANSGRESSÃO E DESCOBERTA EM *ORGIA, OS DIÁRIOS DE TULIO*
*CARELLA***

Maceió

2021

MOACIR JAPEARSON ALBUQUERQUE MENDONÇA

**TRANSGRESSÃO E DESCOBERTA EM *ORGIA*, OS *DIÁRIOS DE TULLIO
CARELLA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Estudos Literários, sob orientação da professora Dr^a. Susana Souto Silva.

Maceió

2021

**Catálogo na fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4
– 1767

M539t Mendonça, Moacir Japearson Albuquerque.

Transgressão e descoberta em Orgia, os diários de Tulio Carella / Moacir Japearson Albuquerque Mendonça. – 2021.
118 f. : il.

Orientadora: Susana Souto Silva.

Dissertação (mestrado em Linguística e Literatura) –
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura.
Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 115-118.

1. Carella, Tulio, 1912-1979. Orgia: os diários de Tulio Carella. 2. Transgressão. 3. Memória. 4. Autobiografias. I.



Ministério da Educação
Universidade Federal de
Alagoas Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura

Ata da 410ª Sessão da Defesa de Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas.

Ao vigésimo oitavo dia do mês de janeiro de 2021, foi instalada a 410ª banca de Defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, às 14 horas, por videoconferência, a que se submeteu o discente **MOACIR JAPEARSON ALBUQUERQUE MENDONÇA** (entrada no programa em 05/2019) da área de concentração em Estudos Literários, da linha de pesquisa em Literatura: Poéticas, Cultura e Memória, apresentando o trabalho intitulado “TRANSGRESSÃO E DESCOBERTA EM ORGIA, OS DIÁRIOS DE TULIO CARELLA”, como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, conforme o disposto no regulamento deste Programa, e tendo como Banca Examinadora já referendada pelo Colegiado do Curso as seguintes professoras doutoras: Profa. Dra. Susana Souto Silva (Orientadora – PPGLL/Ufal), Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (UFRPE) e Profa. Ana Clara Magalhães de Medeiros (PPGLL/Ufal), sob a presidência da primeira. Analisando o referido trabalho, a Banca Examinadora atribui o conceito aprovado, devendo o mestrando realizar as modificações sugeridas, com aprofundamento e ampliação das análises, antes da entrega da versão final do texto.

Ana Clara Magalhães de Medeiros

A Walter Japearson.

AGRADECIMENTOS

Agradecer ao instinto humano de continuar, a esta perseverança otimista que fez com que eu seguisse mesmo quando as trevas teimavam o contrário. Então, quase findo o tempo das trevas, quando um pouco de luz se faz, é preciso agradecer:

À professora Susana Souto, que me mostrou que tudo é possível quando se tem paixão pelo ofício, me ensinando a resistir mesmo sem perceber que me ensinava mais do que aquilo que estava em suas aulas. Foi também por sua luz que esse trabalho foi iluminado.

Ao professor Pedro Kalil, que me fez enxergar que ser professor é mais do que ensinar aquilo do momento: é o abrir de portas e o desadormecer do espetáculo.

À Ana Clara e à Renata Pimentel, por aceitarem fazer parte da banca de qualificação e de defesa, por suas contribuições no texto e pelo olhar feminino de ambas, belo e tão agudamente necessário nas pesquisas e na vida.

Viver é doar-se.

Aos amigos Anco Márcio Tenório Vieira e Rodrigo Garcia que, talvez involuntariamente, me mostraram *Orgia*: escutar salva vidas.

Ao professor Anco Márcio Tenório Vieira, pela ajuda nesta pesquisa e na vida.

À professora Juliene Barros, que me mostrou e mostra o caminho do amor à pesquisa.

A Igor Cardoso, por me mostrar o caminho do Arquivo Público de Pernambuco.

À Gabriela Patu, pela ajuda nos arquivos, hoje e sempre.

A João Junior, pelos e-mails riquíssimos e pelos dedos de prosa.

À Mannu Albuquerque, por me mostrar os caminhos da UFAL.

A Seu Crescêncio, que foi motivação além de café, líquido sagrado.

Aos caminhos que me levam à UFAL, tão longos por vezes, tão solitários muitas vezes: foi um ir e vir devaneado. Nunca resisti a nenhum deles.

E aos caminhos que me levam a Maceió: sem eles a noite seria longa.

Ao PPGLL por me dá aquilo que preciso, no momento em que mais preciso.

Às veredas da UFAL que me fizeram sombra no momento em que o calor teimava
em dominar.

Aos funcionários da UFAL, os que conheço e os que nunca pude conhecer, mas que
trabalham os bastidores num som impecável.

A Magno e à Lyz, às gargalhadas de Lyz e ao sorriso de Magno.

Aos amigos das aulas.

E aos amigos de sempre, que são meu oxigênio nascente.

Aos professores do PPGLL e às aulas que tive. O caminhar às vezes é solitário, mas
há alegrias.

A Victor Carneiro, pelos largos dedos de prosa sobre a pesquisa, em longas
ligações, madrugada adentro.

Aos pesquisadores das humanidades, cada fagulha de pesquisa é resistência.

Às Thaysas, pelos ombros e apoio.

A Pitoco, minha terapia diária de amor, que resolveu ir embora antes que este
trabalho terminasse.

Aos irmãos e sobrinhas, pela resistência diária nas perdas irremediáveis.

À Dona Telma, por me fazer seguir.

À *Orgia* de Tulio e

às orgias que colorem nossas vidas.

*Mas liberdade - aposto - ainda é só alegria de um
pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes
prisões. Tem uma verdade que se carece de
aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina:
o beco para a liberdade se fazer.*

(Grande Sertão: Veredas - João Guimarães Rosa)

RESUMO

Esta dissertação analisa o livro *Orgia*, escrito por Italo Tulio Carella, intelectual argentino, escritor e professor de teatro, é convidado por Hermilo Borba Filho a dar aulas na escola de Belas Artes da Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, no intuito de oxigenar o curso de teatro recém criado, no começo dos anos 1960. Ao mesmo tempo em que a cidade fervilhava intelectual e culturalmente, ela respirava um certo fechamento moral e político, o que fez com que Tulio Carella fosse confundido com um traficante de armas cubano para as Ligas Camponesas, sendo preso e torturado pelo exército brasileiro. No seu apartamento no centro da cidade do Recife, o exército descobre anotações que são seus diários, nos quais relatava, principalmente, os encontros com homens. Convidado a sair da Universidade e deportado informalmente para a Argentina depois da sua prisão, ele lança *Orgia, Diário Primeiro*, em 1968, período duro da ditadura militar brasileira e também um dos períodos da ditadura militar argentina. Esta pesquisa tenta percorrer estes caminhos, levantando uma discussão da obra como memorialística e/ou ficcional, apreendendo os conceitos de arquivo e memória em literatura, conceitos estes que me guiaram nos labirintos dos arquivos públicos com o objetivo de observar de que modo a transgressão se estabelece, se estrutura e como ela é importante na construção da narrativa e no apagamento de *Orgia* como obra literária homoerótica, entendendo que o microcosmo do centro da cidade, propiciando inúmeros encontros com os homens que o povoavam, notadamente os negros, descortinou naquele *flâneur* em Recife uma nova faceta da sua sexualidade. E também mostrar como enxergo esta escrita, dita memorialística, a partir dos achados historiográficos da passagem do autor pela cidade e no pós 1968, correspondendo ao período de seu ostracismo como autor, o que me fez pensar que o assumir da obra como diário tem íntima relação com seu apagamento também como escritor, e que esta transgressão foi o caminho político escolhido por ele, sempre tentando entender como os conceitos de tempo, arquivo, memória e transgressão mobilizam esses pressupostos.

Palavras-Chave: Tulio Carella; Diário; Orgia; Transgressão; Memória.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the book *Orgia*, written by Italo Tulio Carella, Argentine intellectual, writer and theater teacher, is invited by Hermilo Borba Filho to teach at the School of Fine Arts at the University of Recife, currently the Federal University of Pernambuco, in order to oxygenate the newly created theater course, at early 1960s. At the same time that the city was teeming intellectually and culturally, it breathed a certain moral and political closure, which meant that Tulio Carella was mistaken for a Cuban arms dealer for the *Ligas Camponesas*, being arrested and tortured by the Brazilian Army. In his apartment in the center of the city of Recife, the army discovers notes that are his diaries, in which he mainly reported meetings with men. Invited to leave the University and deported informally to Argentina after his arrest, he launched *Orgia, Diário Primeiro*, in 1968, a hard period of the Brazilian military dictatorship and also one of the periods of the Argentine military dictatorship. This research tries to follow these paths, raising a discourse of the work as memorialistic and / or fictional, apprehending the concepts of archives and memory in literature, concepts that guided me in the labyrinths of public archives in order to observe how the transgression was it establishes, structures itself and how it is important in the construction of the narrative and in the erasure of *Orgia* as a homoerotic literary work, understanding that the microcosm of the city center, providing numerous encounters with the men who inhabited it, notably blacks, revealed in that *flâneur* in Recife a new facet of their sexuality. And also show how I see this writing, called memorialistic, from the historiographic findings of the author's passage through the city and in post 1968, corresponding to the period of his ostracism as an author, which made me think that taking on the work as a diary is intimate relationship with his erasure also as a writer, and that this transgression was the political path chosen by him, always trying to understand how the concepts of time, archive, memory and transgression mobilize these assumptions.

Key words: Tulio Carella; Diary; Orgy; Transgression; Memory.

RESUMEN

Esta disertación analiza el libro *Orgia*, escrito por Italo Tulio Carella, intelectual argentino, escritor y profesor de teatro, es invitado por Hermilo Borba Filho para enseñar en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Recife, actualmente la Universidad Federal de Pernambuco, para oxigenar el recién creado curso de teatro, en principios de la década de 1960. Al mismo tiempo que la ciudad estaba repleta intelectual y culturalmente, respiró un cierto cierre moral y político, lo que significaba que Tulio Carella fue confundido con un traficante de armas cubano para las *Ligas Camponesas*, siendo arrestado y torturado por el ejército brasileño. En su departamento en el centro de la ciudad de Recife, el Ejército descubre notas que son sus diarios, en los cuales informaba principalmente reuniones con hombres. Invitado a abandonar la Universidad y deportado informalmente a Argentina después de su arresto, lanzó *Orgia, Diário Primeiro*, en 1968, un período difícil de la dictadura militar brasileña y también uno de los períodos de la dictadura militar argentina. Esta investigación trata de seguir estos caminos, planteando un discurso del trabajo como memorialista y / o ficticio, aprehendiendo los conceptos de archivos y memoria en la literatura, conceptos que me guiaron en los laberintos de los archivos públicos para observar cómo fue la transgresión se establece, se estructura y cómo es importante en la construcción de la narrativa y en la eliminación de *Orgia* como una obra literaria homoerótica, entendiendo que el microcosmos del centro de la ciudad, proporcionando innumerables encuentros con los hombres que lo habitaban, en particular los negros, reveló en ese *flâneur* en Recife una nueva faceta de su sexualidad. Y también muestro cómo veo este escrito, llamado memorialista, a partir de los hallazgos historiográficos del paso del autor por la ciudad y después de 1968, correspondiente al período de su ostracismo como autor, lo que me hizo pensar que asumir el trabajo como diario está íntimamente relacionado con su borrado también como escritor, y que esta transgresión fue el camino político elegido por él, siempre tratando de entender cómo los conceptos de tiempo, archivo, memoria y transgresión movilizan estos supuestos.

Palabras clave: Tulio Carella; Diario; Orgía; Transgresión; Memoria.

RESUMÉ

Cette thèse analyse le livre *Orgia*, écrit par Italo Tulio Carella, intellectuel argentin, écrivain et professeur de théâtre, est invité par Hermilo Borba Filho à enseigner à l'École des Beaux-Arts de l'Université de Recife, actuellement l'Université fédérale de Pernambuco, afin d'oxygéner le cours de théâtre nouvellement créé, à au début des années 1960. En même temps que la ville grouillait intellectuellement et culturellement, elle respirait une certaine fermeture morale et politique, ce qui signifiait que Tulio Carella était pris pour un marchand d'armes cubain des ligues paysannes, arrêté et torturé par l'armée brésilienne. Dans son appartement au centre de la ville de Recife, l'armée découvre des notes qui sont ses journaux, dans lesquels il rapporte principalement des rencontres avec des hommes. Invité à quitter l'Université et expulsé officieusement vers l'Argentine après son arrestation, il lance *Orgia, Diário Primeiro*, en 1968, une période difficile de la dictature militaire brésilienne et aussi l'une des périodes de la dictature militaire argentine. Cette recherche tente de suivre ces voies, soulevant un discours de l'œuvre comme mémorialiste et/ou fictionnelle, appréhendant les concepts d'archives et de mémoire en littérature, concepts qui m'ont guidé dans les labyrinthes des archives publiques afin d'observer comment la transgression était il s'établit, se structure et en quoi il est important dans la construction du récit et dans l'effacement d'*Orgia* en tant qu'œuvre littéraire homoérotique, comprenant que le microcosme du centre-ville, offrant de nombreuses rencontres avec les hommes qui l'ont habité, notamment les noirs, a révélé en ce flâneur dans le Recife une nouvelle facette de leur sexualité. Et montrer aussi comment je vois cette écriture, dite mémorialiste, à partir des découvertes historiographiques du passage de l'auteur à travers la ville et après 1968, correspondant à la période de son ostracisme en tant qu'auteur, ce qui m'a fait penser que prendre l'œuvre comme un journal intime relation avec son effacement aussi en tant qu'écrivain, et que cette transgression était la voie politique qu'il a choisie, cherchant toujours à comprendre comment les concepts de temps, d'archive, de mémoire et de transgression mobilisent ces hypothèses.

Mots clés: Tulio Carella; Journal intime; Orgie; Transgression; Mémoire.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1- Capa da Edição de <i>Orgia</i> de 1968	24
Imagem 2- Contracapa da Edição de <i>Orgia</i> de 1968	25
Imagem 3- Contracapa 2 da Edição de <i>Orgia</i> de 1968	26
Imagem 4- Capa de <i>Orgia</i> da Edição de 2011	27
Imagem 5- Contracapa 3 da Edição de <i>Orgia</i> de 1968	28
Imagem 6- Contracapa da Edição de <i>Orgia</i> de 2011	29
Imagem 7- Continuação da Contracapa da Edição de <i>Orgia</i> de 2011	29
Imagem 8- Prontuário de Italo Tulio Carella - Arquivo Público de Pernambuco	61
Imagem 9- Prontuário de Italo Tulio Carella - Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco	62
Imagem 10- Registro de Tulio Carella	63
Imagem 11- Verso Registro de Tulio Carella	64
Imagem 12- Documentos com Dados Pessoais de Tulio Carella 1	65
Imagem 13- Documentos com Dados Pessoais de Tulio Carella 2	66
Imagem 14- Termo de Declaração	67
Imagem 15- Diário de Pernambuco de 26/04/1961	69
Imagem 16- Diário de Pernambuco de 27/04/1961.....	70
Imagem 17- Jornal do Comércio de 27/04/1961.....	71
Imagem 18- Diário de Pernambuco de 28/04/1961	72
Imagem 19- Fotografia de Tulio Carella	73
Imagem 20- Verso Fotografia de Tulio Carella	74
Imagem 21- Fotografia do Prédio onde Morou Tulio Carella 1	75
Imagem 22- Fotografia do Prédio onde Morou Tulio Carella 2	76

Imagem 23- Documento da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco	103
Imagem 24- Campana de Tulio Carella Documento 1	104
Imagem 25- Campana de Tulio Carella Documento 2	105

SUMÁRIO

1 AQUELE CARNAVAL E O ESTOPIM DAS PRIMEIRAS PÁGINAS DE <i>ORGIA</i>	16
2 O QUE É UM DIÁRIO? O TEMPO E A MEMÓRIA QUE VIAJARAM DO RIO DA PRATA AO RIO CABIBARIBE	34
3 O LABIRINTO DOS ARQUIVOS E A MEMÓRIA RETECIDA	53
3.1 O tecido teórico - sobre arquivo e memória	56
3.2 O dédalo careliano nos arquivos públicos	59
4 A ORGIA, A DESCOBERTA E A TRANSGRESSÃO DE TULIO CARELLA	82
4.1 A transgressão e os caminhos da marginalidade literária - <i>diário primeiro</i> como prenúncio do fim	86
4.2 Na orgia acordo, na orgia adormeço: o nosso sade latino-americano?	99
5 DOS REMATES	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

1 AQUELE CARNAVAL E O ESTOPIM DAS PRIMEIRAS PÁGINAS DE *ORGIA*

A noite e a solidão estão plenas do diabo.

(Orgia, Diário Primeiro - Tulio Carella)

Era 13 de fevereiro de 1969, uma quinta-feira que antecedia o carnaval do Rio de Janeiro, quando a coluna de Zózimo Barroso do Amaral, no Jornal do Brasil, trazia a chamada de texto “Alegria, Alegria” anunciando *Orgia* como o primeiro livro, apresentado por José Alvaro Editor, dentro de uma coleção erótica¹. Coincidentemente, era carnaval de um ano que não lembro quando eu andava pelas ruas fantasiadas do Recife, onde o cheiro do desinfetante cismava em concorrer com o cheiro da urina de quem tentava a diversão libertina, quando ouvi de dois amigos uma menção à palavra orgia. Eles falavam de um livro que se passava ali, por aquelas ruas, pela Dantas Barreto em que nós estávamos. A folia daqueles dias não me fez esquecer o fato e procurei um exemplar do livro que chegou, dias depois, com sua capa vermelha estampada em preto com o rosto de um cidadão e um título forte: *Orgia, os Diários de Tulio Carella. Recife 1960*. Esta pesquisa começou naquele dia, no coração da cidade, sobre as ruas cheias do desbunde e das fantasias que não se lavam com o cheiro do desinfetante de eucalipto. E, certamente, não se encerra aqui. Esta dissertação é apenas um registro, nos moldes acadêmicos, de parte desse percurso.

Ítalo Tulio Carella nasceu filho de Carmelo Carella e Carmem Gramulgia em 14 de maio de 1912, em Mercedes, e veio a morrer em Buenos Aires em 1979. Na Argentina, estudou Bela Artes e Música e segundo escreveu, no ano de sua morte, o jornal *El Clarín* (1979, p. 12, apud MERTEHIKIAN, 2015, p. 66), ele era um

estudioso, tenaz - havia se graduado em química, mas cultivou o desenho, a música, a parapsicologia, o Latim e o Árabe- ensinou desenho na Academia Manuel Belgrano e lecionou cátedras nas universidades de Cuyo e de Recife.

¹ A edição era a de número 263 e a notícia estava em um pequeno trecho da página 3, do caderno B, e vinha com um tom solene, de lançamento, mas o fato é que *Orgia* foi lançada ainda no ano anterior, em 1968.

Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&PagFis=129420&Pesq=tulio%20carella. Acesso: 23/04/2020.

Esta última respaldou sua tarefa literária e inclusive editou, em português, sua obra *Orgia*.^{2 3}

Tornou-se um intelectual importante em seu país escrevendo poesia, peças de teatro, ensaios, memórias da sua infância, diários de viagens, roteiros cinematográficos, colaborando em revistas e fazendo traduções. Seus ensaios *Tango, Mito y Esencia* e *Picaresca Porteña* são referências ainda hoje e seu livro *Cuaderno Del Delirio*, no qual fala das impressões e narra diálogos a partir de uma turnê que fez por cidades da Europa, ainda nos anos 1950, ganhou o prêmio “faixa de honra” da Sociedade Argentina de Escritores.

Este *Curriculum* chamou a atenção de Hermilo Borba Filho, escritor, teatrólogo e professor, intelectual importante no Brasil e conhecido por seu espírito inovador, tendo criado, junto com seu colega Ariano Suassuna e outros, o Teatro Popular do Nordeste⁴. Talvez esse mesmo espírito inovador encontrado também no argentino tenha movido Hermilo Borba Filho a convidá-lo a dar aulas de teatro na escola de Belas Artes da então Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco, no começo dos anos 1960, convite que foi acolhido por Tulio Carella de pronto, aceitando deixar a sua Buenos Aires para trás, uma carreira e uma esposa.

A Recife que o acolheu naquele começo de década era uma cidade efervescente intelectual e culturalmente, uma efervescência que também experimentava a sua Buenos Aires. Por outro lado, havia um certo fechamento moral e político que culminaria em uma ditadura militar. Esse era um contexto também

² Tradução livre minha. No original: *estudioso, tenaz –se había doctorado en química, pero cultivó el dibujo, la música, la parapsicología, el latín y el árabe– enseñó dibujo en la Academia Manuel Belgrano y desempeñó cátedras en las universidades de Cuyo y de Recife. Esta última respaldó su tarea literaria e inclusive editó, en portugués, su obra Orgia.*

³ Essa última informação de que a Universidade do Recife veio a editar *Orgia* não é correta, visto que a edição foi feita por José Alvaro Editor, como citado. Vale citar também aqui que a Imprensa Universitária editou, em 1965, o livro *Roteiro Recifense*, poemas em espanhol sobre a sua experiência pernambucana, de autoria de Tulio Carella e que correspondem a uma seleção feita pelo próprio autor a partir de livro anterior seu, intitulado *Sombra del sol*, como veremos na segunda seção.

⁴ O Teatro Popular do Nordeste nasceu no início dos anos 1960, ambicionando criar uma maneira “nordestina” de interpretar e encenar, bem como pautar esse teatro de uma qualidade que poderia ser oferecida ao público recifense, notadamente. O livro *O teatro Popular do Nordeste, o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*, de Luís Reis, é uma boa referência. Pode-se ler também sobre o movimento em *Arte e política no Recife pré-1964: o Teatro Popular do Nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna*. Disponível em: file:///C:/Users/Pc/Downloads/230103-78749-1-PB.pdf. Acesso: 16/05/2020.

vivenciado em outros países da América-Latina, mas Tulio Carella viu nessa Recife um exotismo que aceitou experienciar, e assim o fez, com um mergulho naquele mundo com um grande salão intelectual formado por Gilberto Freire, Ariano Suassuna, Abelardo da Hora e o próprio Hermilo Borba Filho, citando aqui alguns nomes que foram fundamentais na construção intelectual do Estado de Pernambuco e provavelmente do país, sendo alguns deles ligados ao Movimento de Cultura Popular⁵ que teve no teatro um braço forte:

Os anos 1960 no Recife foram marcados pela força dos movimentos católicos, políticos e artísticos. O próprio campo no qual Carella vai se disseminar mostra a construção de sua autonomia e autoridade. O teatro, nessa década, atinge sua maturidade como instituição artística, o que é comprovado pela própria criação de um curso universitário voltado ao seu ensinamento. Sobre a década de 1960, falamos demasiado das revoluções ideológicas. Mas esquecemos as tecnológicas. O fato é que nessa época também estamos no fim dos bondes elétricos, que começaram a ser substituídos pelos pesados trólebus. Apenas 60 frotas percorriam os trechos mais movimentados da cidade, o que lhe garantia, ainda, a possibilidade da movimentação e do ato da *flânerie*. Túlio circulou pela cidade em transformação, em seu anonimato arbitrário. (LEÃO, 2011, p. 14).

Mas ao mesmo tempo que a cidade se mostrava um importante centro intelectual no começo dos anos 1960, as mazelas continuavam como feridas abertas em uma cidade que trazia do passado os mesmos problemas sociais, os mocambos e a fome com seus pés descalços, como mostra Josué de Castro em seu *Homens e Caranguejos*:

Procuro mostrar nesse livro de ficção que não foi na Sorbonne, nem em qualquer outra universidade sábia, que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife: Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Esta é que foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejos, pensando e sentindo como caranguejos". (CASTRO, 1967, p. 12).

⁵ O Movimento de Cultura Popular, criado em maio de 1960, fazia parte de um departamento autônomo da Prefeitura da Cidade do Recife, e atuou até 1964, quando veio a ditadura militar brasileira. Tinha em seu estatuto “promover e incentivar, com a ajuda de particulares e dos poderes públicos a educação de crianças e adultos” e também “proporcionar a elevação do nível cultural do povo, preparando-o para a vida e para o trabalho”, usando para isso a educação. Dentro do movimento, existia o grupo teatral TCP (Teatro de Cultura Popular), que se pautava em levantar também a problemática da população da periferia. O próprio Hermilo foi sócio fundador do MCP, saindo depois por divergências. O registro do estatuto está disponível em: [http://forumeja.org.br/df/files/estatuto_mcp.pdf](http://forumeja.org.br/df/files/estahttp://forumeja.org.br/df/files/estatuto_mcp.pdf) tuto_mcp.pdf. Acesso em 01/05/2020.

A passagem de Tulio Carella pelo Recife foi conturbada, muito por um incidente ocorrido quando ele já tinha provavelmente um ano de cidade: ele foi identificado, erroneamente, como um traficante de armas cubano que estaria intermediando armas para o movimento das Ligas Camponesas⁶, o que fez com que ele fosse preso e torturado pelo exército brasileiro. O seu tipo alto e sua provável falta de desenvoltura com a língua portuguesa, ademais os encontros furtivos com homens, fazia com que chamasse a atenção, não somente dos tipos comuns do centro da cidade, mas também da polícia pernambucana. Para entender esse contexto histórico no qual estava inserido, no Nordeste Brasileiro o movimento das Ligas Camponesas acendeu o alerta vermelho dos latifundiários pernambucanos naquele começo de década. Tulio Carella assiste a uma das mais rumorosas marchas das ligas em julho de 1961 (MACHADO, 2011, p. 10), e a reflexão que faz sobre elas nos serve também para entender como enxergava a condição daqueles que ele pensava fazerem parte do movimento, que foi a motivação de sua prisão:

Vagamente ouvi mencionar a alguns descontentes, os camponeses que formaram uma liga. Uns dizem que são terrivelmente comunistas. Outros, que só querem obter certo grau de dignidade humana [...]. Atualmente o município empresta um ataúde⁷ ao morto, mas logo que chega ao cemitério é mandado

⁶ As Ligas Camponesas constituíram um movimento legalizado e organizado de agricultores, notadamente de Pernambuco, que começou provavelmente em 1955 e fora até o começo da ditadura de 1964, com a intenção de uma luta pela reforma agrária. Eram orientados, em certa medida, pelo Partido Comunista do Brasil. Segundo o site do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas, “O movimento que se tornou nacionalmente conhecido como ‘ligas camponesas’ iniciou-se, de fato, no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco. A propriedade congregava 140 famílias de foreiros nos quinhentos hectares de terra do engenho que estava de ‘fogo morto’. O movimento foi criado no dia 1º de janeiro de 1955 e autodenominou-se Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP). Coube a setores conservadores, na imprensa e na Assembleia, batizar a sociedade de ‘liga’, temerosos de que ela fosse a reedição de outras ligas que, em período recente (1945-1947), haviam proliferado abertamente na periferia do Recife e nas cidades-satélites, sob a influência do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). De fato, o movimento de Galiléia parece ter recebido influência desses antigos núcleos, geograficamente próximos, sobretudo através de José dos Prazeres, dirigente da antiga Liga de Iputinga, nos arredores de Recife”. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ligas-camponesas>. Acesso: 16/05/2020.

O livro *Que são as ligas camponesas*, de Francisco Julião (Editora Civilização Brasileira, 1962) é uma boa indicação para quem quer se aprofundar mais sobre movimento.

⁷ O enterro com ataúde não era frequente no interior de Pernambuco para os menos abastados. Esses, em geral, eram levados e enterrados em redes que algumas vezes eram retornadas para o próximo enterro. É uma prática ancestral vista também no enterro de escravos vindos da África e de Índios. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7819/1/arquivo7743_1.pdf. Acesso: 16/05/2020.

de volta. A liga quer que todo camponês possa apresentar-se diante do senhor com o devido respeito. No interior, eles e alguns padres já cuidam disso. Conseguem um pouco de dinheiro para a roupa e para o ataúde. Começou com uma sociedade funerária e pouco a pouco evoluiu até transformar-se num grupo político que luta contra os capitalistas, donos da terra⁸. (CARELLA, 2011, p. 174).

O incidente da prisão pelo exército Brasileiro importa sobremaneira, pois foi por ele que Tulio Carella foi convidado a sair da Universidade do Recife e, logo em seguida, do Brasil; nesse intervalo de tempo, entre sua prisão e sua soltura, os diários foram descobertos pelo exército no pequeno apartamento que ele mantinha no centro da cidade e isso chegou aos ouvidos do reitor da Universidade do Recife à época, João Alfredo⁹, como conta Borba Filho (1972, p. 182) em conversa na qual o argentino relata seu encontro com o reitor depois da prisão:

Confessou que se haviam enganado a meu respeito, tornando a coisa mais natural, pois as informações que receberam coincidiam com a minha pessoa. “Todos podem cometer um engano”, disse com um sorriso. No entanto, preveniu-me: “Tiramos fotocópias do seu diário. Se o senhor contar esta história publicaremos os trechos escabrosos do que escreveu e então ficará provavelmente desmoralizado”. Mandou deixar-me aqui no apartamento que estava virado de pernas para o ar. Ai em cima da secretária a primeira coisa que vi foi o diário e uma intimação do Magnífico para comparecer ao seu gabinete.

Depois de barbear e tomar banho, desci para uma comida decente e lá fui saber que o meu contrato estava cancelado. Pagaram-me um mês de salário e deram-me uma passagem aérea. Embarco amanhã. Se não consigo permanecer no Recife como poderei viver noutra qualquer do Brasil?

Em uma entrevista a mim concedida em 31 de maio de 2020, pelo aplicativo WhatsApp, a senhora Maria Aparecida Ramos da Silva, que viveu em Ibirimir, sertão pernambucano, até meados de 1955, relatou que os enterros em rede eram mais frequentes que os enterros em ataúde. O morto era levado em sua rede, que era mais barata que o ataúde, por dois homens, em geral, que trespassavam uma madeira entre as suas pontas. Os que se enterravam com rede tinham uma certa condição financeira de comprá-la. Para os que não tinham essa condição, o enterro era um ataúde, chamado de “caixão da caridade”, que era “emprestado” ao morto, voltando o ataúde ao fim do enterro. Ela não soube precisar se esse ataúde era emprestado pela prefeitura do município ou pela Igreja Católica.

⁸ Essa hipótese do surgimento das ligas levantada por Tulio Carella aqui é uma das possíveis, segundo o site do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas: “Existem muitas versões sobre a criação da Liga de Galiléia (a primeira liga deste período, surgida no Engenho da Galiléia, no município de Vitória de Santo Antão, engenho esse já de fogo morto). A mais conhecida, e a mais lendária, atribui à entidade o objetivo de arrecadar recursos para enterrar os mortos, até então depositados em vala comum. Esta versão, divulgada por Antônio Calado em suas célebres reportagens no Correio da Manhã (setembro de 1959), tiveram enorme repercussão pública”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/ligas-camponesas>. Acesso: 16/05/2020.

⁹ João Alfredo foi reitor da Universidade do Recife de 1959 a 1964.

No contexto internacional, o começo dos anos 1960 via a chegada da Guerra Fria, que fundou uma divisão política no mundo entre o lado capitalista, capitaneado pelos Estados Unidos da América, e o lado socialista, que se reportava à antiga União Soviética. Como reflexo direto na América Latina, tivemos uma “caça às bruxas” de partidos, movimentos ou pessoas com alguma ligação ao comunismo. E Tulio Carella sofreu diretamente dessa polarização e do estado de investigação e perseguição. Um olhar sobre este panorama nos é dado por Leal (2003, p. 75), em seu artigo que traz a doutrina de segurança nacional como a materialização da Guerra Fria na América do Sul, quando nos diz que

enquanto a Doutrina de Segurança Nacional identificou o principal inimigo como sendo o comunismo internacional, com epicentro na União Soviética, com uma representação regional em Cuba, entendia que cabia aos Estados Unidos combater esses países. Os Estados latino-americanos deveriam enfrentar um inimigo interno, materializado em supostos agentes locais do comunismo. Além dos guerrilheiros, o inimigo interno poderia ser qualquer pessoa, grupo ou instituição nacional que tivesse ideias opostas às dos governos militares.¹⁰

Foi nesse solo que Tulio Carella pisou a cidade que lhe mostrou as cenas transfiguradas pelo processo memorialístico, que não é uma cópia pretensamente fiel do que de fato ocorreu, mas uma seleção e combinação realizadas por um sujeito, inserido em condições específicas que transformam essa realidade, relatadas no seu livro, nessa urbe que o inebriou em um primeiro momento e o fez refletir com percepções sobre ela e o cotidiano na Universidade do Recife, mas bem mais do microcosmo do centro da cidade, no qual tudo acontecia. É esse universo que povoa o livro onde o autor parte de um todo, das percepções sobre essa cidade, para depois começar a estreitar essas impressões e perceber o lado sexual dela. Enxergando aquele ambiente como um local que possibilite a esse homem, atento ao meio, viver “*em contato com a natureza: o mar, o rio, as árvores, os doentes, os mendigos, os cachorros: o indivíduo se torna mais rico, mais vivo. Há uma espécie de idolatria nesta preferência pelo sensual em detrimento do anímico*” (CARELLA, 2011, p. 162), bem

¹⁰ Tradução livre minha. No original: *Si bien la Doctrina de Seguridad Nacional ubicó como principal enemigo al comunismo internacional, con epicentro en la Unión Soviética y representación regional en Cuba, entendía que era a Estados Unidos a quien correspondía combatir a esos países. Los Estados latinoamericanos debían enfrentar al enemigo interno, materializado en supuestos agentes locales del comunismo. Además de las guerrillas, el enemigo interno podía ser cualquier persona, grupo o institución nacional que tuviera ideas opuestas a las de los gobiernos militares.*

como percebendo que esse microcosmo, no qual “poderia dizer-se que a cidade está dividida em duas partes: a hetero e a homossexual, o porto e o centro” (CARELLA, 2011, p. 115), pode modificá-lo. *Orgia* fala da cidade, das percepções do autor sobre ela e das pessoas que o rodeiam, mas muito mais do desejo homoerótico que move os seus inúmeros encontros com homens, e este desejo é a água que aciona o moinho da obra: “O que me atrai no Recife é a atmosfera moral, ou melhor, imoral. Isto é a África com as vantagens do ocidente. Vantagens que terei de abandonar um dia, como uma roupa velha.” (CARELLA, 2011, p. 168). Aqui a África sendo trazida no texto como uma imagem relacionada, portanto, ao erotismo e à beleza dos corpos de homens negros, além de uma certa permissividade, que, depreende-se, provavelmente não existia em sua vivência em Buenos Aires.¹¹

Orgia se assume como os diários deste professor de teatro, publicado posteriormente a sua saída do Brasil. O livro tem uma singular história de edições, história essa que fala do seu complexo percurso, similar, podemos dizer, ao complexo percurso da memória. Houve duas edições com um largo hiato temporal entre elas: a primeira é de 1968 (imagem 1) e faz parte de uma coletânea de temática erótica organizada por Hermilo Borba Filho, levando o subtítulo de *Diário Primeiro* (imagem 2), para logo na próxima página vir com a indicação de *1.º volume* (imagem 3), o que mostra uma clara intenção do autor de editar um segundo volume, que nunca se concretizou. A outra edição é de 2011 e vem com um título diferente: *Orgia, os Diários de Tulio Carella. Recife, 1960*, e com uma foto de Tulio Carella em um fundo vermelho (imagem 4). A obra nunca foi editada na Argentina até o presente momento. O prefácio da edição de 1968, sem assinatura, faz uma síntese do que se pensava sobre o livro que estava sendo lançado, edição essa que é rara hoje, cuja capa de Aloísio Magalhães¹² traz uma gravura alemã do século 15 (imagem 5) como um símbolo erótico:

¹¹ A questão da presença de negros na atual população argentina tem sido motivo de estudos no intuito de derrubar os mitos de que os descendentes dos negros escravizados no país, os afroargentinos, não existem porque foram dizimados na guerra pela independência, pela epidemia de febre amarela ou pela “mestiçagem”. Um texto interessante sobre o assunto, *Los Negros También Llegaron En Los Barcos: Argentina también es afro*, da ativista Denise Luciana de Fátima Braz, pode ser encontrado em <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/humanidadeseeducacao/article/view/12811/6925>. Acesso: 05/12/2020.

¹² Aloísio Barbosa Magalhães, nascido em Recife em 1927, morre em Pádua, Itália, em 1982. Foi pintor, designer gráfico e participou como cenógrafo no Teatro de Estudantes de Pernambuco. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10144/aloisio-magalhaes>. Acesso: 23/05/2020.

Orgia, cujo primeiro volume agora publicamos, pode situar-se ao lado dos chamados livros malditos do século atual, aproximando-se à literatura confessional de Santo Agostinho, Rousseau, Restif de la Bretonne, Sade e, nos dias atuais, a Henry Miller e Jean Genet, embora o estilo de Tulio Carella se revele da maneira mais particular possível, no seu texto alternando-se as cenas altamente eróticas com as de maior contrição religiosa, de tudo se destacando o tema terrível da solidão, do homem à procura de si mesmo. (CARELLA, 1968, p. 08).

Pensando o prefácio como um dispositivo que orienta a leitura, este da primeira edição é diferente do que veremos na segunda edição, mais longo e tomando uma forma de artigo científico, que vem assinado pelo editor Alvaro Machado. Há uma descrição generalista da obra neste primeiro, situando-a dentre algumas obras universais da literatura confessional, como se pode ler acima. No segundo prefácio, o editor traz referências clássicas em mais de vinte páginas, abrindo um panorama da passagem de Tulio Carella pelo Recife, em um verdadeiro estudo referenciado sobre a obra, indicando muito mais uma direção da leitura que o leitor pode e deve tomar, com um cuidado maior na introdução da obra, na explicação do gênero e na sua recepção:

Escrita de caráter íntimo, de origens que se confundem às da própria literatura, o gênero confessional- memórias, autobiografia, diário- fortaleceu-se na era moderna, sobretudo na voga românica do século XVIII, com livros como *As Confissões*, de Rousseau. Mais tarde, o formato ganhou novo impulso com o conceito do eu freudiano e a necessidade de afirmar valores individuais em meio às aglomerações urbanas cada vez mais densas. (MACHADO, 2011. p. 07).

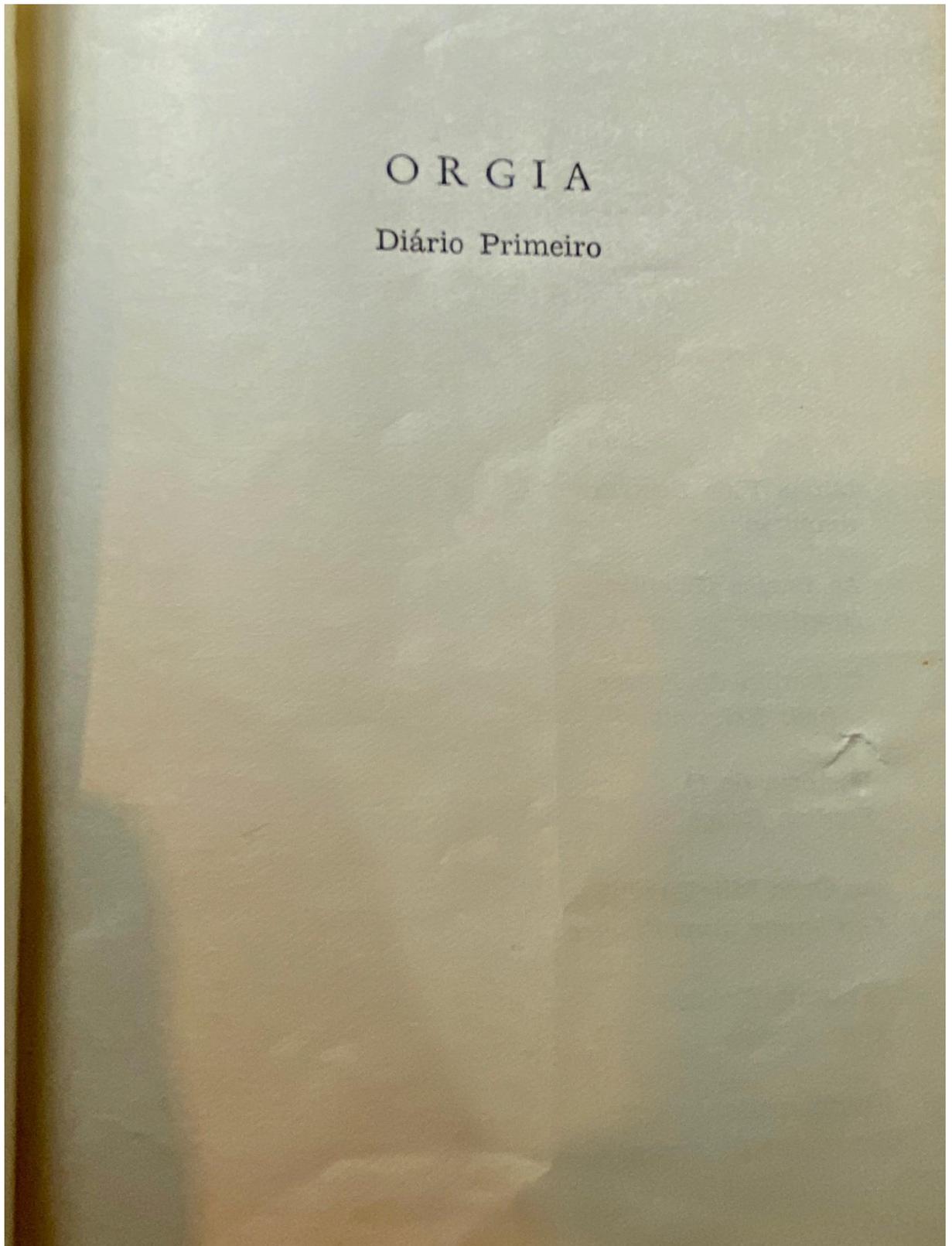
Em ambos os projetos, tanto na edição de 1968 quanto na edição de 2011, há um belo tratamento editorial que acompanha o seu tempo, sendo, portanto, um projeto mais simples na edição de 1968 e mais rebuscado na edição de 2011, com uma contracapa que se abre com uma imagem do bairro de Santo Antônio, com o Teatro de Santa Izabel (imagem 6) e o Bairro do Recife e seu porto (imagem 7).

Imagem 1- Capa da Edição de *Orgia* de 1968.



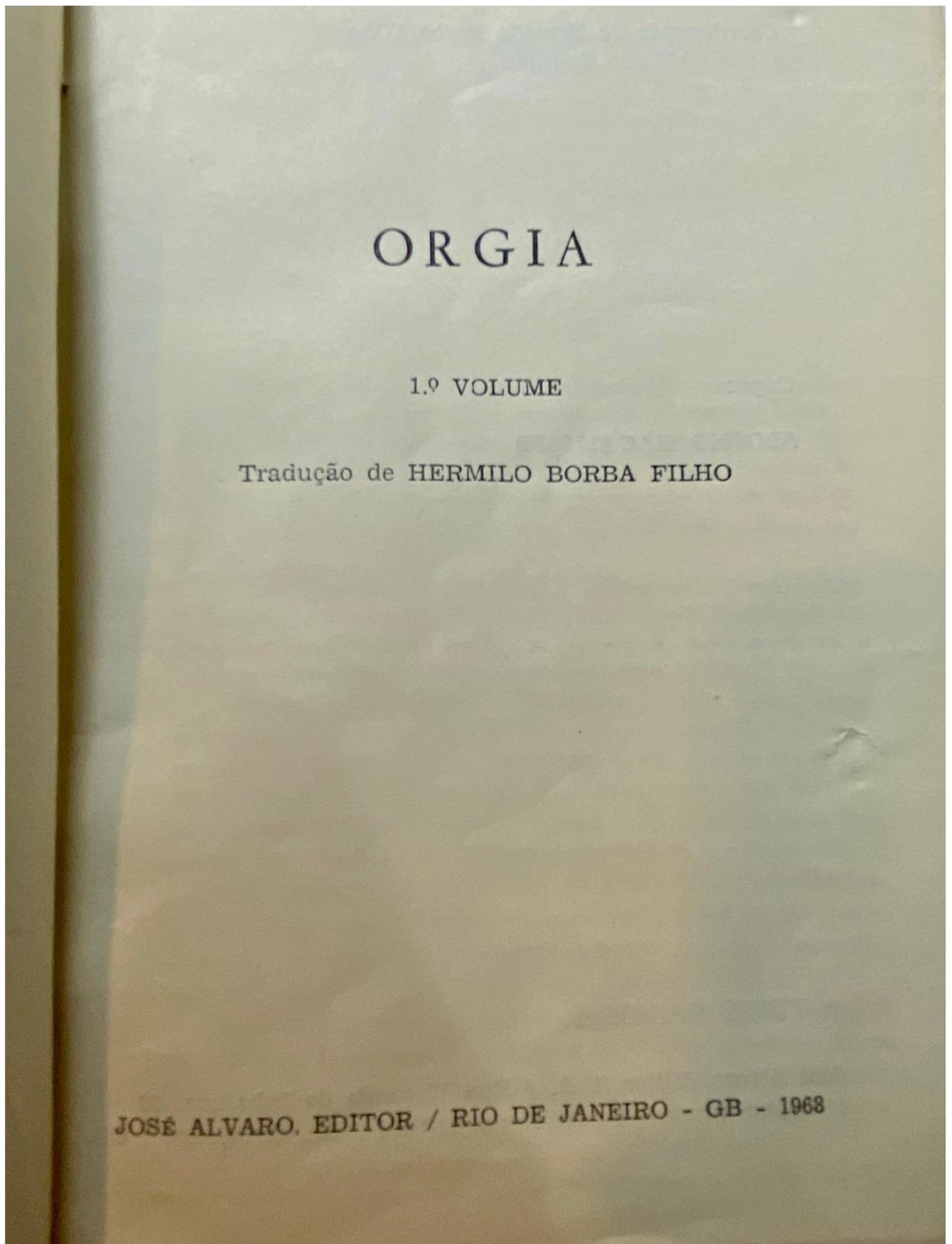
Fonte: Arquivo pessoal.

Imagem 2- Contracapa da Edição de *Orgia* de 1968.



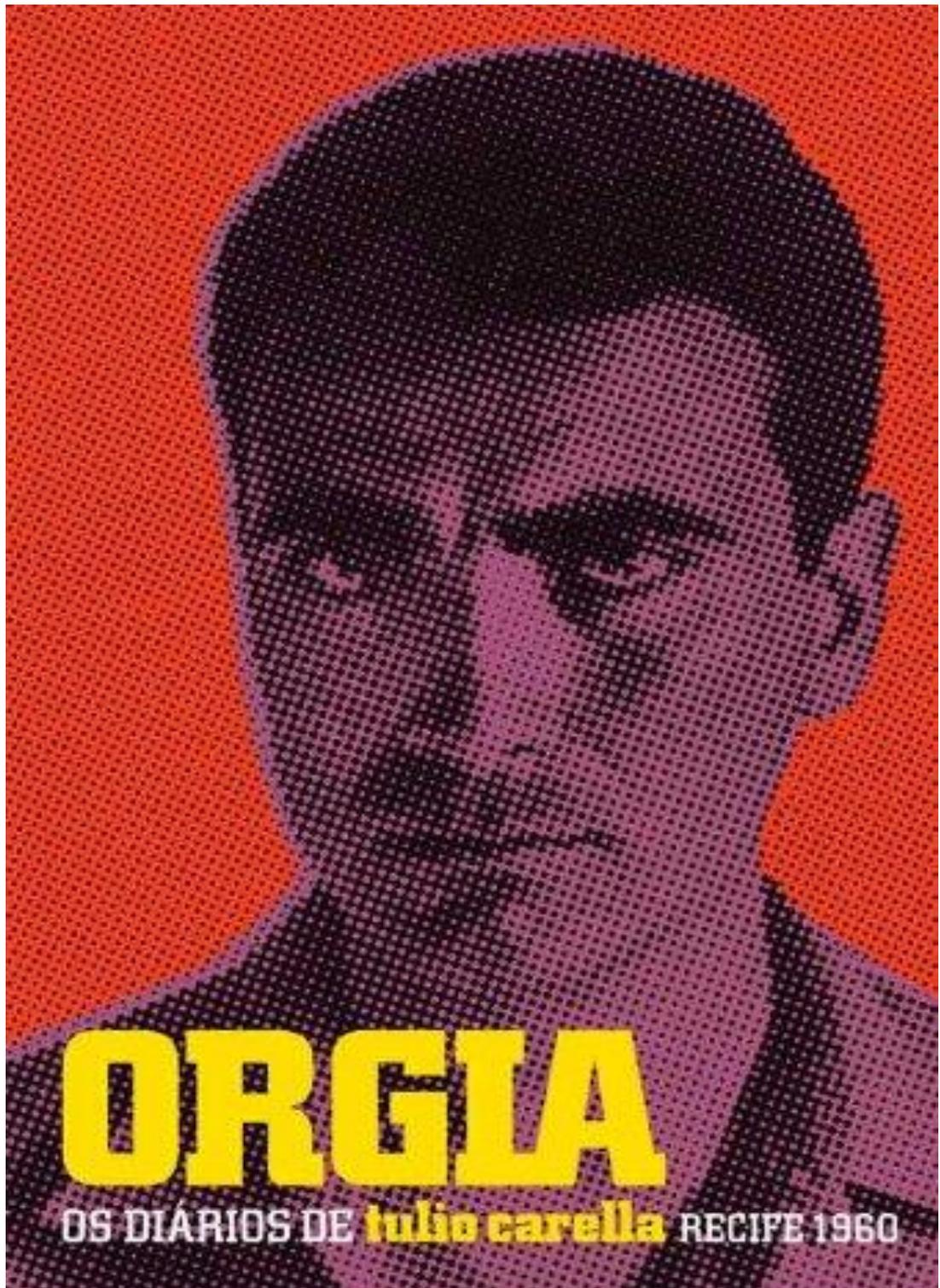
Fonte: Arquivo Pessoal.

Imagem 3- Contracapa 2 da Edição de *Orgia* de 1968.



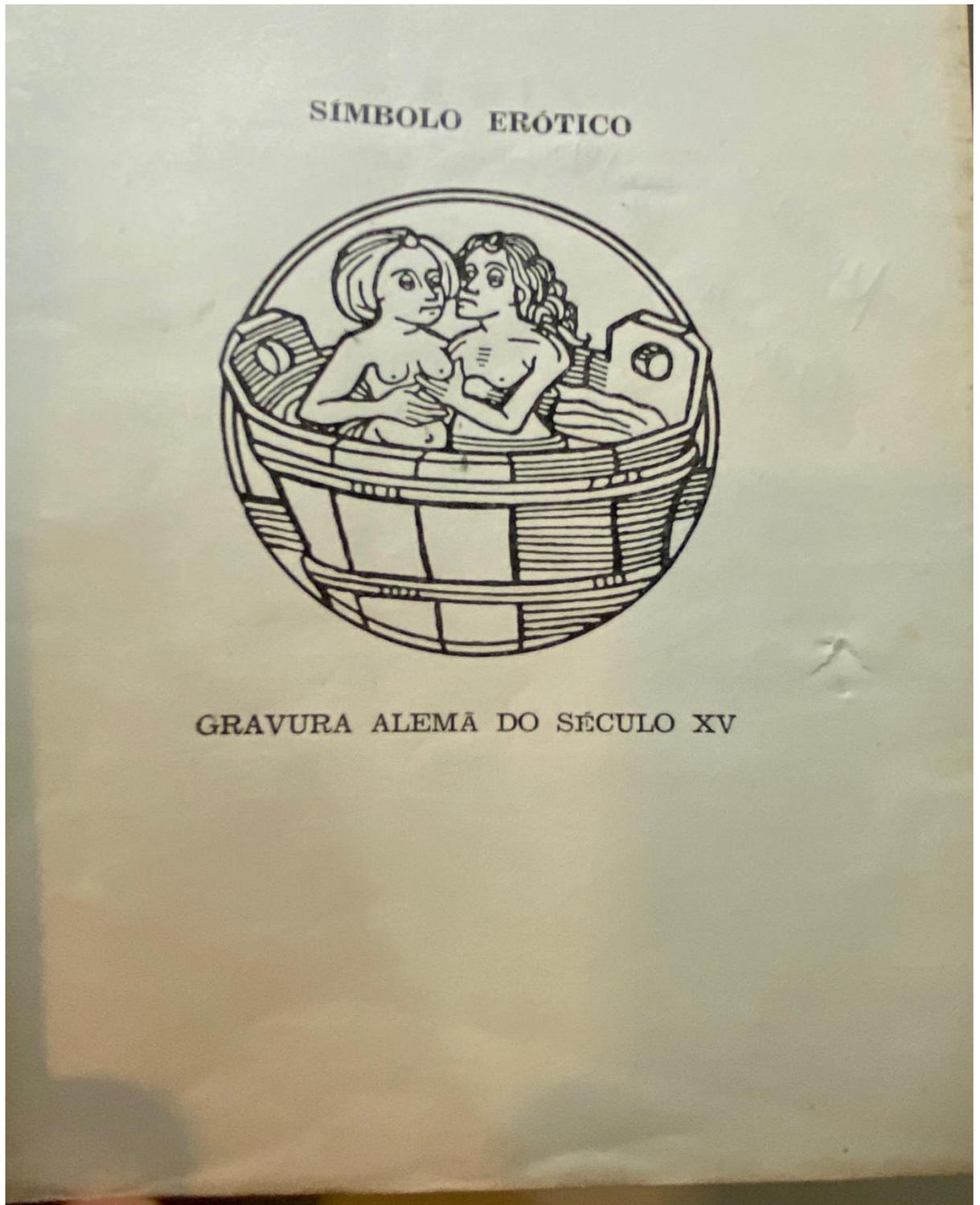
Fonte: Arquivo Pessoal.

Imagem 4- Capa de *Orgia* da Edição de 2011.



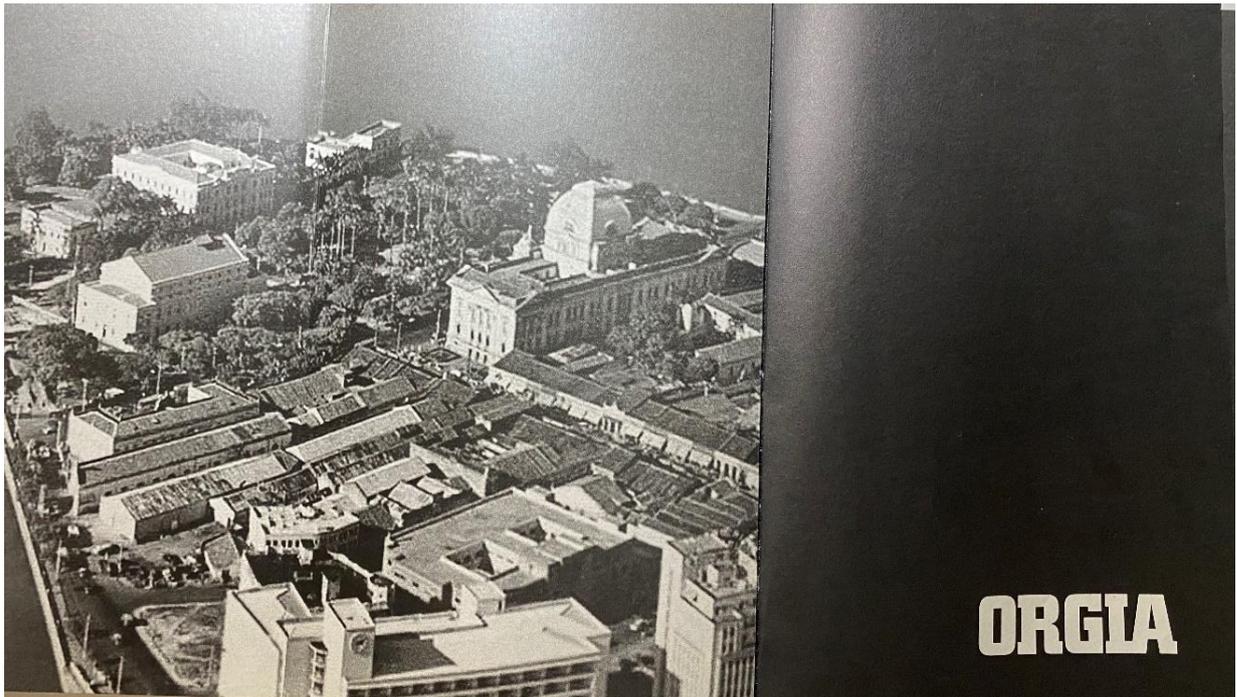
Fonte: Arquivo Pessoal.

Imagem 5- Contracapa 3 da Edição de *Orgia* de 1968.



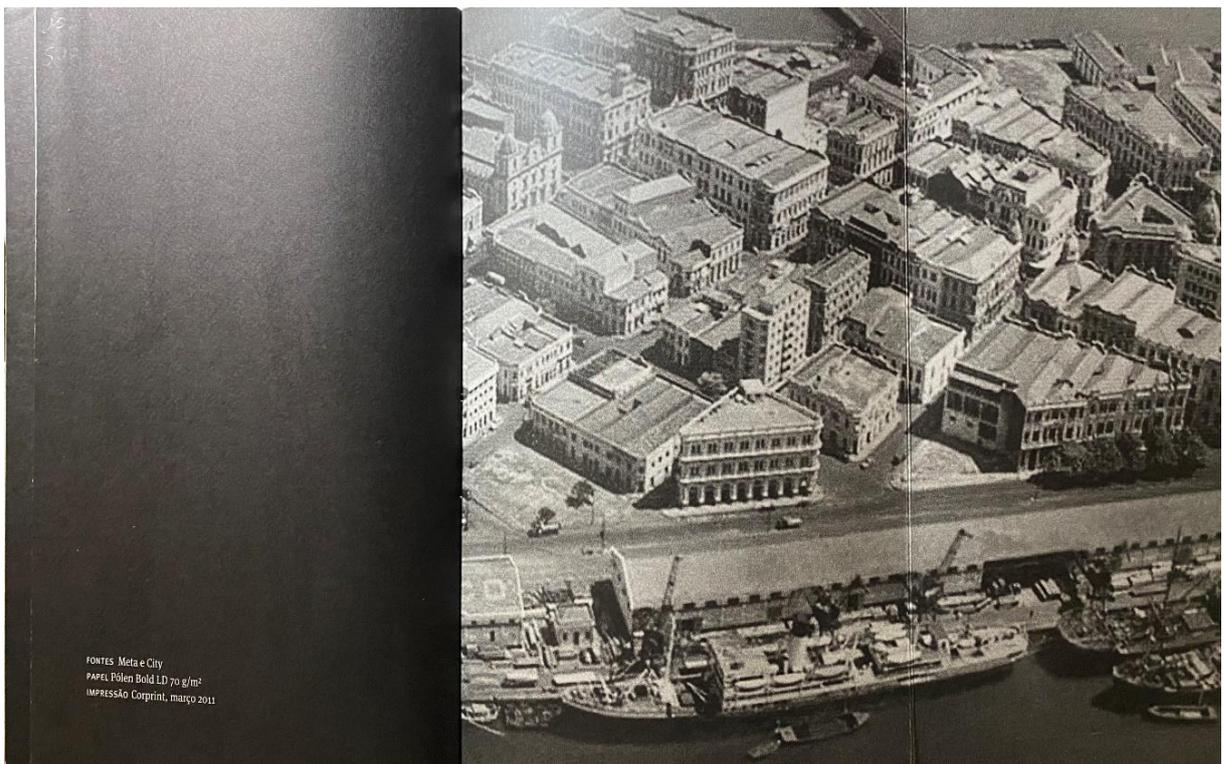
Fonte: Arquivo Pessoal.

Imagem 6- Contracapa da Edição de Orgia de 2011.



Fonte: Arquivo Pessoal.

Imagem 7- Continuação da Contracapa da Edição de Orgia de 2011.



FONTES: Meta e City
PAPEL: Polên Bold LD 70 g/m²
IMPRESSÃO: Corprint, março 2011

Fonte: Arquivo Pessoal.

A obra é dividida em oito capítulos, não titulados, e há nela uma mudança tipográfica importante: quando a voz do narrador é em terceira pessoa o tipo é em itálico, e quando essa voz fala em primeira pessoa o tipo é em redondo. O tipo itálico surgiu ainda no século 16, “em *Virgil* publicado por Aldus Manutius em 1501, [e] foi uma inovação notável”¹³ (KNIGHT, 2012, p. 33), e supõe-se que veio da necessidade de a fonte tipográfica ocupar menos espaço e, conseqüentemente, menos uso do papel, uma matéria cara naquele começo de século, e ainda hoje. Em *Orgia* esse não deve ter sido o motivo maior dessa mudança na materialidade do texto. Penso que este artifício faz parecer que temos um livro dentro do outro, e esta mudança não é impune por parte de Tulio Carella, pois isso significará, havendo uma proposição nesta escolha por parte do autor, pensando também que, junto com a mudança tipográfica, vem a mudança na voz do narrador, que quando é em terceira pessoa é assumida por um codinome, um personagem que Tulio Carella criou e que é ele mesmo, Lucio Ginarte, uma espécie de seu alter ego. Ocorre, assim, um desdobrando da voz narrativa.

Esta estratégia (a mudança tipográfica junto com a mudança da voz narrativa) será melhor tratada na quarta seção, pois penso que há uma clara relação desta mudança com sua descoberta sexual. Nos dois primeiros capítulos, o autor fala sobretudo em terceira pessoa, e este narrador é acionado basicamente todo o tempo, como se Lucio Ginarte fosse “vigiado” por esse narrador onisciente e também onipresente. Talvez haja uma culpa ou receio inicial em Tulio Carella de se mostrar mais fortemente nos primeiros capítulos, o que implicaria em uma voz predominantemente em primeira pessoa, voz esta que é mais acionada nos próximos capítulos, e que neste início do livro (nos dois primeiros capítulos) está a cargo deste narrador que vê e narra as cenas com certa intimidade, mas não com uma proximidade e maior ciência dos acontecimentos que um narrador em primeira pessoa predispõe. E tudo isso muito bem delimitado pela tipografia que acompanha automaticamente essa mudança. Coloco aqui dois fragmentos, um do primeiro capítulo,

Mal caminhou alguns metros quando sente que novamente o estão seguindo. Desta vez é um soldado da aeronáutica. Olha para Lúcio com audácia, sorri, diz-lhe que se chama Moacir e pergunta:
- *Mora Longe?*. (CARELLA, 1968, p. 29).

¹³ Tradução livre minha. No original: *The first appearance of an italic typeface, in the Virgil published by Aldus Manutius in 1501, was a remarkable innovation.*

E outro no segundo capítulo, em que a voz narrativa em terceira pessoa, bem como o tipo tipográfico itálico, sequeem preenchendo praticamente todo o texto:

As manifestações de simpatia que recebe são superficiais, com boa vontade, mas sem habilidade. Pelo menos não falam de literatura. Lúcio está doente de literatura, sobretudo da luta de escritores para adquirirem posição. Ao vir ao Recife renunciou a tudo isto por uma existência plácida, simples, cômoda, anônima. (CARELLA, 1968, p. 48).

Como se pode perceber claramente nos dois fragmentos anteriores, o tipo itálico acompanha este narrador que assiste Lucio Ginarte com certa proximidade, mas não é Tulio Carella quem fala no lugar do narrador, ao menos ele não quer que o leitor perceba assim. Parece existir uma necessidade de distanciamento com esse leitor, percepção que se desfaz quando a voz passa ser em primeira pessoa, e a fonte tipográfica muda para redondo, coisa que se sucede a partir do terceiro capítulo e se torna mais forte à medida que o texto flui e assim se mantêm até o final da obra (na qual, esporadicamente, a voz em terceira pessoa aparece, até praticamente se diluir à medida em que se passam os capítulos), e aí uma proximidade com o leitor se estabelece, havendo uma maior cumplicidade, e o tom muitas vezes é de confissão, como nesse fragmento do terceiro capítulo:

Domingo- A chuva continua. Atormenta-me uma dor nas costas e nos ombros. Vou à missa e isso me faz bem. – No Mercado: compro dois cestos de fibra e folhas vegetais de que não preciso mas que me parecem bonitos. Quem os vende é um jovem chamado Reginaldo. Já me viu várias vezes, embora eu não tenha reparado nele. (CARELLA, 1968, p. 98).

Essa “trajetória de uma confissão”, marcada principalmente na predominância da voz do narrador em primeira pessoa, que toma cores mais claras a partir do terceiro capítulo, se torna muito mais nítida no quarto capítulo, que simbolicamente é o “meio” do livro, para dali se tornar frequente até o fim. Separo aqui um fragmento do quarto capítulo, no qual essa voz que confessa é posta claramente ao leitor:

16. SÁBADO- Surpreende-me que essa gente escura possa ser tão formosa, tão surpreendentemente formosa, alegremente formosa, e com tanta bondade. São acessíveis. Generosos e não opõem obstáculos ao prazer. Dão-se por um instante. A felicidade está composta de instantes. (CARELLA, 2011, p. 130).

É preciso dizer que antes da primeira edição de *Orgia*, Tulio Carella lançou um livro de poesia pela Imprensa Universitária de Pernambuco (conforme indicado na nota de rodapé 3), *Roteiro Recifense*, com poemas em espanhol. O livro, em suas

páginas finais, se explica dizendo que “é uma seleção de um livro de poemas intitulado *SOMBRA DEL SOL*, que consta de 235 poemas e que, salvo três ou quatro, dedicados a Ribeirão Preto e a Brasília, os demais se atêm a Pernambuco e, sobretudo, ao Recife” (CARELLA, 1965, p. 109). Um pouco desta poesia e sua correlação com a obra será tratada na próxima seção desta dissertação.

A menção mais conhecida à *Orgia* veio em 1985 na primeira edição de *Devassos no Paraíso*, de João Silvério Trevisan (2000, p. 75-82), mas uma cópia já transitava na cidade do Recife provavelmente antes disso, pelas mãos de Anco Márcio Tenório Vieira, atual professor de Literatura da Universidade Federal de Pernambuco, conforme relatou na entrevista que me concedeu em 08 de agosto de 2019. Foi por essa cópia que *Orgia* orbitava naquela Recife do começo dos anos 1980. Pensando na complexidade desta obra ainda pouco estudada, a fala de Pimentel (2019, p. 53-54) é bastante esclarecedora:

No entanto, *Orgia* é destes livros que, de tão complexos e repletos de camadas, se apresenta como um desafio e qualquer abordagem parecerá parcial e incompleta, pois se revela um universo de múltiplas faces: temas; tratamento formal; disfarces e interfaces entre confessional e o ficcional; elaborações artísticas; elucubrações filosóficas, culturais, linguísticas, que se escamoteiam em todas as dimensões e o autor as entrelaça de modo tão profundo que a obra resiste a uma análise categórica ou redutora.

Passado o primeiro contato com a obra, essa pesquisa tratará de 1) Observar de que modo a transgressão se estabelece, verificando como esta categoria se estrutura e como ela é importante na construção narrativa, como também o seu apagamento e censura como obra literária, considerando sempre os conceitos de arquivo e memória na pesquisa como caminhos possíveis para este entendimento, levando em consideração o contexto histórico nacional e latino americano no qual a obra está inserida, 2) Identificando se a transgressão influencia no descobrir e no despertar do desejo homoerótico do autor e como isso se articula com as estruturas escolhidas para compor o diário, 3) Discorrendo sobre o caráter transgressor da obra e como isso influenciou no seu apagamento e censura, 4) Argumentando sobre as estratégias narrativas usadas pelo autor e como elas influenciam na questão transgressora e neste apagamento como obra homoerótica importante para a literatura ocidental, 5) Bem como de que modo a cidade, notadamente aquele microcosmo habitado por Tulio Carella, descortinou um lado da sua sexualidade ainda

não explicitado em outras obras suas, e como este processo de descoberta pode ser percebido em *Orgia*.

Se a prisão de Tulio Carella antecipou sua volta à Buenos Aires e também interrompeu a sua viagem pelo ambiente homoerótico do porto, das beiradas do Rio Capibaribe, do parque Treze de Maio, do mictório do bar Deserto e, principalmente, calou as investidas nos corpos, em especial os negros, dos homens do centro do Recife. E, entendendo nesta pesquisa que houve um diário físico, vindo das anotações que Tulio Carella fazia, e assumido o título *Orgia, Diário Primeiro* pelo autor, enxergo aqui a obra como um diário, que embora não se saiba em que local o original está atualmente, e desta forma tornando-se possível pensar se de fato ele realmente existiu, me afastarei um pouco dessa problemática e passarei a analisar a obra como referenciada em um manuscrito que provavelmente existiu (me amparando principalmente no que existe na fortuna crítica sobre a obra e nas memórias de quem conviveu com o autor) e que foi transposto para um livro, adquirindo ares de obra autobiográfica. Neste sentido, não pude deixar de me ater sobre este caminho, às vezes areia movediça, em muito devido à dificuldade de colocar a obra em uma categoria literária estanque, e tratarei disto na nossa segunda seção, entendendo, pois, que provavelmente não existe o manuscrito, mas existe o livro impresso. Nesta mesma seção, também colocarei as questões do tempo e da memória e como elas são importantes para a compreensão da obra.

Na terceira seção, faço um apanhado do meu percurso de pesquisa pelos arquivos brasileiros e argentinos em buscas de uma certa “materialidade historiográfica” de Tulio Carella, que de certa forma corroborasse com as minhas hipóteses, e também um breve caminhar sobre alguns teóricos de arquivo e memória na construção literária, entrelaçando estes dois conceitos na realidade da pesquisa e mostrando os caminhos que foram possíveis dentro da minha análise. Na quarta seção, falo da transgressão, categoria escolhida para voltarmos nosso olhar para *Orgia*, e como esse foi o caminho político encontrado por Tulio Carella como resposta as violências que sofreu nessa passagem pelo Recife, e como a cidade pode ter propiciado o descortinar de uma nova sexualidade ao autor. E na última seção, *Dos Remates*, faço um apanhado geral da pesquisa, com os resultados dos questionamentos levantados durante todo o processo.

2 O QUE É UM DIÁRIO? O TEMPO E A MEMÓRIA QUE VIAJARAM DO RIO DA PRATA AO RIO CABIBARIBE

Pois bem: um diário é isto que anota o bom e o mau amor, as tarefas cotidianas, as ambições secretas.

(Orgia, Diário Primeiro - Tulio Carella)

Tempo rei, ó tempo rei, ó tempo rei

Transformai as velhas formas do viver

Ensina-me, ó Pai, o que eu ainda não sei

Mãe Senhora do Perpétuo socorrei.

(Tempo Rei - Gilberto Gil)

Na sua obra já clássica *Confissões*, Santo Agostinho de Hipona (1964, XI, 14, 17) nos provoca quando questiona “O que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; mas se me perguntam, e quero explicar, não sei mais nada”. O santo é uma referência constante na *Orgia* de Tulio Carella, que termina seu livro fazendo uma menção ao bispo, teólogo e filósofo que viveu nos primeiros séculos do cristianismo: “Oh, solitário coração que nada consegue acalmar! Não é esta a lamentação do de Hipona?” (CARELLA, 2011, p. 300). Citei aqui Santo Agostinho por essa ligação com a obra, e por que acredito que a problemática sobre a natureza de *Orgia*, se podemos colocá-la como diário, ficção ou em outra categoria, precisa vir primeiro a partir de uma consideração sobre o tempo. Além disso, *Confissões* é reconhecido como o livro que inaugura o gênero memorialístico em um sentido de descoberta individual e transformação do sujeito que se vê e se pensa como um ser de memória. O que se entende e se percebe sobre o tempo nesta obra talvez nos guie e nos dê uma saída a esta problemática tão complexa, como destaca Gagnebin, ao tratar de Agostinho:

Com a literatura, o gênero das *Confissões* compartilha as estratégias da ficção, em particular a construção do enredo, da trama (aquilo que Ricoeur [1983; p. 55 et seqs.] chama de "mise en intrigue"); construção que remete a uma noção de verdade não mais como exatidão da descrição, mas sim, muito mais, como elaboração de sentido, seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real. (GAGNEBIN, 1994, p. 27)

Como se vê, Santo Agostinho considera a questão sobre o tempo extremamente obtusa para ser fechada com a brevidade que os assuntos menos

sérios requerem. E a questão sobre a escrita memorialística, sobre essa tal verdade do texto como o real testemunho daquilo que existiu, passa exatamente por isso, por um terreno no qual muita coisa é dita, mas muito pouca pode ser provada. E em *Orgia* isso toma cores mais fortes, pois muito de material historiográfico sobre a obra foi destruído, em uma tentativa de apagamento do autor. Mas a pergunta é: como uma obra que se assume como de memória e que traz, em seus estratos, materiais ficcionais pode ser colocada dentro de alguma categoria literária estanque? E como isso pode influenciar o olhar do pesquisador em relação à obra quando ela se assume como diários, como no caso de *Orgia*? Creio, como já falei, que a percepção ocidental sobre o tempo pode explicar em parte, ou serve de introdução a essa problematização. Santo Agostinho (1964, XI, 20, 1), ainda em *Confissões*, nos fala

... que agora parece claro e manifesto é que nem o futuro, nem o passado existem, e nem se pode dizer com propriedade, que há três tempos: o passado, o presente e o futuro. Talvez fosse mais certo dizer-se: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança.

As escritas de memória, nas quais aí coloco os diários ou as obras que se assumem como tais, entram na questão das incertezas sobre o tempo, pois é preciso um retroagir por parte de quem escreve, uma busca de certo acesso à memória (este presente do passado, como nos assegurou Santo Agostinho) para narrar fatos passados. Toda narrativa é, afinal, modificada por esse lapso temporal, mas que, em verdade, é uma questão de difícil percepção no texto. O que narramos no almoço sobre o que comemos no café da manhã depende de um certo retroagir da memória, e o que ocorreu há dez verões passados também precisa deste acesso, e “o que acaba de ocorrer agora mesmo já começou a afundar, a desaparecer” (RICOUER, 2007, p. 125). Como isto se estabelece no texto é algo muito difícil de se medir, mas, no geral, o texto de memória se inscreve em uma forma de narrativa em certa medida percebível por si só, pois traz características muitas vezes próprias. É importante dizer que, nesta pesquisa, nos aproximamos mais de um tempo histórico “enquanto tempo de calendário enxertado na ordem cósmica” (RICOUER, 2007, p. 121), dado que assumimos como referencialidade, e de uma forma não absoluta, o que Tulio Carella colocou na estrutura da maioria dos capítulos de *Orgia*, com menções a dias da semana assim como entendemos no calendário gregoriano, portanto, um tempo

cronológico e dentro de uma perspectiva coletivo-histórica, lembrando que nem sempre esta é a regra no livro:

- 5, quinta-feira – O organismo se acostuma ao clima e começa sentir frio. Cubro-me com a capa- não tenho cobertores- mas é curta.
 6, sexta-feira- O relógio está adiantado. Não me lembro de haver dado nenhuma pancada nele. Mas sim: quando estava com Anforita.
 7, sábado- Hoje à noite será inaugurado o bar da galeria. Toro me convida. Espera que compareça o que há de melhor no Recife.
 8, domingo – Eu dizia a Anforita que a luz se acha além das possibilidades do nosso conhecimento e é impossível aprisioná-la, material e intelectualmente.
 9, segunda-feira- O relógio se adianta e me lembra o sangue e o sêmen, o suor e as lágrimas e o prazer e... Não voltei a saber mais nada dela. (CARELLA, 1968, p. 167-176).

A marcação temporal do autor nos trechos anteriores (com fragmentos escritos no quinto capítulo) e que é usual em algumas passagens a partir do terceiro capítulo, segue esta lógica dos dias da semana que, às vezes, são antecidos por números em uma certa sequência crescente (5, quinta-feira. 6, sexta-feira. 7, sábado...), não é algo que se possa definir como a sua lógica estrutural, visto que em alguns capítulos antecessores o autor usa uma numeração maior, mesmo em fatos que se sucederam antes, como nesta passagem do quarto capítulo: “21, segunda-feira – Dia luminoso, fresco. Uma brisa suave traz uma certa doçura inexplicável” (CARELLA, 1968, p. 152), ou simplesmente as suprime, como nesta passagem do terceiro capítulo: “Sexta-feira - Sexta-feira santa. Saio para a cidade. Salvo uns templos, tudo está fechado” (CARELLA, 1968, p. 113). Em algumas dessas datações da temporalidade do texto, ele insere a data e o mês, como nessa passagem do quarto capítulo: “1º de maio, domingo – Desperto cedo, com tosse. Ontem fumei muito. Preparo o café. Anotações cotidianas. Decido meditar; saio da inércia e reconquisto um pouco a luz” (CARELLA, 1968, p. 151). E em muitas passagens ele suprime esta datação e o texto começa e termina sem que nenhum dado de tempo cronológico possível seja apresentado. Acredito que seja uma forma de o autor brincar com a questão do tempo que, em geral, tem sua lógica em um crescendo cronológico linear que às vezes se impõe quando podemos pensar em um diário, com uma sucessão de dias, meses e anos. Mas no caso de *Orgia*, entramos em um espiral cronológico no qual o autor não suprime a questão do tempo, tampouco abre totalmente esta porta em uma razão linear deste mesmo tempo.

Em *Mal de arquivo*, um texto seminal nos estudos sobre memória, Derrida (2001) destaca a dupla raiz da palavra “arquivo”, que tem “arkê” indicando “começo” e “comando”. Ambas remetem às relações entre o poder e o arquivo, com inúmeros consequências políticas e sociais, que afetam a vida e as obras que conhecemos. Para Derrida, nesse mesmo texto, depois de Freud, ou melhor, da psicanálise, não é mais possível acreditar ingenuamente que há uma correspondência entre o vivido e o narrador, por excelência, tudo que é da ordem da linguagem é também marcado por contínuas revisões, que se originam em diversas repressões, negações e apagamentos. O homem, como um ser de linguagem, é incompleto e contraditório, assim como tudo que busca instaurar a partir dos seus relatos.

Tulio Carella usa em *Orgia*, recorrentemente, uma estratégia de parágrafos longos com períodos curtos, o que leva à narrativa um certo corte na ação que começa, acontece, pára e, logo depois, recomeça no mesmo espaço ou em outro, em cortes temporais e também espaciais que caracterizam o que chamo de uma narrativa fílmica que pode causar um certo estranhamento e desconforto ao leitor, mas que é subproduto direto de um narrador em trânsito, quase nunca narrando de um local físico estanque, e que anda pela cidade em flertes sucessivos, a partir de ruas, parques, bares e teatros que são também personagens na narrativa. Ela é fílmica, pode-se dizer, porque se apresenta como em frames, referenciada em imagens continuadas, que “caminham” com o narrador e fazem a ambiência desta narrativa. É também importante notar que esta narrativa fílmica em *Orgia*, muitas vezes intempestiva, referenciada por cortes sucessivos, em geral estrutura o dia do personagem em um “bloco narrativo” fechado:

O sueco só tem interesse por um bar e não suporta estar num lugar fechado. Afinal, o Deserto permite-lhe beber uma cerveja. A avidez com que ingere me dá náuseas. E penso que esses louros são bárbaros e lhes falta o que entendemos por civilização. - Nelson comprou bananas, peço-lhe uma de brincadeira e, com alegre generosidade, me dá duas. O sueco diz que se sente melhor com a cerveja. Paga com uma grande nota, o garçom faz que se esquece do troco, o sueco não se importa, eu me divirto. Voltamos ao hotel. Começa a chover. Um velho encarrega-se do sueco e começa a ensinar-lhe português. Subo para o meu quarto e escrevo cartas a amigos e familiares. - Leio outra obra de Hermindo. Bom diálogo, boa prosa e bom verso. (CARELLA, 2011, p. 132).

18, Segunda-Feira- Passo os poemas a limpo. Cartas. – No Correio. Encontro um soldado que está de passagem. É um expedicionário: conhece Suez, Cairo, Alexandria, Istambul, Roma, Las Palmas... O pai dele é grego. Como não temos o que fazer, passamos a manhã juntos e, à medida que a intimidade avança, a conversa torna-se saborosa e prometedora. Dificilmente voltaremos a ver-nos, porque ele tem que partir. – Apesar da chuva torrencial

vou à escola. Encontro o professor de terceiro ano, Pinto da Silva. (CARELLA, 2011, p. 134).

- Ônibus: durante todo o trajeto um moreno apoia seu sexo em minha mão e eu deixo que ele faça. Por minha vez, apoio minha mão num marinho cuja bunda sobressai numa curva harmoniosa. – Escola: duas alunas de outros anos me pedem licença para assistir à aula. Concordo e elas parecem admirar meu sistema. - No centro. Caminho sem rumo. (CARELLA, 2011, p. 177).

A figura do narrador em trânsito, que citei anteriormente, é muito do que se pensa do *flâneur*, citado por Charles Baudelaire em seu *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996). O autor distingue a figura do “artista” da figura do “homem do mundo”. Para ele, o artista é limitado, enxerga o mundo a partir de uma visão mais restrita, altamente especialista e que isso o faz subordinado “à sua palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16), enquanto a segunda figura, a do “homem no mundo”, é aquele que “compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16). Isso cabe perfeitamente no comportamento de Tulio Carella em *Orgia*, que assume as vestes deste narrador que enxerga a cidade e seus habitantes, notadamente os do centro da cidade, com a acuidade e a destreza de um bisturi, em uma jornada sempre móvel, vagante. Constituindo um itinerário geralmente errático, cujo objetivo primeiro é o flerte com os homens que povoam seu caminho, Tulio Carella torna-se este *flâneur* em Recife, acomodado nas ruas e espaços que também compõe essa narrativa e que o acompanham neste percurso, como se pode ver nos diálogos anteriores. É um legítimo “homem da multidão”, que observa o seu meio com interação e esta

multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre, ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21).

Ainda que a solidão deste estrangeiro, que não se sente pertencente a este meio, possa transparecer algumas vezes na narrativa de *Orgia*, em momentos distintos, ele afirma que se sente parte dela, vivenciando e participando deste cotidiano, como cidadão do mundo, este homem da multidão como Baudelaire fala, mas com uma visão de mundo ampliada que permite a conexão com este passado intelectual, sem perder a percepção do que o cerca, seja este senso vindo do olhar de

Tulio Carella para com a cidade ou para com os tipos que ele encontra neste percurso narrativo:

24, SEXTA-FEIRA, SÃO JOÃO- Longa manhã solitária. Ruas desertas. Leio durante toda a tarde. Os foguetes continuam explodindo. - Saio ao anoitecer. Aborrecido de tanta solidão. Fujo de vários pretendentes. De repente, parece que o conheço. Vejo-o agora pela primeira vez, no entanto. É alto, louro, atlético, com algo de rude e selvagem. Seu corpo esplêndido é natural, não devido à ginástica. Tem uma carga erótica desmedida. (CARELLA, 2011, p. 241).

Voltando a falar sobre a memória do autor que é matéria prima desta escrita de si, e ainda seguindo o que Ricouer (2007, p. 108) nos fala, de certa forma não poderá haver memória sem um registro das lembranças (assim no plural, como ele fez questão de frisar):

De um lado as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade. Assim, retrocedo rumo à minha infância, com o sentimento de que as coisas se passaram numa outra época.

Ricouer faz questão de separar, neste sentido, as lembranças e a memória, colocando as duas em planos diferentes, mas que precisam da complementariedade uma da outra. Para o autor, a memória é do passado e é pessoal. Mas de que é feito esse texto que, de certa forma, prescindem desta memória, e de que forma o tempo o atravessa? Aqui temos uma problemática interessante quando extrapolamos esta obra de Tulio Carella e nos aventuramos em outras escritas de outros autores, ditas de memória, como o *Quarto do Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1995), em que dificilmente poderemos negar a verdade do texto contida ali, dado a própria história pessoal da autora (prescindindo aqui de uma informação que está fora do texto, como saber que ela foi uma moradora de uma favela paulista nos anos 1950). Ou quando vamos até o *Baú de Ossos* de Pedro Nava (1974), assumido como memória no subtítulo. Ou quando nos deparamos com *A idade Viril* de Michel Leiris (2003), ou o relato contundente de Primo Levi (1988), em *É isto um homem?*; estes são um pequeno exemplo de um tipo de escrita que trespassa esta questão do tempo de que falei acima, de formas diferentes, mas sempre tocando em uma questão temporal, por vezes mais “diluída” em algumas obras que em outras. A questão da escrita de

memória passa por outra que transcende ao texto, de uma temporalidade, e também prescinde de uma questão pessoal, intrinsecamente ligada a quem escreve: “Daí que me tenha parecido que o tempo não é outra coisa senão extensão; mas extensão de que coisa, não sei, e será surpreendente se não for uma extensão do próprio espírito” (AGOSTINHO, 1964, XXVI, 33, 123).

Então, está claro que no texto memorialístico há alguém que nos fala por sua memória, porém esse alguém não corresponde mais àquele que viveu essas ações no passado, pois esse já perdeu uma pretensa unidade, na medida em que foi transformado pelo tempo, como nos ensina Agostinho, ainda que inserido em outro contexto, e como também destacam Ricouer e Derrida, anteriormente citados, neste trabalho. Isso é claro no início de *Orgia*, no qual Tulio Carella narra uma passagem de uma reunião com uma vidente, Camélia, ainda em Buenos Aires, que toca na sua ida para o Recife, fato este que está no futuro do texto, mas é fato passado na vida do autor: “- *Deuses da América, anunciamos os que vêm. Homem bom, homem nobre, homem que vai ao Recife, através de ti iniciamos hoje outro contacto com as forças que surgem da América*” (CARELLA, 1968, p. 13). Não satisfeito com a primeira vidente, e se queixando que fora buscar informações sobre seu futuro que estava intimamente ligado à sua ida ao Recife e não sobre questões da América, Tulio Carella, aqui neste trecho do início do livro como Lucio Ginarte, decide consultar outra vidente, Fausta, que vaticinou: “- *Vi-o num grande salão, rodeados de alunos. Depois, numa casinha com janelas de grades perto do mar, um mar onde há tubarões*” (CARELLA, 1968, p. 18). A menção a esta casa perto do mar e de janelas grandes é uma clara referência à prisão que existia em Fernando de Noronha¹⁴ e que, provavelmente, serviu de cárcere a Tulio Carella quando da sua prisão pelo exército. Mas esta referência, que surge no livro como algo que se passará, é algo que já se passou, e o autor usa deste artifício para brincar com o tempo e isso nos serve como exercício de compreensão de como essa memória é trazida ao texto, no qual o passado se inscreve no presente e se projeta no futuro, ou um futuro que está no

¹⁴ A ilha de Fernando de Noronha passou a receber prisioneiros em 3 de outubro de 1833, segundo o texto de Gláucia Tomaz de Aquino Pessoa, *Fernando de Noronha uma ilha-presídio nos trópicos (1833-1894)*, para condenados a penas de galés, que no geral era de trabalhos forçados. Já no século 20, Fernando de Noronha serviu de prisão (colônia penal), sendo fechada em 1942 e seus presos levados para Ilha Grande, quando Fernando de Noronha passou a base militar. Mas os presos políticos de 1964, como Miguel Arraes, foram levados para a ilha, o que provavelmente aconteceu com Tulio Carella, ainda em 1961. Em *Deus no Pasto*, Borba Filho (1972) narra uma fala do argentino sendo levado de avião, parte desse fragmento está reproduzida na seção três.

presente (como no fato vaticinado pela vidente) e que na verdade é uma referência passada, ou seja, a ilusória separação entre estes tempos é desfeita, ou melhor dizendo, os tempos, no percurso memorialístico, se fundem e se transformam. O que foi é visto pelo que é e pelo que se projeta como futuro, a partir dessa memória transfigurada pelo presente da narração. É uma escrita que não se amarra, sendo contemporânea (e por isso é necessário trazer a questão do tempo aqui), entendendo o contemporâneo como esta relação do indivíduo com seu tempo ou com qualquer outro tempo em que ele (o indivíduo) lance um olhar para trás, retroagindo, ou um olhar para frente, em uma projeção futura para quem a lê, e aqui pensando contemporâneo muito pelo que Agamben (2009, p. 72) nos esclarece sobre o termo:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

Voltando à *Orgia*, o livro não se assume por diário somente no título, mas na estruturação do texto no qual há algum tipo de temporalidade explicitada (com exceção do primeiro e do segundo capítulos, nos quais não há nenhuma menção à data), seja citando o dia da semana ou o mês e o dia, ou até mesmo não citando este tempo cronológico, como já falado. Assumir a obra a ser estudada como de memória foi o meu primeiro passo, mas é preciso dizer de qual ponto de vista enxergo suas vestes, já que, se percebendo a obra como confessional, podem-se levantar questionamentos sobre como e onde enquadrá-la, em uma necessidade de categorização. Em um primeiro plano, é clara a necessidade de expor a voz confessional do texto pelo subtítulo escolhido na edição de 1968, *Diário Primeiro*, e isso reverberou da forma como o enxerguei e como levei a pesquisa em um primeiro momento. Pimentel (2019, p. 55) nos traz considerações importantes, nesta difícil arte de categorizar uma obra tão complexa, quando diz que

partindo do fato de que o livro se afirma como Diário, *Orgia* levaria à invocação do pacto autobiográfico ou ao universo da literatura confessional já de imediato, e é literalmente assim que vem sendo pensado pela maior parte da fortuna crítica (ainda escassa), sem maiores problematizações ou sem a percepção dos disfarces e das camadas de elaboração tecidos nesta obra. Parece-nos que o desconhecimento (até pelo difícil acesso) do conjunto da produção deste autor (como já aludimos) deixa ainda mais obscura a

perspectiva de que essas confissões ficcionalizadas compõem com maestria o projeto intelectual, estético, temático e o recorte de visada antropológico-filosófica de Carella.

Ora, se pensarmos que não se trata somente de ficção, ou não é um relato jornalístico, sendo assumidamente um diário, devemos absorver aquilo que o autor, deliberadamente, quis nos dizer, principalmente com o assumir do título. Em alternativa, Tulio Carella poderia nos falar por outras janelas: em sua obra memorialística *Las puertas de la vida*, na qual fala de sua infância entre a cidade de Mercedes e Buenos Aires, editada em 1967, portanto um ano antes da primeira edição de *Orgia*, o autor assume no título um tom também confessional, embora menos explicitamente que em *Orgia*, quando isso está mais claro, tanto no subtítulo quanto na forma como escreve; ele poderia ter usado aqui do mesmo artifício da sua obra memorialística anterior, mas preferiu a clareza da posição assumida de um diário, a partir do título. Sobre a natureza de *Orgia*, Vieira (2011, p. 16) faz uma consideração importante:

Toda narrativa é uma tentativa de presentificar os fatos retidos pela memória, uma tentativa de dar sentido ao que vimos e guardamos na memória. Não se narra o instante presente, narra-se o que já aconteceu. O instante presente é passível apenas de descrição - aquilo a que se refere -, não de narração - quando nos referimos a um fato e, ao mesmo tempo, o interpretamos. Esta observação faz-se necessária porque *Orgia* é um romance que se estrutura entre dois tipos de registros: o da memória e o do diário.

Essa complexa relação entre vivido e narrador, entre história e ficção, é tratada, como vimos, inclusive de forma graficamente demarcada, pela presença do itálico e pela construção de distintas vozes narrativas, que encenam a complexidade do relato e sua multiplicidade, tornando impossível ancorá-lo em algo que nos garanta de modo categórico e absoluto como algo acontecido nos moldes narrados. Narrar é, necessariamente, transformar e transformar-se no percurso de construção do texto, com o qual o autor, o narrador e o leitor se confundem e transfiguram.

E por qual motivo considero, estruturalmente e estilisticamente, *Orgia* como um romance? O livro é ordenado em capítulos, que são oito, como falado aqui, e cada capítulo conduz uma narrativa com seus diálogos e personagens, à maneira do romance moderno, ficando claro que é prosa e não poesia, pois obedece a uma complexidade narrativa - com uma extensão geralmente encontrada nos romances da qual, de certa forma, estes prescindem - que não se basta em si: "Romances são longos", como diria Moretti (2009, p. 204). É preciso uma sucessão de

“acontecimentos narrativos”, que estão muitas vezes em justaposição, e que são ali colocados para outorgar certa lógica e se fazer entender ao leitor, se fazer comunicar, a partir das escolhas do autor. E estas escolhas, que estão nos fatos que povoam a narrativa, estão ancoradas na própria memória deste autor, que as “eterniza” no processo narrativo, sendo isso imprescindível na escrita de si. E, antes de tudo, esta narrativa é recheada destes acontecimentos, as tais “aventuras” trazidas por Moretti (2009, p. 204-205), que

expandem os romances ao abri-los para o mundo: há um pedido de ajuda — e o cavaleiro parte. Normalmente sem fazer perguntas; que é típico da aventura, o desconhecido não é uma ameaça, é uma oportunidade, ou mais precisamente: não existe mais a distinção entre ameaças e oportunidades.

Como este “cavaleiro”, Tulio Carella se aventura no seu mundo, estabelecendo quase um moto-perpétuo narrativo nestes encontros que se dão no centro da cidade, explorado pelo autor como seu “campo de batalha”, sua selva nevrálgica e altamente erótica. Então, meu olhar para a obra não despreza a intencionalidade explicitada quando se assume o subtítulo original, *Diário Primeiro*, mas também não me eximo de pensar que há componentes ficcionais que não desmerecem esta base confessional assumida pelo autor (confessada primeiramente pelo subtítulo), na medida em que o romance, como assinalam vários teóricos (BAKHTIN, 1998; ECO, 2001), é marcado pela experiência do autor, por sua relação com seu “presente inacabado”(BAKHTI, 1998), mas também pela impossibilidade de qualquer relato ser plenamente fiel ao fato, uma vez que todo signo linguístico é ideológico, ou seja, atravessado pela visão singular, social e historicamente construída, de um sujeito que elabora o enunciado, seja oral ou escrito, seja um longo romance ou um curto bilhete. E é por este terreno que alicerço minha pesquisa: uma obra estruturada como um romance e dividida entre a confissão e a ficção. Talvez não seja o objetivo desta pesquisa um maior esmiuçar nesta questão, problemática até certo ponto, mas quero me afastar um pouco das amarras dos processos de categorização e me ater mais no que isso poderá reverberar na pesquisa. Barthes (2007, p. 212), afirma que

como gênero, o Diário íntimo foi tratado de dois modos bem diferentes pelo sociólogo Alain Girard e pelo escritor Maurice Blanchot. Para um, o Diário é a expressão de um certo número de circunstâncias sociais, familiares, profissionais etc.; para o outro, é um modo angustiado de retardar a solidão fatal da escritura. O Diário possui assim pelo menos dois sentidos, dos quais cada um é plausível porque coerente.

E *Orgia* está nestes dois mundos, quando explicita impressões pessoais de Tulio Carella sobre a cidade e quando relata suas aventuras sexuais naquele microcosmo do centro do Recife, mas também é o testemunho da solidão de um estrangeiro “sem rumo, só, sem ocupação numa cidade desconhecida” (CARELLA, 2011, p. 68), em um país distante, onde, em certa medida, uma memória individual confunde-se com uma memória coletiva. Portanto, em *Orgia*, a memória não é tão somente homoerótica, mas também de alguém que viu e ouviu, bem como é uma “vitrine” de suas leituras anteriores, pois o autor não se furta em discorrer sua erudição no texto, e as referências aos clássicos são uma constante:

Lucio reconhece a sentença de Platão segundo a qual a vida sem exame é indigna do homem. E embora nesse momento não desejasse analisar-se, os pensamentos lhe acodem ao cérebro em ondas tumultuosas, os velhos conceitos que lhe inculcaram – por via direta ou indireta- proporcionam-lhe um sentimento de sentir-se humilhado e desonrado que tem algo de doçura. (CARELLA, 2011, p. 127).

E como esta memória em *Orgia* é um constructo posterior a sua passagem pela cidade, Tulio Carella fez este acesso com um certo distanciamento daquele ambiente que ele narra, agora, nas proximidades do Rio da Prata, e não mais nas beiradas do Rio Capibaribe. Este acesso se dá em outro tempo e em outra paisagem, distante da cidade do Recife e dos que conviveram com ele, em um contexto sócio-histórico supostamente diferente daquele vivido por ele na sua experiência anterior. Este distanciamento pode influenciar no retroagir da memória, impondo lapsos que, se não podem ser provados, pode-se supor existirem, pois nem tudo é possível de ser narrado. Se algo se queda fora desta narrativa, se algum fato não pode ser acessado ou passou por um processo de filtragem ou decupagem, isso não pode ser provado na verdade do texto a partir de uma verdade exterior a ele, como, por exemplo, quando nos perguntamos o porquê de Tulio Carella não mencionar o fato da prisão e da tortura em *Orgia*. Esta supressão do fato importante pode ser não somente um lapso dentro da consciência do autor, e aí um lapso dentro da narrativa, como também isso poderia ser uma escolha do autor para constar somente em um provável segundo volume do livro, como o subtítulo nos deixa supor, como já mencionado aqui. É preciso levantar estas questões para entendermos como o mecanismo da memória é complexo e como ele se materializa nesta escrita de si. Viera (2011, p. 17) ainda nos traz outras considerações sobre *Orgia* e a memória que imerge nela:

De volta a Buenos Aires, distanciado do seu objeto, ele constrói um narrador na terceira pessoa que é o psicanalista. Mais do que um narrador que se refere ao passado, é um narrador que tenta dar sentido ao que ele vivera. Ele deixa de ser Túlio Carella para ser Lúcio Ginarte; atribui os diários que escrevera a este personagem de papel, e constrói um narrador que narra e interpreta a sua própria experiência. Afinal, tudo agora era apenas memória: tanto a cidade quanto os diários que registraram o seu tempo no Recife. Ao transformar as suas memórias em matéria de um romance, Túlio Carella pode alargar o mundo que viu e viveu em terras distantes, safar-se do julgamento dicotômico entre verdade/mentira, e mostrar que tanto a memória quanto a arte são realidades etéreas.

E para além de pensar que a distância foi fundamental para que o autor se desvencilhasse de um julgamento prévio, ainda que esse desvencilhar-se nunca seja de todo possível, daquilo que ele escrevia, se aquela verdade do texto encontraria guarida em uma verdade externa ao texto, ancorada em fatos passados, ou seja, anteriores portanto e relativos àquela estadia recifense, é preciso apreender, principalmente, como e porque quem escreve a partir do acesso destas memórias “escolhe” um fato para ser narrado, enquanto outros provavelmente não irão para o texto. Talvez pareça óbvio que uns fatos “brilhem” ao autor mais que outros durante seu processo de escrita, e isso talvez tenha uma base mais psicológica ou fenomenológica, sendo isso uma possibilidade de se explicar este tipo de acontecimento no texto, que é o que nos interessa em um estudo dentro do campo da crítica literária. Aqui tomo, em parte, a expressão “brilho”, uma recorrente em Heidegger¹⁵, que a coloca em uma categoria tangível, mais relacionado às obras de arte e ao belo que emana delas. Aqui penso o brilho como algo que se sobressai na memória a ponto de ser considerado, de transforma-se em fenômeno no texto.

E pensando aqui o passado com um sentido mais plástico, esta memória, inscrita neste passado, é acessada de alguma forma, mas não toda a memória, e assim a sua totalidade não significará no texto, sendo apenas alguma parte dela impressa nesta verdade textual, sempre precária, provisória, contraditória, como a própria vida. O que posso pensar é que, se o autor pode fazer escolhas, conscientes ou não, dos fatos a serem narrados, posso pensar que alguns fatos podem importar, de certa forma, mais que outros, formando uma “completude textual” para quem lê, mas que, em verdade, pode não ser a totalidade da verdade exterior ao texto, que, na

¹⁵ O artigo *O fenômeno do Brilho* traz uma explicação sobre o termo à luz da obra de Heidegger. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/Ekstasis/article/download/17613/13358>. Acesso em: 29/12/2020.

escrita memorialística, pode ser importante do ponto de vista do pesquisador. E pode ser também uma espécie de quarta parede, deixando em suspenso, e agora em relação também ao leitor, o que poderia ter acontecido ou não como um fato do passado que, por “acaso”, tenha ficado fora desta narrativa memorialística. É importante trazer esta discussão para o âmbito das escritas de si, e enxergar a questão da memória como uma incompletude de difícil mensuração no texto, cabendo ao leitor, e principalmente ao pesquisador, imaginar que o que o autor quis imprimir no texto - os fatos ali narrados que provavelmente aconteceram, e provavelmente foram acessados a partir desta memória - suscitou uma importância, um “brilho”, maior que outros que não existem na verdade do texto.

Na sua construção, Tulio Carella fez uma escolha por “codinominar” algumas pessoas contemporâneas suas, talvez para preservação delas. Esta estratégia é de certa forma pueril, na qual até a sonoridade dos nomes escolhidos casa com os originais, pois seria fácil para os que conviviam com ele, quando da primeira edição do livro, saber que aquelas personagens eram pessoas da sua convivência, quando, por óbvia, alguns fatos narrados eram do conhecimento dos citados. Então, Ariano Suassuna é Adriano “que é católico praticante, convertido do protestantismo; tem fama de ser de uma moralidade tão severa que beira o puritanismo” (CARELLA, 2011, p. 65). Hermilo Borba Filho é Hermindo Barba Robles que “tem uma avidez intelectual que se casa bem com a de Lúcio” (CARELLA, 2011, p. 64), e sua esposa, que codinominou Ruth, “fala pouco e Lúcio não sabe se é lacônica, se não tem assunto para conversar com um estrangeiro ou se receia atrapalhar-se com um idioma que não conhece a fundo” (CARELLA, 2011, p. 65). Este artifício de mudança de nomes, que pode ter se estendido para outros personagens, também pode ter sido usado para um local recorrente no livro, o bar Deserto, que na minha pesquisa não apareceu como se existisse na década de 1960 no Recife, tampouco o hotel Boulevard, onde ficou hospedado no início de sua estadia na cidade. Contudo, ele preservou os nomes de bairros, ruas e teatros que frequentava, como o bairro dos Aflitos, a avenida Guararapes, que segundo o autor é “um exemplo de modernismo decepcionante. Ali o Recife se parece a São Paulo, Milão, Buenos Aires, a qualquer cidade recentemente construída” (CARELLA, 2011, p. 58), o Teatro de Santa Izabel “que tem uma falsa atmosfera senhorial, uma imitação de luxo. Somente o edifício é equilibrado” (CARELLA, 2011, p. 65), e o Teatro do Parque.

Cabe aqui dizer que houve uma obra em poesia antes da primeira edição de *Orgia*. Editada em 1965 e dedicada a Hermilo Borba Filho, *Roteiro Recifense* encerra poemas em espanhol, essencialmente memorialísticos ou mais especificamente, confessionais, e homoeróticos, não sendo isso nem excludente nem contraditório, podendo ser ao mesmo tempo poemas homoeróticos e de memória, de uma memória homoerótica, e que segundo o prefácio do livro, no que parece ser a voz saudosa de Tulio Carella, são

poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicados a bons e maus amigos, ricos e pobres da cidade do Recife, uma rosa negra do nordeste brasileiro, onde o mar e os relógios têm horas sonhadas para o poeta. (CARELLA, 1965, p. 09).¹⁶

Estes poemas trazem uma aura de memória afetiva e sexual de Tulio Carella para com a cidade do Recife, pois, embora os jornais¹⁷ da época noticiassem a poesia como somente memorialística, há um teor claramente homoerótico que pode ter sido o preâmbulo para *Orgia*, uma vez que se *Roteiro Recifense* a antecede cronologicamente em sua edição, faz muito sentido enxergar esta coletânea de poemas como um abre alas da primeira, embora sejam obras estruturadas de formas diferentes: uma é uma seleção de poemas e a outra é uma escrita de si estruturada como romance. Ressalto, mais uma vez, que esses textos, pertencentes ao universo do literário, estão no campo da transfiguração da memória, da sua recriação, na perspectiva do trabalho de investigação da linguagem e de suas possibilidades de construção de sentidos para o vivido. Mas em ambas há uma certa epifania de corpos masculinos, apolíneos e negros. Vê-se isso na maioria dos poemas da seleção, e as imagens trazidas por eles são muito parecidas, há quase sempre algo que remete ao negro, como nessa sequência de poemas:

PIGMENTO

Los dioses dan a su alma
un cuerpo de color oscuro;
el sol da a su cuerpo una sombra
no tan oscura, no tan hermosa.

¹⁶ Tradução livre minha. No original: *Poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicado a los amigos Buenos y malos, ricos y pobres de la ciudad de Recife, rosa oscura del nordeste brasileño, donde el mar y los relojes tienen horas resueñas para el poeta.*

¹⁷ O livro foi noticiado na edição do Correio da Manhã, do dia 29 de junho de 1965, na página 2 do 2º caderno, coluna de José Condé. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=tulio%20carella. Acesso: 18/04/2020.

(CARELLA, 1965, p. 23).

LUMEM

Estás alegre porque eres
la sombra del sol.
Detrás de tu piel morena
rebrillan luces de oro
fino, enamorado,
en tersa combustión.
(CARELLA, 1965, p. 18).

HOGUERAS

Las márgenes del aire fermetan
cuando tocan tu piel, que devora
la sombra lírica de la nostalgia.
La calle del Fuego se quema
al ver los bombeiros desnudos
y el aire nos emborracha
con recuerdos incomprensibles.
Los bomberos (sic) traen agua fresca
Para este río de llamas
que cruza el rostro de la ciudad.
Agua de sexo y campanadas.
(CARELLA, 1965, p. 87).

Como se percebe, as imagens são de uma recordação (aqui no sentido de trazer da memória) sobretudo erótica: a nostalgia é da pele, da figura masculina do bombeiro que acende e também apaga o fogo e a chama sexualizados. E estas imagens de um homoerotismo pungente, que corroboram com as imagens que mais tarde iriam aparecer em *Orgia*, são sobretudo de um corpo negro, sexualizado, amparado sempre em sua beleza física, mas aqui principalmente no que esta beleza traz ao autor, através das vivências nas ruas do Recife, imagens que estão claras nestes dois poemas que seguem:

FUENTE VIVA

El negro moja las aguas
com un chorro sonoro.
El cuerno de la abundancia
vierte topacios chispeantes.
Arden las juveniles ânsias
En esa carne silvestre
que se levanta venturosa
para imponer al viento
una extraña coyunda.
El negro se ahueca en la noche
con rumor de agua fresca.
Una gota salpica

el rostro de la tierra
 en tanto que las mulatas
 barren el Capibaribe.
 (CARELLA, 1965, p. 37).

MARINEROS

Carne de mar oscura
 carne de marineros caboclos:
 el agua salada.
 tiene tantos secretos
 como el agua dulce.
 Con cuerpo inesperado
 el caboclo cruza el mar
 ardiente del verano
 y traga a sorbos la negrura.
 (CARELLA, 1965, p. 33).

Toda esta questão sobre o que seria um diário e em que terreno *Orgia* se inscreve, que se mostra simultaneamente literária (ou mais estritamente linguística) e filosófica em um primeiro momento, se apresenta no estudo das obras ditas memorialísticas e não pode fugir, nesta pesquisa, desta questão, importando saber como isso repercute na recepção e na intencionalidade do autor, muito mais do que apenas colocá-las em uma certa categoria, para daí adiante seguir com a discussão, ou a análise. Não caberia nesta pesquisa tentarmos chegar à dita verdade primeira, factual, partindo do entendimento da materialidade histórica dada e achada nos arquivos percorridos sobre Tulio Carella, como discutido anteriormente, ainda que não de maneira exaustiva, uma vez que não é esse o foco desta dissertação. Embora Wolfgang Iser, no seu texto nos mostre a natureza do fictício no texto ficcional, situando-o, e que também nos fala sobre a intencionalidade do autor, é preciso deixar claro que as linhas que separam estas divindades textuais – o real, o fictício e o imaginário - são bem tênues:

Temos daí uma justificação heurística para substituir a relação opositiva usual pela tríade do real, fictício e imaginário, para, a partir daí, comprovar o fictício do texto ficcional. A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (ISER, 1995, p. 958).

A “conquista” da verdade do texto, no caso de *Orgia*, provavelmente jamais será alcançada, e este não será nosso objetivo primeiro. Nos importa muito mais

enxergar esta verdade, a que está lá impressa, não como absoluta, sem desmerecer a intencionalidade do autor quando coloca no texto tais fatos e não outros que estão na verdade externa ao texto. Sempre compreendendo aqui verdade como algo instável, relativo por natureza. E especificamente neste caso, no qual o objeto de estudo é uma escrita assumidamente de si, onde alguns fatos podem até ser buscados dentro de uma historiografia, isso toma uma dimensão própria, como nos fala Iser no texto citado acima. Como sustentamos, as linhas que separam o ficcional dos fatos na narrativa de *Orgia* são difíceis de serem constatadas e verificadas, mas também não podemos nos abster de pensar que elas podem estar no texto, de diversas formas, e é isso que chamo de essa “verdade” do texto, algo instável, pela escassez de provas factuais sobre o que ali está narrado, o que talvez não fosse tão imperioso em outra escrita que não fosse de si, sem nunca nos afastarmos de pensar sempre na possibilidade de impressões pessoais, emocionais e sociais, dentro que que vive ou viveu aquele que escreve, em sua escrita. Sobre esta “verdade”, e aqui as aspas sinalizam que não se trata de algo absoluto, inscrita no presente, mas que precisa deste olhar para trás, portanto no passado, o que Gagnebin (2006, p. 39) nos fala sobre essa busca da verdade (que ela chamou de “estatuto da verdade do passado”), é esclarecedor:

Preciso minha interrogação inicial e pergunto: o que se manifesta, tanto no plano teórico como prático, na nossa preocupação ativa com a verdade do passado? Por que fazemos questão de estabelecer a história verdadeira de uma nação, de um grupo, de uma personalidade? Para esboçar uma definição daquilo que, neste contexto, chamamos de verdadeiro, não devemos analisar primeiramente essa preocupação, esse cuidado, essa "vontade de verdade" (Nietzsche) que nos move? Entendo com isso que a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre "palavras" e "fatos".

Portanto, não é objetivo desta pesquisa a busca desta verdade, mas como o texto, constructo de linguagem, se comporta frente à materialidade historiográfica e frente aos objetivos da pesquisa, que consideram tanto a estrutura da obra quanto a intencionalidade do subtítulo da primeira edição, visto que este foi provavelmente aprovado pelo autor quando ainda estava vivo. Pensando de outra forma, poderia Tulio Carella assumir um outro caminho de escrita, estruturando sua obra de uma outra forma, ou escolhendo um título menos óbvio? Certamente que sim, mas mesmo partindo de um outro ponto, com uma outra chave de leitura, veríamos talvez a obra ainda como de memória, mesmo que estruturada de uma outra forma, como podemos

ver em sua poesia em *Roteiro Recifense*. Mas em *Orgia* a intenção do autor de mostrar que se trata claramente de uma obra alicerçada em sua memória parece óbvia, na qual “delineia-se uma história, uma narração que obedece a interesses precisos” (GAGNEBIN, 2006, p. 40), que em Tulio Carella é o descortinar de um desejo homoerótico e a transgressão de normas sociais estabelecidas. De outra forma, Kristeva (2005, p. 135) ressalta que “A ciência literária, situada também no circuito dizer-ouvir e dele extraíndo sua essência e sua intenção de querer-dizer, define seu objeto - o texto - como palavra; logo, também ele, como um querer-dizer verdadeiro”, e isso nos faz crer que o assumir do subtítulo *Diário Primeiro* em *Orgia*, por parte do autor, e como ele estruturou a obra, importa nesta nossa análise.

É preciso dizer que o assunto não se esgota e há outras interpretações possíveis, como a de Sánchez (2012, p. 51), que propõe uma leitura na qual o contexto histórico conta nesta categorização:

A subjetividade narrativa e a ausência do contexto sócio-histórico são características dos romances confessionais, os quais podem se inscrever dentro do que tem sido conhecido como “literatura íntima”, “gêneros do eu” ou “escritas de si”, que incluem os diários, as memórias e as narrações biográficas e autobiográficas. Nestes romances, geralmente, o narrador é uma primeira pessoa do singular que expressa suas emoções e apreciações com relação aos fatos vivenciados. A vida deste narrador-personagem ou de outro personagem por ele conhecido é, não só a matéria prima, mas o assunto do relato em todos os âmbitos; daí que os conflitos pessoais e as avaliações emocionais ocupam o centro da narrativa. O exemplo mais evidente desta subjetividade está em *Orgia*.

O mesmo autor, mais à frente, diz que “em *Orgia*, o predomínio do confessional não deixa de lado a elaboração contextual” (SANCHÉZ, 2012, p. 52), contexto este que não está tão ausente na obra. De certo, esta obra de Tulio Carella não nos serve para um estudo em profundidade das relações sociais que se instituíam na Recife dos 1960, esta certamente não é a proposta de *Orgia*, embora o argentino faça considerações a partir de percepções pessoais, principalmente perante seu olhar estrangeiro, mas a obra é muito mais um relato sobre suas experiências sexuais. Como se vê, não é fácil encaixar *Orgia* em uma categoria estanque, previamente constituída. O que posso, e a pesquisa me mostrou isso, é abrir as percepções sobre a obra e tentar entendê-la com o material historiográfico que ela nos dá ou o que foi acessado durante a pesquisa.

Por fim, nos importa aqui a tessitura da obra, como ela se veste para o leitor em um primeiro momento, mas também o que ela significa, o que ela gera de sentido para esse mesmo leitor, com uma certa intencionalidade por vezes (que no caso de *Orgia* vem primeiro no subtítulo e se segue pela estrutura do texto). E não paramos somente com este olhar sobre a sua recepção, mas também o que poderia haver em suas outras camadas, que independem de certa forma deste leitor, e estão ancoradas talvez em um movimento de transgressão de ordens instituídas, como se verá posteriormente. Este descobrir e o assumir por parte do pesquisador de como se deve olhar a obra desde um ponto fundador da pesquisa toma outra forma quando ela se abre no seu percorrer. E é em forma de pergunta que Gagnebin (2006, p. 42) nos provoca quando tenta esclarecer as estreitas fronteiras entre esta verdade textual:

E aquele que insiste sobre o caráter necessariamente retrospectivo e subjetivo da memória em relação ao objeto de lembrança, ele também não corre o risco de cair num relativismo apático, já que todas as versões se equivalem se não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam nas memórias subjetivas e da diversidade de interpretações sempre possíveis a partir dos documentos existentes?

Neste sentido, quando passei a olhar para os arquivos que fazem parte desta pesquisa e que mostram certos fatos da passagem de Tulio Carella por Recife, a obra se estabilizou para mim como sendo um diário, no qual impregna-se o texto de partículas maiores ou menores de matéria ficcional, posto que o que se narra, distante no tempo ou não do fato narrado, pode recorrer em uma “fidelização realística” deste, e não há, muitas vezes, como medir ou atestar este processo, saber até que ponto o fato ocorrido é verdade ou ficção, sempre pensando que narrar é sempre transformar a matéria narrada. É o retroagir da memória do autor para um ponto específico que precisa ser narrado, visto que “lembrar-se é ter uma lembrança ou ir em busca de uma lembrança (RICOEUR, 2007, p. 24)”, e, neste percorrer da memória, nesse “olhar para trás”, esta rememoração sofre diversas interferências, por parte do autor, intencionalmente ou não, até chegar ao que se entende como a verdade do texto.

3 O LABIRINTO DOS ARQUIVOS E A MEMÓRIA RETECIDA

*Em Creta onde o Minotauro reina atravessei a vaga
De olhos abertos inteiramente acordada
Sem drogas e sem filtro
Só vinho bebido em frente da solenidade das coisas -
Porque pertença à raça daqueles que percorrem o
labirinto,
Sem jamais perderem o fio de linho da palavra.
(Em Creta - Sophia de Mello Breyner Andresen)*

A minha pesquisa precisou entrar nos caminhos dos arquivos em um dado momento, quando certas questões, intrínsecas ao texto, ficavam em uma suspensão, com buracos no seu tecido memorialístico, lacunas essas que são constitutivas desse tecido. Estas fendas, estes lapsos, que parecem não ter relação com o texto literário em um primeiro momento, acabaram fazendo falta na análise, principalmente de um texto que se assume como de memória, biográfico. Mas este “problema”, que era passível não de solução (a busca em arquivos públicos, por exemplo), mas de enfrentamento de outras perspectivas, além da análise do texto, suscitava outro obstáculo que era o de dar à minha pesquisa uma face historiográfica, algo percebido por mim como comum em outras pesquisas que buscavam analisar a obra de Tulio Carella sob uma ótica dos acontecimentos históricos e quase somente em conformidade com eles, deixando de lado a análise literária em si. Certamente porque a passagem do autor por Pernambuco se mostra interessante também sob o ponto de vista da pesquisa histórica.

Portanto, não pude me afastar deste terreno, pois não só o escritor se impregna desta historicidade em que está inserido, mas também o produto do seu trabalho, o que Paz (1982, p. 226) chamou de palavra poética e, por extensão, toda palavra “literária” que é “histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de construir um produto social e no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade”. Assim sendo, o texto literário é um objeto inserido em seu tempo histórico de uma forma permanente, posto que

o poeta¹⁸ não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. (PAZ, 1990, p. 55).

Então, embora aqui se trate de uma pesquisa no campo da literatura, o que me exime de obedecer aos protocolos da pesquisa historiográfica, e ainda que esteja transitando pelo diálogo entre estes dois campos, história e literatura, sempre me ancorarei na ideia, durante todo este percorrer, de que eu não poderia perder de vista que o nosso objeto de pesquisa é o texto literário, ante todos os aspectos.

Assim, deleguei à investigação historiográfica uma parte importante dessa minha pesquisa, pois esta mostrava diversas lacunas que precisavam ser preenchidas para o próprio entendimento do texto, de certas verdades dele, mas jamais com o intuito de somente “provar” o que lá estava. Pela importância deste caminhar nos arquivos e pela natureza de *Orgia*, assumida sua posição de diário pessoal, resolvi construir uma seção sobre este percorrer, desvelando aqui as veredas que acabaram sendo importantes, tanto para a compreensão de muitos pontos da obra, como também para outorgar sustentabilidade às minhas hipóteses.

A minha visão sempre partiu de uma orientação de percurso imposta pelo texto ao pesquisador, no qual ele -o texto- sugeria a necessidade da busca em arquivos para esclarecer certos “buracos” não compreendidos, particularmente nos relatos sobre a passagem do autor pela cidade, e que poderiam de certa forma ajudar nas minhas análises. E esse processo fez, durante todo o tempo, parte do jogo da pesquisa sem, contudo, ser o foco principal, pois o objeto dela sempre foi o texto de Tulio Carella em *Orgia*. Neste sentido, pensando na necessidade da pesquisa em literatura de ultrapassar certos muros, Marques (2000, p. 29) nos afirma que

já passou o tempo em que, na busca de uma análise objetiva do texto, o estudioso da literatura se aquartelava na imanência do seu objeto, armado de pressupostos estruturalistas e placidamente refugiado no seu escritório doméstico, numa biblioteca universitária ou pública.

Então, essa pesquisa precisou partir do texto para um exterior em um caminho que se acreditava estar em algum lugar e não se sabia bem onde, dada a rarefação de dados historiográficos materializados sobre a passagem de Tulio Carella pelo Recife. Não acredito que isso imprima à pesquisa uma chave meramente estruturalista.

¹⁸ Aqui entendendo que “poeta” pode representar - e a citação se estender- a todos os operários da Literatura.

Pelo contrário, a pesquisa em arquivo, quando possível, ajuda sobremaneira a nossa visão sobre o objeto estudado, principalmente quando se trata de um texto que se assume como de memória. Nem sempre este caminho é organizado, e nem sempre encontra dados objetivos e em grande número, pois esta busca pode não contar com as informações dos arquivos pessoais do escritor, como foi a minha experiência.

Esta materialidade dos arquivos nem sempre responde a todas as perguntas e nem sempre é rica e consubstanciada, mas pode ajudar, por mais raros que sejam estes dados, a levantar hipóteses ou ajudar a prová-las, como no caso desta pesquisa, e também nos faz voltar ao texto, em um percurso que não tem uma direção única, mas múltiplas e dinâmicas, no qual vamos da materialidade do arquivo para a materialidade do texto, e vice-versa.

Por outro lado, penso também que a obra encerra em si significados outros que prescindem do leitor para que aconteçam, mas não exclusivamente de um leitor em específico, em um caminho diferente de certa transcendência do texto para o seu redor e isso reverberou também na pesquisa, na busca de fatos que poderiam provar certo propósito do autor de se fazer enxergar e levar seu texto aos seus leitores, pois

quaisquer que sejam os pensamentos ou os decretos das sociedades, a obra os ultrapassa, os atravessa, como uma forma que sentidos mais ou menos contingentes, históricos, vêm preencher alternativamente: uma obra é “eterna” não porque ela impõe um sentido único a homens diferentes, mas porque ela sugere sentidos diferentes a um homem único, que fala sempre a mesma língua simbólica através dos tempos múltiplos: a obra propõe, o homem dispõe. (BARTHES, 2007, p. 213).

Pensando nisso, como pode o pesquisador negar esse caminho da memória e do arquivo em um texto memorialístico? Na minha pesquisa isso se mostrou inviável, pois o texto me pedia algo que estava fora dele para alicerçar os meus argumentos. É preciso dizer também, e logo o leitor perceberá, que serão levantadas durante todo o percurso da pesquisa algumas hipóteses e elas se guiarão pelo princípio de que a obra nos fala, ela encerra, ela gera essas hipóteses e ela, à medida do possível, as responderá. É um olhar factível - o do partir da obra para a teoria- uma questão quase deleuziana, em um exercício de pensar a partir da obra, a partir da literatura, posto que “Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 1997, p. 11). Essas respostas foram complementadas pelas pesquisas de arquivo feitas, e isso voltou ao texto de alguma forma.

Não nos devemos esquecer, como já levantado aqui, que nosso objeto de estudo é o texto literário e é para ele que devemos regressar, tanto para melhor entendimento do que lá está escrito, ou para provar uma dada hipótese como no caso desta pesquisa. E neste movimento de ir e vir, o arquivo nos serve de apoio e de mediador muitas vezes, para explicar algumas questões relativas ao texto e, na minha pesquisa, ele corroborou para “provar” dadas hipóteses assim como para aclarar questões que o próprio texto, por algum motivo, não esclarecia (sem isso ser uma obrigação per se). Para a minha pesquisa, os materiais encontrados no Arquivo Público de Pernambuco, no Arquivo Público Nacional e na Biblioteca Nacional serviram para provar a minha hipótese inicial, como também para tentar preencher alguns buracos no tecido dos relatos sobre a passagem de Tulio Carella por Recife, visto que provavelmente haveria a intensão do autor de editar um outro volume da obra, como sugere o subtítulo da edição de 1968, *Diário Primeiro*. É preciso dizer também que essa foi uma parte importante da pesquisa, tanto porque propiciou lançar luzes sobre o silenciamento que sofreu o autor, como ajudou a provar que a obra era transgressora, tanto na forma como nas suas camadas mais profundas (categoria que será tratada na próxima seção), e como a cidade fez descobrir, fez descortinar no autor uma nova faceta da sua sexualidade. Então, trarei aqui, em uma primeira subseção, um breve passar em questões teóricas sobre o arquivo e a memória na construção literária e, em uma segunda subseção, os materiais coletados nos arquivos por mim percorridos e as relações destes com a minha pesquisa.

3.1 O tecido teórico- sobre arquivo e memória

O que encontrei nos textos teóricos que percorri sobre arquivo e memória em literatura mostravam, em certa medida, algo diferente do que encontrei no meu caminhar nesta pesquisa. A tentativa de uma reconstrução do caminhar de Tulio Carella por Recife, do qual parte dele está narrado em *Orgia*, compreende um núcleo de acontecimentos de uma natureza bastante peculiar, caóticos e nada estruturados, com imensos vazios na narrativa historiográfica, que por vezes são preenchidos por relatos escritos e orais de quem já pesquisou a obra e a passagem do autor pela cidade, ou de quem conviveu com ele. Esta aparente desordem neste tecido memorialístico por mim pesquisado, de certa forma não se encaixava no que alguns autores que teorizam o assunto me falavam, pois, a experiência destes autores era,

no geral, em arquivos mais bem estruturados e menos caóticos do que minha realidade estava sendo (e foi) com o material por mim levantado.

Isso posto, não pude e vi que não deveria tentar encaixar esse material teórico na realidade da minha pesquisa: eram blocos que não se alinhavam, as formas não se encaixavam. Não deixei de buscá-los e de tentar me amparar por eles, embora a práxis da minha pesquisa se mostrou diferente das realidades ali elencadas. Eram muitas vezes teorias construídas a partir de um arquivo organizado ou que continham material dos arquivos pessoais de escritores, pois “como os arquivos pessoais são registros de pensamentos, ideias e sentimentos das personalidades, no caso dos literatos, o acesso à sua documentação [dá] ao pesquisador o trajeto da criação literária, por exemplo” (CAVALHEIRO & TROITÑO, 2013, p. 48), sendo importante, embora não imperativo, que este tipo de pesquisa em literatura tenha o amparo dos arquivos pessoais dos escritores, mas isso fugia a minha realidade, já que não há nenhum arquivo pessoal de Tulio Carella aqui no Brasil ou na Argentina, o que me facilitaria sobremaneira.

Logo, os caminhos da minha pesquisa nos arquivos físicos e na disposição como eu descortinava novos dados me levaram a relacionar este material com aquele tecido memorialístico contido no texto propriamente dito, e com isso tive que imprimir minhas próprias percepções teóricas nas novas rotas que surgiam à medida que esses dados irrompiam nessa busca. Notei também que certas descrições genéricas teóricas acerca de arquivo e memória ocasionalmente serviam a minha realidade de pesquisa, mas às vezes elas fugiam claramente, como já confessado por mim. Credito isso, e aqui uma percepção que a dura pesquisa nos arquivos me mostrou, ao pouco mas importante material sobre Tulio Carella encontrado nesses arquivos públicos e, principalmente, aos silenciamentos (ou um certo tipo de apagamento) sofridos pelo autor: a não existência física dos originais dos diários, a provável queima das cartas de Hermilo Borba Filho para ele que chegaram à Buenos Aires, a provável destruição pela Ditadura Argentina dos poucos exemplares de *Orgia* que chegaram à capital portenha e a dificuldade de entrevistas com as pessoas que conviveram com ele aqui no Brasil (e algumas delas ainda estão vivas enquanto eu escrevo esta dissertação).

Com estas dificuldades não nego, em absoluto, um norte teórico na minha pesquisa. Dentro dela, entendo arquivo como algo que depende de uma memória para

conduzi-lo e de certa subjetividade para ampará-lo. O que Marques (2000, p. 34) nos fala me serve em parte, quando diz que

o Arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida, ele é construído e desconstruído pelo olhar do sujeito que, ao comprimir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem.

Muitas vezes tive que me sustentar no próprio relato do livro, pensando que ali existe um substrato de memória importante: é o confiar do pesquisador na verdade do texto, entendendo memória como algo que está mais no plano pessoal dos arquivos, e acredito que isso demanda uma certa seletividade no que deve ou não ir ao texto por parte do autor, havendo um passado a ser reconduzido e reconstruído no texto através de um exercício de memória pessoal, o tal “brilho” que citei na seção anterior. Esta seletividade advém de processos pelos quais passa o autor: silenciamentos, dor, traumas. Exatamente o que aconteceu com Tulio Carella e só pude perceber isso *a posteriori*, baseado no que encontrei nos arquivos. Então, memória e arquivo se encontraram em algum ponto da minha pesquisa, em uma simbiose esperada e desejada, e esta memória se “retecia” à medida em que o pouco material dos arquivos públicos se irrompia.

Portanto, a minha experiência nessa pesquisa mostrou que existem espaços não preenchidos, buracos na narrativa escrita, tanto em *Orgia* quanto no material por mim visitado nos arquivos públicos, que por vezes são preenchidos pela narrativa oral de quem conviveu com Tulio Carella (o que também recorre a uma certa subjetividade), e as citações nas memórias escritas por quem conviveu com ele, como Hermilo Borba Filho. Esses caminhos me proporcionaram fiar um tecido importante para entender o texto e lançar luz sobre hipóteses, e os dados coletados ajudaram neste entendimento de que o texto mostra uma posição transgressora do autor como uma resposta à violência sofrida por um desvelar da sua sexualidade, assunto que será tratado aqui em outra seção.

Mas de que forma Tulio Carella buscou os fatos passados e vividos no Recife para escrever *Orgia*, obra assumida como diários no seu título? Penso que essa construção foi bem particular e partiu de um processo de rememoração, um retroagir ao que ele viveu, a partir de um “olhar para trás” e reproduzir no texto os fatos, em um constructo também de base ficcional, mas que não poderá ser provado em um primeiro instante. Então, temos em *Orgia* uma estrutura na qual os acontecimentos

são retécidos a partir da memória do autor - em certa medida passíveis de prova com os dados de arquivo - e, emoldurando por fora desta estrutura, temos outra com um substrato de outros acontecimentos, de fatos que não podem ser “provados” em um primeiro momento, mas que pertencem à verdade do texto.

É uma amálgama no qual estes fatos, que fazem parte destas duas camadas, se enlaçam intrincadamente, em um texto talhado posteriormente aos acontecimentos sucedidos, sempre relacionando estes fatos narrados como produto de uma memória pessoal do autor, como discutido na seção anterior. E esta memória, que imerge no texto, de certa forma voltou a mim, tanto pelo pouco material historiográfico encontrado - portanto corroborando uma verdade externa ao texto - quanto pela memória contida nele, completando uma verdade que está no que foi escrito. *Orgia* se colocou, para mim, em uma situação de pesquisa peculiar, posto que a ela se somou a dificuldade de encontrar em arquivos alguns fatos historiográficos, mas os que se recuperam acabam “provando” esta verdade textual.

3.2 O dédalo careliano nos arquivos públicos

Na mitologia grega, Dédalo é “um protótipo de artista universal, simultaneamente arquiteto, escultor e inventor de recursos mecânicos” (GRIMAL, 2005, p. 113), que fugiu para Creta depois de matar o neto, Talo. Lá, a mando de Minos, construiu um palácio “de onde era impossível sair depois de entrar: o Labirinto (palácio do machado de dois gumes, símbolo cretense)” (HACQUARD, 1996, p. 209), para esconder o monstro, o Minotauro, corpo de homem e cabeça de touro, nascido do amor de sua mulher, Pasífae, pelo touro de Creta. Mas Dédalo mostrou uma saída para o Labirinto a Ariadne que logo passou o segredo a Teseu, que conseguiu desenrolar um fio e sair daquilo que era impossível até então, salvando-o. Como retaliação à traição de Dédalo, Minos mandou prender a ele e a seu filho Ícaro no próprio Labirinto concebido pelo gênio. Pensando uma maneira de sair daquele enovelado “fabricou para si próprio e para o seu filho dois pares de asas, que lhes permitiram evadir-se pelos ares” (HACQUARD, 1996, p. 210). Ícaro não seguiu as orientações do pai e subiu demasiado perto do sol, e a cera que fixava as asas derreteu e ele caiu no mar. Seu pai teve mais sorte e chegou à Sicília, na Itália. Dédalo é, pois, aquele que oferece o obstáculo intransponível, mas que também oferece as saídas.

Começar uma pesquisa tendo como *corpus* central um relato que se apresenta como texto memorialístico elaborado no período de convulsão política no Brasil, e sabendo que ela tem muito pouco substrato de arquivo foi um desafio, pois existia a dificuldade de saber por onde começar e em que lugares procurar. Minha senda na busca por pistas da passagem de Tulio Carella do Recife começou nos arquivos da Justiça Pernambucana. Eu desejava achar (e não tive êxito nessa busca), em algum processo judicial que por ventura pudesse existir, as anotações e principalmente o diário original.

Mas em 09 de agosto de 2019, o Arquivo Público de Pernambuco¹⁹ me forneceu um importante material, relevante para minha pesquisa, que o coloco em sequência: na imagem 8, consta a capa do prontuário do processo do conteúdo sobre Tulio Carella no arquivo citado e, nas imagens 9, 10 e 11, o que seria o prontuário e registro dele na polícia pernambucana à época de sua prisão, com poucas informações datilografadas. Nas imagens 12 e 13, estão o que seriam pequenas fichas com o endereço final do argentino no Recife (já que, segundo seu relato em *Orgia*, ele passou antes por alguns hotéis e pensões do centro da cidade).

Na imagem 14, há um termo de Declaração do senhor Nelson Pereira Borba (que não consegui saber de quem se tratava), em que o nome de Tulio Carella é citado em um encontro com Abelardo da Hora²⁰. Transcrevo aqui a parte que cita o nome do argentino, que já parecia estar sendo investigado no começo de abril de 1961: “E retrado (*sic*) de Italo Tulio Carella, o depoente reconheceu como a pessoa que bateu papo demoradamente com o senhor Abelardo da Hora o qual só se reportava ao movimento irrompido no ano de mil novecentos e trinta e cinco”.²¹

¹⁹ Praticamente todo o material aqui levantando no Arquivo Público de Pernambuco sobre Tulio Carella também pode ser encontrado no Arquivo Público Nacional, o que me parece ser um compartilhamento entre estas entidades.

²⁰ Abelardo da Hora foi escultor e pintor pernambucano filiado ao Partido Comunista Brasileiro.

²¹ Provavelmente uma menção a revolta comunista de 1935, conhecida como *Intentona Comunista*.

Imagem 8- Prontuário de Italo Tulio Carella - Arquivo Público de Pernambuco.

PRONT. INDIVIDUAL

NOME: ITALO TULIO CARELLA

Nº DOCUMENTO: 14660

DATA DO DOCUMENTO: 1961

QUANTIDADE DE DOCUMENTOS: 15

FUNDO SSP Nº: 21030

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 9- Prontuário de Italo Tulio Carella - Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco.

EXEMPLAR DE PRONTUÁRIO, JUNHO DE 1963

Secretaria da Segurança Pública


Delegacia Auxiliar
PERNAMBUCO

PRONTUÁRIO

Nome : _____
Filiação : _____
Data : _____

REMISSÕES

Prontuários:	Documentos:
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

R. 15844

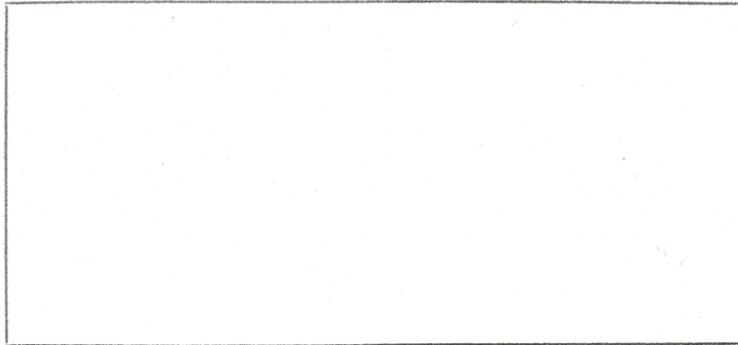
Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 10- Registro de Tulio Carella.

Registro Geral

P. nº 14.660.

04



Fotografia tirada no mês de _____ de 19 _____

Nome: ITALIA TULLIO CARELLA. Vulgo: _____

QUALIFICAÇÃO

CARACTERES CROMÁTICOS, ETC.

Filho de Carmelo Carella
e de Carmela Gramaglia
Nacionalidade: Argentina.
Naturalidade: Buenos Aires
Localidade: _____
Idade: 14.5.1912.
Estado civil: _____
Profissão atual: _____
Sabe ler e escrever: _____

Cúti: _____
Cabelos: _____
Barba: _____
Bigodes: _____
Sobrancelhas: _____
Olhos: _____
Estatura: _____
Corpo: _____
Local onde trabalha: _____

Residência atual: _____

Residências anteriores: _____

Nome das pessoas que conhecem e as respectivas residências: _____

Nome dos Investigadores que o conhecem: _____

R. 10172

Imagem 13- Documentos com Dados Pessoais de Tulio Carella 2.

I. O. - 21
6858

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA - PERNAMBUCO

ITALO TULIO CARELLA

filho de Carmelo CCarella e de
Carmen Gramuglia

natural de Buenos Ayres - Argentina

professor - Rua Sete de Setembro, 345, Apart. 404 - Recife

nascido em 14 de maio de 1912 -

Reg. 6442 - T. 60

Em 2.5.1961 foi informada uma fôlha corrida sob o n. 10173 negativa, de
ordem do Dr. Delegado Auxiliar - Dr. Luiz Gonzaga - Portador - Inv. Al-
cides.

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 14- Termo de Declaração.

Termo de declarações que presta NELSON PEREIRA BORBA

06

As dez (10) dias do mês de Abril do ano de mil novecentos e sessenta e um (1961), nesta cidade do Recife e na Delegacia Auxiliar, onde se encontrava o deuter Fernando Tasso de Souza, respectivo delegado com o escrivão servindo a seu cargo, no final assinado, ai, compareceu NELSON PEREIRA BORBA, pernambucano, casado, com quarenta e sete anos de idade, funcionário público municipal, alfabetizado, filho de Lindelza Pereira Borba e de Severina Tavares da Silva, residente à Vila Mauricéia, rua Itaquicé numero duzentos e trinta, no Itara, nesta Cidade, depois de comprometido legalmente, disse: QUE o deponente trabalhava no Departamento de Bem Estar Público, no serviço interno, cujo departamento é dirigido é pelo deuter JAIMÉ KITOVE; que, dirigia, também, os Serviços de Parques, Jardins e Cemitérios e senhor ABELARDO DA HORA; que, o deponente teve oportunidade de verificar bate papas constantemente entre os referidos senhores e CLODONIR MORAES, LUIZ BEZERRA (filho de Gregória Bezerra), sendo que este chefia a Cantina do citado Departamento; que, certa vez, o deponente presenciou uma palestra longa entre o deuter Jaime Kitove e um senhor de estatura forte, de cor branca, e qual dizia que no ano de mil novecentos e trinta e cinco a Partida achava-se forte e unida e que não aconteceu nos anos seguintes, no entanto no ano corrente, a Partida apresentava-se mais organizada e capaz; que, este foi mantido entre o senhor Abelardo da Hora e não com o deuter Jaime Kitove, como antes ficou esclarecido; que, além das pessoas que batiam papas na repartição, o deponente lembra-se, também, de senhor Otávio Jesé de Nascimento, Alcísio Falcão, além de outros que no momento não se recorda; que, sendo apresentada nesta oportunidade, o retrato de ITALO TULLIO CARELA, o deponente reconheceu como a pessoa que bateu papas desordenadamente com o senhor Abelardo da Hora, e qual só se reportava ao movimento irremediado no ano de mil novecentos e trinta e cinco. Nada mais disse. Lida e achada conforme, vai assinada pela autoridade, pelo deponente e por mim escrivão que datilegrafei.

Nesta próxima sequência de imagens, vemos as reportagens dos jornais pernambucanos Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio, que mencionam a prisão e sua soltura do professor e escritor, fatos já citados e relacionados aqui, e que fazem parte importante da pesquisa, pois foi por elas que não somente pude confirmar a prisão de Tulio Carella pelo exército Brasileiro, como também pude perceber como a imprensa enxergou e noticiou o fato à época, sem nenhuma menção à tortura sofrida pelo autor. A imagem 15 é da edição do Diário de Pernambuco de 26 de abril de 1961 com a manchete “Professor da U.R não desapareceu: foi preso e está incomunicável”, e que explicita no texto que a informação foi dada pessoalmente pelo reitor João Alfredo,

que a tinha mantido em sigilo [a informação da prisão] e que ao ser informado de tal ocorrência, esteve pessoalmente no alto comando do Exército, onde soube que o professor Italo Carella estava realmente detido, incomunicável, a disposição da referida autoridade para averiguações. Além disso e que a prisão estava ligada a denúncia de contrabando o reitor nada mais podia adiantar. (PROFESSOR DA U.R NÃO DESAPARECEU: FOI PRESO E ESTÁ INCOMUNICÁVEL, 1961, p. 07).

A reportagem ainda traz uma tentativa de comunicação com o cônsul da Argentina à época, o senhor Manoel Alfredo Taboas, que se manifestou surpreso com a prisão do professor e explicita que seu compatriota era “uma personalidade intelectual conceituadíssima nos círculos universitários e culturais de sua pátria”. (PROFESSOR DA U.R NÃO DESAPARECEU: FOI PRESO E ESTÁ INCOMUNICÁVEL, 1961, p. 07). A reportagem ainda fala do prêmio municipal (o que, na verdade, é um prêmio nacional) que Tulio Carella ganhou com *Cuaderno del Delirio*:

Imagem 15- Arquivo de Jornal - Diário de Pernambuco de 26/04/1961.

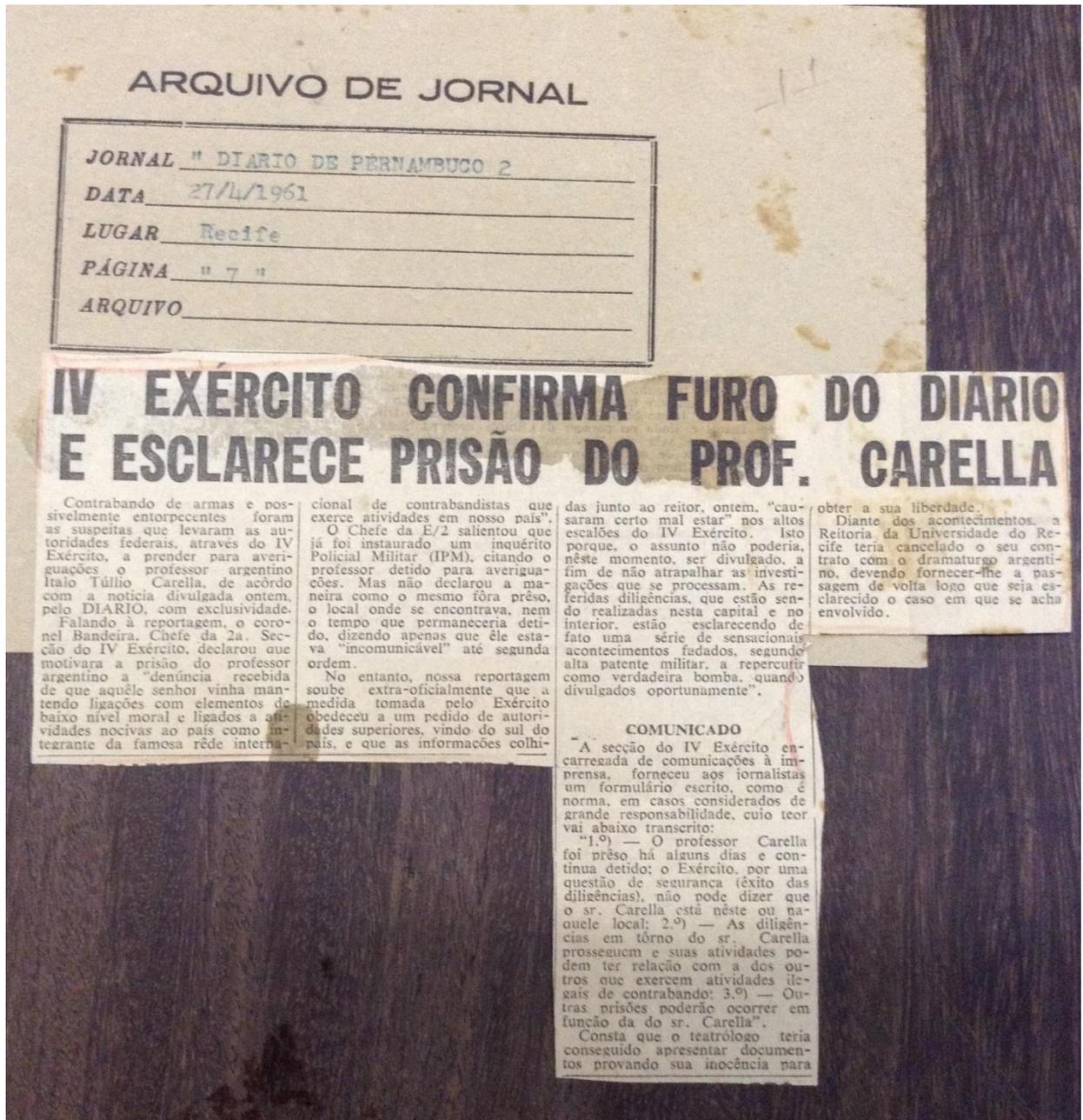


Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Na imagem 16, a manchete do Jornal Diário de Pernambuco do dia subsequente, 27 de abril de 1961, trazia a notícia “IV Exército confirma furo do diário e esclarece prisão do Prof. Carella”, e explica que, segundo o chefe da 2ª seção, a motivação da prisão foi a “denúncia recebida de que aquele senhor vinha mantendo ligações com elementos de baixo nível moral e ligados a atividades nocivas ao país como integrantes da famosa rede internacional de contrabandistas que exerce

atividade em nosso país”, e que a prisão seguia recomendações de “autoridades superiores vindas do sul do país e que as informações colhidas junto ao reitor ontem ‘causaram certo mal estar’ nos altos escalões do IV Exército”, visto que o assunto não deveria ter sido divulgado, “a fim de não atrapalhar as investigações” (IV EXÉRCITO CONFIRMA FURO DO DIÁRIO E ESCLARECE PRISÃO DO PROF. CARELLA, 1961, p. 07):

Imagem 16- Diário de Pernambuco de 27/04/1961.



No mesmo dia, 27 de abril de 1961, o Jornal do Commercio (imagem 17) também traz a notícia da prisão de Tulio Carella pelo exército:

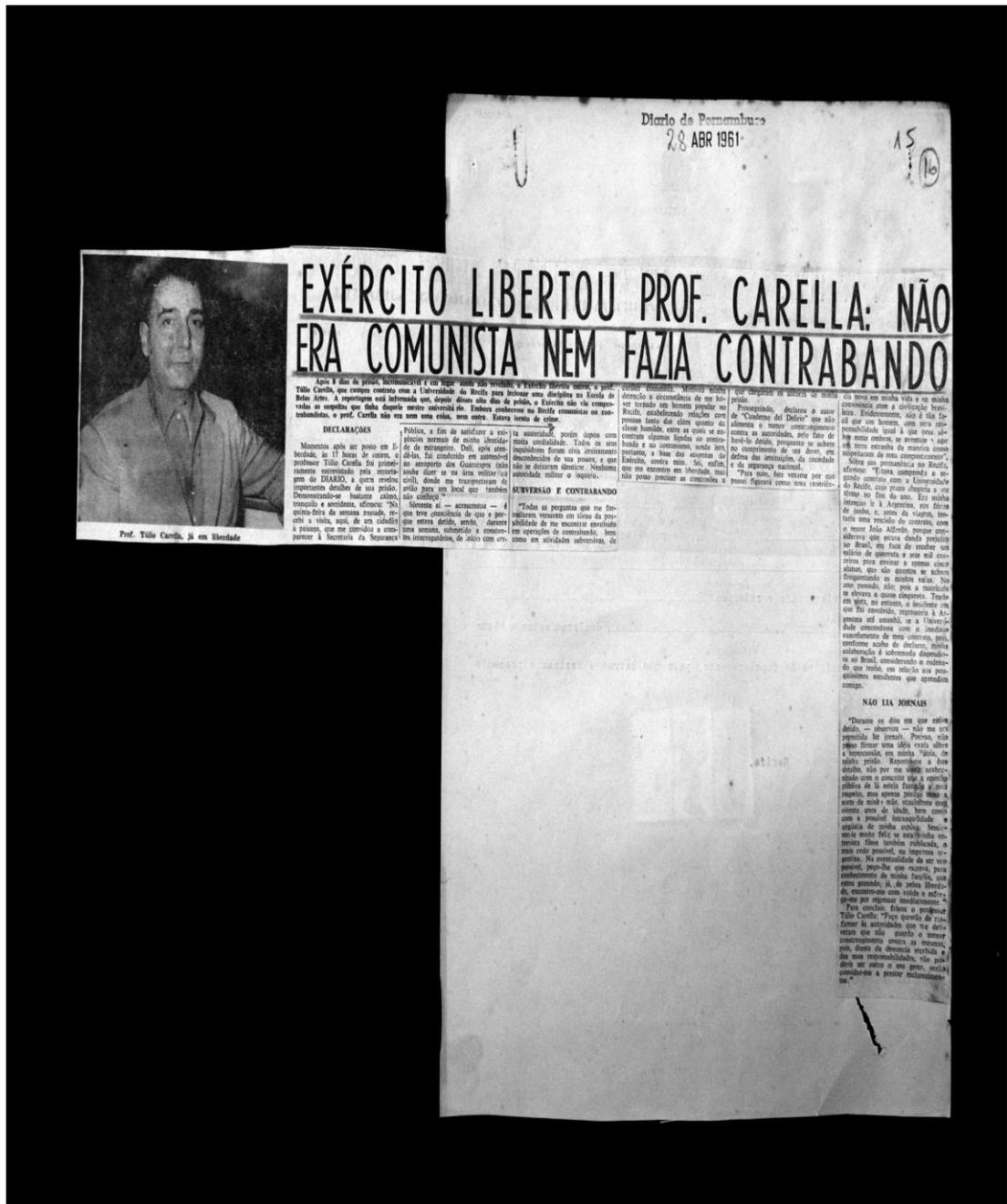
Imagem 17- Jornal do Commercio de 27/04/1961.



Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

A imagem 18, uma reportagem do Diário de Pernambuco do dia 28 de abril de 1961, traz a manchete “Exército libertou Prof. Carella: não era comunista nem fazia contrabando”, no qual um Tulio Carella “bastante calmo, tranquilo e sorridente” (EXÉRCITO LIBERTOU PROF. CARELLA: NÃO ERA COMUNISTA NEM FAZIA CONTRABANDO, 1961, p. 15), deu maiores informações sobre sua prisão:

Imagem 18- Diário de Pernambuco de 28/04/1961.



Fonte: Arquivo Nacional.

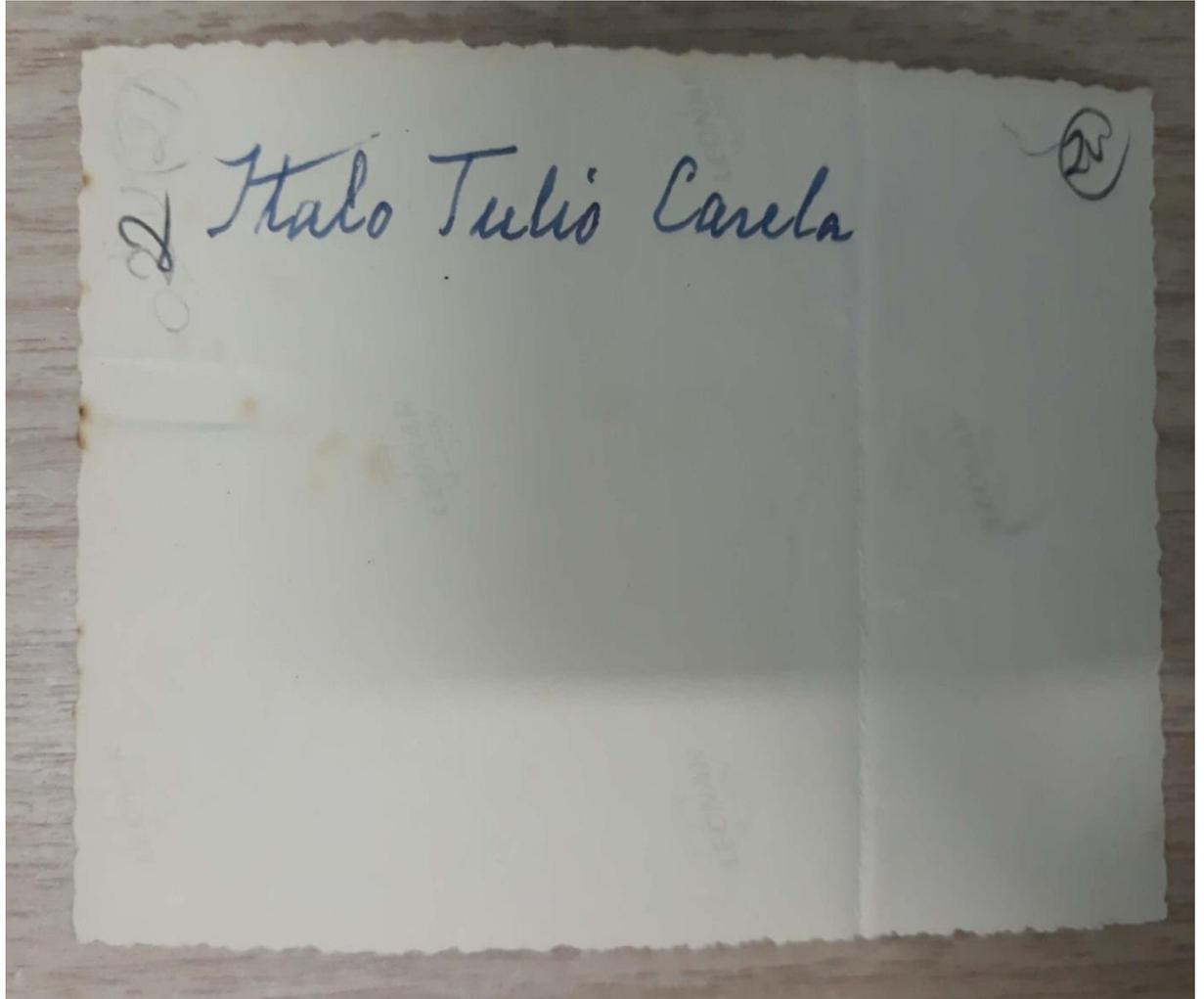
Nas imagens 19 vemos uma foto de Tulio Carella e, atrás dela (imagem 20), uma assinatura como o seu nome completo, sem poder precisar se é a assinatura original do autor:

Imagem 19- Fotografia de Tulio Carella.



Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 20- Verso Fotografia de Tulio Carella.



Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

De posse do endereço que constava do seu prontuário, fui até a rua sete de setembro, no centro da cidade do Recife, na altura do número 345, no qual há atualmente um edifício de apartamentos, como se pode ver nas fotos das imagens 21 e 22. Talvez o apartamento em que ele viveu ainda esteja lá, sob o número 404, já que não fui autorizado a entrar no prédio:

Imagem 21- Fotografia do Prédio no qual morou Tulio Carella 1.



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Imagem 22- Fotografia do Prédio no qual morou Tulio Carella 2.



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

É preciso entender que, no período que o argentino passou no Brasil, o país já atravessava um certo fechamento político e moral. Ainda não tínhamos a ditadura militar, que só nos veio fadidamente em 1964, mas o movimento de Ligas Camponesas já fazia o governo abrir olhos e dentes para os partidos de esquerda ou a quem se alinhasse a eles, e Tulio Carella caiu de paraquedas neste contexto brasileiro. Eu tive contato com a notícia da sua prisão no prefácio da edição de 2011 de *Orgia*, informação dada pelo editor Álvaro Machado. Ele realmente havia sofrido essa violência, era um fato noticiado ao menos em três fragmentos de jornais da época (imagens 15, 16 e 17).

Em nenhum destes registros de jornal havia menção à tortura. Um dos textos mostra um Tulio Carella solícito, elogiando a forma como fora tratado na prisão e

informando que passava bem, apesar de não ter acesso aos jornais (imagem 18), e que transcrevo em parte:

Na quinta-feira da semana passada, recebi a visita, aqui, de um cidadão à paisana, que me convidou a comparecer à Secretaria de Segurança Pública a fim de satisfazer as exigências normais de minha identidade de estrangeiro. Dali, após atendê-las, fui conduzido em automóvel ao aeroporto dos Guararapes (não soube dizer se na área militar ou civil), donde me transportaram de avião para um local que também não conheço. Somente aí – acrescentou- é que teve consciência de que e porque estava detido, sendo, durante uma semana, submetido a constantes interrogatórios. De início com certa austeridade, porém depois com muita cordialidade. (EXÉRCITO LIBERTO PROF. CARELLA: NÃO ERA COMUNISTA NEM FAZIA CONTRABANDO, 1961, p. 15).

Nesta reportagem, Tulio Carella mostra um comportamento obsequioso, sem nenhum tipo de enfrentamento ou de discussão sobre a prisão indevida. Ele não discorda da arbitrariedade, não alimentando “o menor constrangimento contra as autoridades, pelo fato de havê-lo detido, porquanto se acham no cumprimento de seu dever, em defesa das instituições, da sociedade e da segurança nacional”. E a reportagem segue, com o texto de chamada “Não lia jornais”, mostrando um comportamento distante de uma pessoa que sofreu tortura, e no qual o argentino diz que nos dias de detenção não lhe era permitido ler jornais e por esse motivo não sabe quais informações chegaram até a sua família, fazendo um certo apelo para que o jornal escreva para falar que ele já gozava de plena liberdade, talvez no intuito de que essa informação chegasse até Buenos Aires. E o texto termina com o que seria uma fala dele, reforçando o que já falara na mesma reportagem (ainda na imagem 18):

Faço questão de reafirmar às autoridades que me detiveram que não guardo o menor constrangimento contra as mesmas, pois, diante da denúncia recebida e das suas responsabilidades, não poderia ser outro o seu gesto senão convidar-me a prestar esclarecimentos. (EXÉRCITO LIBERTO PROF. CARELLA: NÃO ERA COMUNISTA NEM FAZIA CONTRABANDO, 1961, p. 15).

Não se sabe os reais motivos de ele silenciar sobre as torturas que sofreu, talvez tenha sido um ato de autopreservação. É importante destacar aqui que em 1961 o Brasil ainda não estava sob a ditadura militar, que veio somente três anos depois, mas o que aconteceu ao professor seguiu um mesmo *modus operandi* da fase repressiva da ditadura militar brasileira. A posição de Tulio Carella neste relato, com um discurso que foge totalmente de alguém que sofreu tortura, me faz pensar que deve ter havido uma pressão sobre ele para não falar sobre o fato real (da tortura

sofrida) aos jornais, talvez coagido e temeroso de represálias maiores, sendo ele um estrangeiro. Mesmo com essa posição “diplomática” por parte dele, as retaliações não deixaram de acontecer, posto que foi convidado a sair da Universidade do Recife e do país. Um exemplo parecido, embora tenha acontecido já na ditadura militar e sob o signo do Ato Institucional número 5²², está no relato dos diários de Judith Malina quando de sua prisão, com um comportamento similar na narrativa:

É fácil indicar as razões que levavam a autora a se manter em silêncio sobre tais atos de violência. Em primeiro lugar, um relato mais contundente não seria publicado e ainda poderia ser usado em sua condenação. Soma-se a isso um desejo (seria prudente dizer instinto?) de autopreservação e a sabedoria de barganhar com os policiais para ter alguns pedidos atendidos. (DUSSE, 2016, p. 69).

Esta omissão ou silenciamento sobre violências sofridas ou vistas em prisões parecem ter um eco comum nos dois casos, portanto. O único relato da provável tortura de Tulio Carella está na descrição do próprio Hermilo Borba Filho em obra memorialística no último volume da tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência - Deus no Pasto -*, que me foi fundamental na pesquisa. Hermilo Borba Filho foi o tradutor de *Orgia*, e os laços de amizade dos dois se estreitaram sobremaneira depois que o argentino voltou para sua Buenos Aires, provavelmente ainda em 1961. As trocas de cartas entre os dois foram relativamente frequentes, e as missivas que chegaram da Argentina estão de posse da viúva do brasileiro, a senhora Leda Alves (MACHADO, 2011, 2018). Já as cartas que chegaram até Tulio Carella provavelmente foram queimadas por sua família. Na passagem da obra, em nenhum momento eles citam o exército brasileiro claramente, visto que, quando o livro de Hermilo Borba Filho foi editado, em 1972, estávamos em plena fase dura repressora da ditadura militar brasileira, mas as sugestões do texto nos fazem saber claramente que a ação do sequestro e posterior tortura foram perpetradas a mando do exército brasileiro. O relato (do qual, e por motivo de espaço, coloco aqui apenas fragmentos) está distribuído em algumas páginas de *Deus no Pasto* e nele Hermilo Borba Filho narra

²² Sobre o Ato Institucional número 5, segue texto retirado do site do Centro de Documentação Histórica da Fundação Getúlio Vargas: “O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados”. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso: 31 de março de 2020.

uma visita que fez ao colega quando este já estava arrumando seus pertences, com a ajuda de estudantes, para sair do país:

À tarde fui ao apartamento de Lúcio Ginarte²³, encontrando-o assistido de três alunos: um rapaz e duas moças. Já estavam preparando a bagagem: malas, caixões, caixas, embrulhos, o que havia comprado no Recife... Ficamos um pouco constrangidos diante um do outro e nos sentamos numa cama baixa enquanto os alunos continuavam a tarefa. Apertei-lhe fortemente a mão procurando uma palavra para dizer-lhe. Na sua mistura de português e castelhano falou como por acaso:

- Logo mais conversaremos.

...Indiquei-lhe a garrafa de gim pela metade, mas ele com outro gesto, recusou a bebida e, inesperadamente, estendeu-me suas grandes mãos, quase tocando-me o peito, não consegui interpretá-lo no primeiro instante. Foi preciso que dissesse:

-Veja minhas mãos.

Olhei-as: os nós dos dedos estavam escalavrados e como a casca ainda mal se formara podia-se ver a ferida de um castanho avermelhado. Ergui os olhos numa interrogação e ele explicou:

- Bateram demais nas minhas mãos para dar impressão de que havia reagido. Arrancou os sapatos e eu também pude ver marcas na sola dos pés. Quando tirou a camisa constatei os grandes vergões que se cruzam nas suas costas largas flageladas por chicotes de couro.

- Perguntaram-me quando eu ia saindo aqui do

apartamento:

-Quem?

-Eles.

-Seus amigos?

Olhou-me penetradamente, como tentasse descobrir o que eu sabia, ficando um pouco corado, mas em seguida falou:

-Não, os outros. -Fez pausa e continuou: -Eu ia saindo justamente para ir ao Departamento de Estrangeiro revalidar o visto do meu passaporte quando encostou um jipe com dois sujeitos na frente e um atrás. O da frente, ao lado do motorista, perguntou-me se eu me chamava Lúcio Ginarte. Respondi-lhe que sim. Ele, então, me disse que eu precisava comparecer ao Departamento de Estrangeiros para uma questão de Rotina. Achei muito natural, admirado somente da coincidência. Tomei o jipe que, em vez de rodar para o lugar habitual, enveredou por outras ruas. Estranhei aquilo e interroguei os ocupantes do veículo, mas eles não me deram resposta, o motorista acelerando a marcha, alcançando a avenida da praia e aumentando ainda mais a velocidade... Se fossem assaltantes ficariam decepcionados com minha pobreza. Foi a minha primeira ideia porque não me ocorreu que eu estava sendo raptado pela lei. Afinal, chegamos a um barracão de madeira e eles, já de revólver em punho, mandaram que eu descesse, empurrando-me de porta adentro. Quando atingi um pequeno corredor, meio cambaleante por causa do empurrão, fui logo recebido por uma saraivada de socos na cabeça que me deixaram meio tonto. Amarraram-me as mãos às costas e levaram-me, com pancadas, para uma pequena sala onde estava sentado um homem. Fiquei de pé, Ele me interrogou durante mais de uma hora, querendo saber onde estavam as armas, quem eram meus companheiros, onde se dera o desembarque, de onde eu recebera o dinheiro. Tentei explicar que sou professor da EAGA, que nada sabia daquilo de armas, mas ele gritava para mim, dizendo que já se sabia de tudo, que viera informação do Rio para prender-me, a mim, um cubano grandalhão que vivia entregando pacotinhos

²³ No relato, Hermilo Borba Filho usa o codinome de Tulio Carella, Lucio Ginarte, muito provavelmente pelo contexto em que o livro do pernambucano foi editado, em um pós AI5. Essa referência é frequente no livro, mas não o é na sua totalidade, pois há partes do livro no qual ele faz menção ao nome de Tulio Carella.

no cais do porto a pessoas suspeitas, sempre nas sombras, nos encontros em pontes, cafés, mictórios, praças afastadas.

-Depois- disse Ginarte... jogaram-me num minúsculo quarto gradeado e eu fiquei a ver o dia correr, a noite chegar... Noite avançada devo ter caído numa espécie de sonolência da qual fui despertado com um pontapé na bunda. Despiram-me e surraram-me nas costas, nos pés e nos dedos das mãos com um cassetete de borracha. Ordenaram-me que me vestisse, puseram uma venda nos meus olhos, dois homens me agarraram pelos braços um em cada lado. Guiando-me, eu sentia então o estômago roncar de fome, as dores das pancadas iram se afastando cada vez mais. Empurraram-me para dentro de um automóvel e devemos ter andado uns vinte minutos. Eu ouvia o ronco dos aviões, muito próximo, por isso não foi difícil saber que estávamos num aeroporto... fizeram-me subir numa escadinha, senti o cheiro próprio de avião, naquela mistura de óleo e gasolina, de ambiente abafado, fazia um calor insuportável, nem sequer me ocorrera a ideia de afastar um pouco a venda já que estava com as mãos livres... logo estávamos na pista e levantando voo. As perguntas continuavam monótonas, sempre as mesmas, agora, porém com a ameaça de ser atirado do avião caso não desse respostas satisfatórias. Não sei quanto tempo voamos. Continuei com os olhos vendados ao abandonar o aparelho e a venda somente foi retirada quando novamente me atiraram para uma outra cela. (BORBA FILHO, 1972, p. 175-182).

No confronto deste relato de Hermilo Borba Filho com o que os jornais noticiaram na época, posso considerar que apenas a prisão pelo exército brasileiro e a sua motivação é um fato que se avista nos dois, já que a tortura não é narrada no discurso dos jornais. Pelo contrário, e como já citado aqui, na reportagem do dia 28 de abril de 1961, a manchete chama para a soltura de Tulio Carella e no texto da reportagem lê-se o que seria a voz dele elogiando a forma como foi tratado na prisão e que reclama somente que não havia jornais para leituras (imagem 18). É preciso considerar a coragem do autor de *Deus no Pasto* em relatar a tortura sofrida pelo colega, dado que na ocasião da edição do livro, em 1972, estávamos em plena vigência da fase mais dura da ditadura brasileira. A passagem é longa, detalhada, e posso dizer que as referências ao exército brasileiro são claras, da descrição de veículos ao transporte de avião, o que de certa forma concatena com o relato dado por Tulio Carella ao Diário de Pernambuco (imagem 18). Importante no relato é a menção da ameaça feita a ele de ser jogado do avião, os chamados “voos da morte”²⁴, que foram uma prática de tortura durante a ditadura na Argentina e no Chile.

Como não há relatos de quanto tempo a prisão de Tulio Carella durou, também não há como traçarmos uma linha do tempo dela. Se levássemos em consideração a

²⁴ Esses voos foram uma prática de tortura principalmente na Argentina, entre 1976 e 1983. Consistiam em jogar os opositores em pleno voo. Em Buenos Aires isso se deu, em geral, em sobrevoos sobre o Rio da Prata. Uma leitura mais aprofundada pode ser feita na dissertação *Os voos da morte como método de desaparecimento, extermínio e ocultação de cadáveres na Argentina*, de Diego Antônio Pinheiro Soca (2016). O filme *Kóblic* (2016) com direção de Sebastián Borensztein traz os voos da morte no seu roteiro.

linha do tempo das reportagens dos jornais, na qual a prisão dele é narrada até a sua soltura, teríamos apenas três dias (do dia 26 ao dia 28 de abril), então somente 72 horas de cárcere, o que talvez não tenha correspondido à realidade, pois uma das coisas que fizeram o alarme soar sobre o desaparecimento do professor de teatro foi exatamente as suas faltas repetidas na Universidade do Recife, que provavelmente devem ter se dado em um período maior de tempo.

Esta minha dificuldade labiríntica nos arquivos foi também sentida para além do Brasil. Na Argentina, a busca *on line* como a que consegui fazer a partir da Hemeroteca da Biblioteca Nacional Brasileira não teve o mesmo êxito, o que dificultou sobremaneira tentar comprovar alguns pressupostos levantados em relatos orais, como a destruição dos exemplares de *Orgia* pela ditadura na Argentina (dos poucos exemplares que conseguiram chegar às mãos do autor). Na busca *on line* no site da Biblioteca Nacional Argentina²⁵ e da Biblioteca do Congresso Nacional Argentino²⁶, não consta nenhum exemplar de *Orgia* entre todas as obras, embora outras importantes dele estejam lá, o que reforça a tese de que a ditadura pois fim aos exemplares que chegaram naquele país (MACHADO, 2018, p. 264). As dificuldades que se descortinaram na minha pesquisa durante esta caminhada mostram os contratempos inerentes a este tipo de investigação e como este caminho pode ser enovelado e labiríntico, por vezes mostrando frestas que não podem ser preenchidas com a materialidade dos arquivos, bem como a ausência de arquivos pessoais do autor, como é o caso da minha pesquisa. Com tudo isso, Tulio Carella se mostrou para mim como um Dédalo moderno, um arquiteto das palavras encarcerado em seus arquivos labirínticos, mas que me forneceu outras saídas possíveis para as minhas hipóteses, mesmo com o pouco de material encontrado sobre *Orgia* e a sua passagem pelo Recife.

²⁵ A última busca *on line* se deu no dia 30 de março de 2020 e consta do link a seguir: https://catalogo.bn.gov.ar/F/9UDFT62MMSR5VXFY9UDAKY27NQ21MSF5PMPUIL5ULQ894XREKV-76825?func=find-b&find_code=WRD&request=Tulio+carella.

²⁶ Aqui também a última busca *on line* se deu no dia 30 de março de 2020 e consta do link a seguir: <https://consulta.bcn.gob.ar/bcn/Catalogo.Buscar?d=P&q=Tulio+Carella&fe=&fs=32>.

4 A ORGIA, A DESCOBERTA E A TRANSGRESSÃO DE TULIO CARELLA

*Nenhuma droga me embriagou me escondeu
me protegeu*

*O Dionysos que dança comigo na vaga não se
vende em nenhum mercado negro*

Mas cresce como flor daqueles cujo ser

*Sem cessar se busca e se perde e se desune e
se reúne*

E esta é a dança do ser.

(Em Creta - Sophia de Mello Breyner Andresen)

Orgia é o nome assumido por Ítalo Tulio Carella para seus diários e está tanto na primeira edição de 1968, quando ele ainda estava vivo, quanto na segunda edição, datada de 2011. Em Grego antigo, *orgia* é o plural de *orgion*, uma cerimônia de adoração ao deus Dionísio, cujas “festas populares, as Dionisiacas, eram centradas no tema do vinho. As mais importantes foram as Grandes Dionisiacas de Atenas, celebradas no princípio de março. Foram elas que deram origem ao nascimento da poesia dramática grega” (HACQUARD, 1996. p. 101). Este deus do olimpo grego tem uma simbologia interessantíssima, pois representa não só o vinho, bebida usada nestas cerimônias para provocar um êxtase, mas também o teatro e suas máscaras. É um deus que se apresenta multifacetado, com a máscara que serve como a representação de várias identidades possíveis:

Às festividades populares e às celebrações artísticas juntavam-se, em todos os lugares de culto, ritos de carácter orgiástico, através dos quais os fiéis entravam em êxtase ou numa bebedeira descontrolada. Estas manifestações, que na origem tinham dado lugar a sacrifícios humanos (como a lenda parece demonstrar), tinham como finalidade permitir ao iniciado incorporar a própria pessoa do deus, comendo do seu corpo e bebendo do seu sangue (simbolicamente: a carne de uma vítima sacrificada ou um copo de vinho). (HACQUARD, 1996. p. 101).

Posso pensar, a princípio, que a escolha do vocábulo *orgia* por Tulio Carella para o título de sua obra tenha a ver com a representação de uma nova identidade sexual do autor, homoerótica na sua essência, ou pelo menos o despertar/descobrir desta nova identidade, que está claramente posta na obra, e não somente do entendimento mais geral que se tem da palavra *orgia* como uma situação na qual há o envolvimento sexual com múltiplos parceiros, uma alusão portanto a um excesso, neste caso no plano sexual. Este assumir de uma identidade homoerótica, que até

então não estava impresso em nenhuma outra obra sua, ao menos claramente tanto quanto está em *Orgia*, é bastante significativo e começa exatamente no título. A máscara dionisiaca serviu a Tulio Carella muito mais como descoberta do que disfarce, pois foi por ela que ele se viu e, muito mais claramente, foi por ela que se mostrou ao mundo. Maffesoli (2005, p. 11) cunhou o termo “orgiasmo” e nos diz que “À imagem de Dioniso, deus de múltiplas faces, o orgiasmo social é essencialmente plural” designando, em um plano mais sociológico, a possibilidade de este indivíduo ter múltiplas identificações, múltiplas paixões, que pode não ser necessariamente por uma pessoa, mas também por coisas. Se a “máscara” que Tulio Carella usou lhe desvelou uma outra identidade sexual, isso veio no assumir desta nova face, sobretudo homoerótica, e a cidade do Recife, notadamente o microcosmo do centro, teve um papel fundamental neste processo. Machado (2011, p. 19), na sua introdução à edição de 2011 afirma que

quanto ao título, *Orgia*, para além da sequência de aventuras sexuais documentada no texto, a palavra designa o autêntico ritual de passagem vivido no Recife, que, como nos cerimoniais orgiásticos da antiguidade, se revestia de uma mística própria.

Portanto, Recife foi um abrir de cortinas, como no momento que antecede o começo de uma peça de teatro, desvelando essa sexualidade de Tulio Carella, que até onde se pode perceber, pelo que o autor quis deixar como herança de sua memória afetiva e sexual, foi uma condição propiciada por aquele meio, por aquela cidade que o acolhia e pelos homens, em especial os negros, que povoavam aquele universo. E esta memória, inscrita muito claramente em *Orgia* e talvez com cores mais camaleônicas em *Roteiro Recifense*, ele quis apresentar a quem lê como uma descoberta, um descortinar propiciado por aquela cidade que ele habitou e que habitou suas memórias, e foi a responsável por mostrar esta sua sexualidade, que se pode dizer nova, pois não há nenhum outro relato desta natureza no que o autor nos deixou escrito.

Não se pode dizer, no entanto, que o autor não vivenciou outras experiências homoeróticas, ou se isso fazia parte do seu constructo social anterior à sua passagem pelo Recife, talvez não seja o objetivo primeiro desta pesquisa nem possamos provar isso em uma verdade exterior ao texto, mas nos cabe aqui pensar que, nessa passagem pela cidade, Tulio Carella resgata essa passagem pela cidade como um

momento em que quis desvelar essa “identidade sexual” claramente ao seu leitor, embora, é preciso dizer, esta identidade homoerótica é evidenciada e depreendida através dos relatos que temos na narrativa, assumida como diários, pois o autor não fala sobre esta sua identidade sexual, que suponho nova, nem complexifica esta questão no texto. E pensando aqui essa identidade sexual como

um constructo instável, mutável e volátil, uma *relação social* contraditória e não-finalizada. Como uma relação social no interior do eu e como uma relação social entre "outros" seres, a identidade sexual está sendo constantemente rearranjada, desestabilizada e desfeita pelas complexidades da experiência vivida, pela cultura popular, pelo conhecimento escolar e pelas múltiplas e mutáveis histórias de marcadores sociais como gênero, raça, geração, nacionalidade, aparência física e estilo popular. (BRITZMAN, 1996, p. 74).

Penso também que há um certo sentido de extravasamento e de excesso em orgia, típico do movimento das forças dionisíacas, que pode ser uma leitura possível para entender a escolha de um título contundente por parte de Tulio Carella para sua obra. Tudo isto promovendo uma ligação entre sua obra *Orgia* e um dos seus ofícios, o Teatro, motivo primeiro de sua chamada ao Recife.

Para Bataille (1987, p. 75), “O delírio sexual que afirma em sentido oposto um caráter sagrado é típico da orgia. Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgíaco é em sua essência excesso perigoso”. Portanto, penso não ser impune que Tulio Carella assuma este título, sendo antes de tudo uma questão que encerra em si muito a ser dito, pois confirma, em certa medida, o propósito da narrativa e o descortinar de sua sexualidade. Na herança intelectual dele, essa escolha não deve ter sido aleatória; aqui o título diz sobre a obra e muito mais sobre o que o autor quis dizer com a obra. Então, a opção por orgia como título nos faz pensar ao menos em dois movimentos por parte do autor: a sua ligação com a divindade grega e em outra mais pessoal, em um movimento de anunciar com o título muito do que se deseja narrar, a partir da referência dionisíaca. Penso que as duas coisas se complementam e acredito que Tulio Carella bebeu desse significado ancestral grego para justificar o que a sua obra significava para ele: a descoberta sexual (colocada na obra de uma maneira “orgiástica”, sem provocar, no leitor, grandes dúvidas quanto a isso), e a transgressão, categoria que trataremos adiante.

Se é pela orgia que Tulio Carella escreve sua obra, ela (pensando aqui orgia como um movimento de excesso sexual, um envolvimento com múltiplos parceiros)

se dá sobremaneira no texto, aparecendo nas diversas ações cotidianas e isto é narrado no livro com uma naturalidade e um realismo que transforma o texto em algo sinérgico, em uma narração nada insidiosa, alusiva, e com características fílmicas. E isso se dá principalmente nos flertes que aconteciam no centro da cidade do Recife, naquele microcosmo frequentado pelo autor, fazendo da orgia uma prática rotineira e lançando uma luz forte sobre o leitor ao assumir este título em sua obra.

É preciso dizer como enxergo o erótico nesta pesquisa. A palavra deriva de Eros, “um gênio intermediário entre os deuses e os homens” (GRIMAL, 2005, p. 148), que foi gerado a partir do Caos primitivo, ao mesmo tempo que Gaia. Este quase-deus também colocaria ordem e coesão no mundo, sendo uma força fundamental na manutenção da espécie humana. Segundo Hacquard (1996, p. 120), o orfismo²⁷ traz uma outra versão, vindo reafirmar “o poder fundamental de Eros, mas dá-lhe uma outra origem: Caos, o infinito, e Éter, o finito, uniram-se para gerar o ovo primordial; deste ovo nascerá o primeiro ser, simultaneamente macho e fêmea, e possuindo o germe de todas as coisas, Eros”. Esta última explicação se torna interessante pois Eros é ao mesmo tempo macho e fêmea.

Bataille (1987, p. 165) considera o erotismo como algo que “difere da sexualidade dos animais no ponto em que a sexualidade humana é limitada pelos interditos, cuja transgressão pertence ao campo do erotismo”. Portanto, o erotismo faz parte da natureza humana, se ligando fortemente a esta necessariamente pela existência do interditado, do proibido, e de certa forma secreto, não público. Esta ligação não se dá de uma forma antonímica, mas em justaposição, visto que são forças (o erótico e o interdito) que andam lado a lado, atestando o erotismo como sendo “a atividade sexual de um ser consciente e [que] não deixa de escapar em sua essência à nossa consciência” (BATAILLE, 1987, p. 125). Logo, o erótico se inscreve no terreno do proibido, daquilo que é preciso ser interditado pela norma social, mas que nem por isso deixa de ser praticado, e a sua prática tem o desejo e a busca do prazer (muitas vezes idealizado e sendo parte de um hedonismo), como destino final.

É necessário nos afastarmos aqui de uma lógica heteronormativa que por acaso possa reger as definições do que seja o erótico, e também não posso me distanciar do entendimento que o erotismo que se percebe em *Orgia* é essencialmente

²⁷ O Orfismo é um conjunto de crenças originário no período helenístico grego, relativo ao poeta mítico Orfeu, que propõe uma explicação para o começo do mundo. Há um movimento artístico que também leva o mesmo nome, mas não é a este que me refiro no texto.

masculino e praticado entre homens e, por esse motivo, preferi desta forma usar o termo homoerótico, defendido por Costa (1992) e Fernandes (2015) como uma maneira de nos distanciarmos da carga discriminatória que “homossexualismo” carrega, um termo pejorativo, como atesta Posso (2009, p. 19), quando diz que

nas primeiras décadas do século 20, o termo “homossexual” no Brasil aplicava-se somente aos homens efeminados- a “bicha” ou o “veado” (também “viado”) - que supostamente adotavam o papel passivo ou feminino durante a relação sexual penetrativa com um parceiro ativo, o “bofe”.

Nesta seção, irei tratar de como a transgressão e a orgia aparecem na obra e de como isso se transforma em um ato político pessoal, de contestação de uma ordem social vigente que culminaria em ditaduras militares, tanto no Brasil quanto na Argentina. Foi também por esse ato transgressor que Tulio Carella entrou no seu ostracismo pós 1968. É pela transgressão que o autor se mostra na obra e é pela transgressão que o autor afirma a sua sexualidade, tanto se olharmos para ela dentro de uma perspectiva individual, como se a incluirmos dentro de um dado contexto histórico: as duas coisas se corroboram, se complementam, e é por esse olhar que inicio a minha análise. Essa transgressão estará, então, na primeira subseção e resolvi sagrar à orgia a subseção seguinte.

4.1 A transgressão e os caminhos da marginalidade literária- *diário primeiro* como prenúncio do fim

Acredito, nesta leitura, que a transgressão seja a mola propulsora do livro, foi por ela que Tulio Carella escreveu e foi por ela que ele se motivou. Neste subcapítulo, iremos tratar desta transgressão e de como ela pode ser percebida no livro, de que forma foi uma resposta à violência vivida pelo autor na sua passagem pelo país e como isso configura um tipo de contracensura que resultou também em seu ostracismo, entendendo contracensura como uma resposta a um ato de censura prévio, assim como sofreu o autor quando foi expulso da Universidade do Recife e do Brasil. O próprio ato de entregar os exemplares de *Orgia* a alguns intelectuais portenhos revela uma vontade dele em não só mostrar a sua obra em seu país (obra que até hoje não foi publicada lá), mas também uma resposta à violência física e muito provavelmente psicológica sofrida no Brasil. É preciso que se diga que a forma como essa censura veio até Tulio Carella se veste de uma forma específica, nada *ex officio*,

pois ele não foi impedido de editar seu livro no Brasil e não houve um movimento oficial que o impedisse de lançar a obra (diferentemente do que ocorre na Argentina, seu país natal, no qual até hoje a obra não foi editada, provavelmente por uma condição familiar, como se verá adiante), mas foi impedido de continuar a dar aulas e coagido a sair do país, sendo a coisa impeditiva disso tudo vinda basicamente do conteúdo homoerótico contido em seus diários.

Mas onde posso identificar a transgressão e quando ela toma forma no texto? Antes é preciso colocar o que entendo como transgressão: ela é algo que se serve de violência, em menor ou maior grau, e este fato promove rupturas em ordens vigentes, sendo esta transgressão algum tipo de movimento que ultrapasse um limite dado, bem ao modo do que nos fala Foucault (1963, p. 33), quando nos pergunta

contra o que ela [a transgressão] dirige sua violência e a que vazão deve a livre plenitude do seu ser senão àquele mesmo que ela atravessa com seu gesto violento e que se destina a barrar no traço que ela apaga?

Entendo, pois, a transgressão como um ato violento, de uma violência muitas vezes pensada e que pode tomar feições políticas de contestação de uma norma vigente, bem como de certas diretrizes naturalizadas na sociedade, como se pode perceber na obra. É também um ultrapassar de uma linha imaginária, convencionalizada, com um limiar construído dentro de um dado contexto histórico e social, como o que viveu Tulio Carella no começo dos anos 1960 aqui no Brasil: um fechamento moral que não reconhecia (reconhece?) o amor ou o ato sexual entre dois homens como sendo natural, que é correlato de “normal” e “socialmente permitido”. Entendendo violência como esta energia necessária para transpor esta linha tirânica, instituída por uma convecção meramente social que delimita e, delimitando, restringe possibilidades. E esta energia nem sempre é consequência de uma força bruta, um “ato violento”, como talvez a palavra “violência” possa suscitar em seus significados²⁸. Ela pode ser inclusive uma resposta a uma violência ou imposição social previa, como sustentamos nesta pesquisa em relação à transgressão em Tulio Carella, onde se pode, de certa forma, traçar um paralelismo como o que Pimentel (2007, p. 22) nos fala sobre a transgressão em Copi, que está “na naturalidade com que o assunto é nomeado”, que em *Orgia* se inicia no título e transcorre durante todo o texto, na forma

²⁸ No Dicionário *online* de Língua Portuguesa, “Violência” está também como “Qualidade ou caráter de violento, do que age com força, ímpeto” e “Ação violenta, agressiva, que faz uso da força bruta: cometer violências”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/violencia/>. Acesso: 12/12/2020.

como o autor narra seus encontros com os homens que permearam seu universo durante sua passagem pela cidade, sendo esta, talvez, a única via possível de expressar claramente a sua sexualidade em um país que se fechava moralmente, e como resposta à violência física e psicológica, começada justo com sua prisão pelo exército brasileiro.

Tulio Carella, então, transpõe com *Orgia* esta linha convencionada, este limite imposto socialmente que vive, dialogicamente, uma relação com sua transgressão. É uma relação dialógica, pois, de alguma forma, um – o limite- não vive sem o outro- a transgressão-, como também nos fala Foucault (1963, p. 32):

O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia ser absolutamente transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra.

Bataille (1987) nos traz uma ideia muito parecida, falando do interdito e da consequente transgressão quase como coisas indivisíveis, complementares, como já citei, mas volto aqui ao assunto pela necessidade de melhor explanação. Elevando a transgressão a uma categoria humana (distante dos animais posto que estes não prescindem ou não reconhecem o estatuto do interdito), ele relaciona claramente a ideia da violência necessária a essa transgressão, uma violência que precisa ser entendida como aquela energia necessária para sobrepor os interditos. É assim que enxergo nesta pesquisa a transgressão, como um movimento que precisa de uma energia que move interditos por meio de uma violência necessária, mas ainda assim preservando certa relação dialógica:

A frequência — e a regularidade — das transgressões não invalida a firmeza intangível do interdito, do qual ela é sempre o complemento esperado — como um movimento de diástole completa um movimento de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede. Longe de obedecer à explosão, a compressão a excita. (BATAILLE, 1987, p. 43).

Mas porque se transgride? Em *Orgia*, a transgressão pode ser pensada como uma resposta à opressão que sofreu o autor. Levanto essa hipótese muito pela observação da minha pesquisa historiográfica. Recife desvelou um outro lado da sexualidade de Tulio Carella, ao mesmo tempo que houve um movimento de repressão quando da descoberta dos seus diários pelo exército brasileiro. A descoberta dos diários e o que neles continha cerceou o autor em algumas frentes: primeiro com o “convite” a sair da Universidade do Recife e logo depois o convite a

sair do país. Esta me parece a tese mais acertada, se analisarmos a obra tal como ela se apresenta em sua linguagem clara, navalha na carne, aliada aos elementos da pesquisa historiográfica. É uma análise possível se pensarmos que a condição na qual ele havia deixado sua Buenos Aires (uma esposa e uma carreira sólida como intelectual), logo encontrou um movimento de desconstrução quando do seu retorno ao seu país, com a separação da esposa e um ostracismo produtivo.

Tulio Carella não escondeu a obra neste retorno, pelo contrário, tratou de entregar a intelectuais portenhos cópias da primeira edição de *Orgia*, como nos assegura Machado (2018, p. 264):

Embora não noticiada pela imprensa argentina e sem importação para livrarias de Buenos Aires, *Orgia* circulou naquela cidade pelas mãos do próprio autor, que distribuiu aos seus próximos 35 exemplares, a incluir nesse círculo críticos literários, escritores e editores.

Fica evidente para mim que este ato, o de mostrar aquilo que poderia ser algo a ser guardado no armário, é como um atestado de que Tulio Carella queria se fazer ver e ouvir, e contemplou no movimento de se fazer perceber por uma “elite pensante” portenha uma saída para isso. Ninguém que quer se esconder se mostra e, nesse movimento de escrever, eterniza-se o escrito, lançando-se ao outro, leitor/leitora, aquilo que se escreve, exibindo-se, mostrando-se, publicando-se, no sentido primeiro de “tornar público”. Para o mesmo Machado (2011, p. 21),

a filiação à exploratória agostiniana permite entender melhor a autorização de Carella para a publicação de *Orgia* sem assinatura pseudônima. Não obstante, há ainda outro raciocínio possível: com tal exposição, o argentino neutralizava o valor do documento secreto das cópias do diário em poder da ditadura militar brasileira.

Então, para o autor acima, o ato de assumir a obra foi para Tulio Carella uma forma de neutralizar possíveis chantagens do exército brasileiro que poderia trocar informações com autoridades argentinas. Isso é uma possibilidade, mas enxergo muito mais este ato como um assumir da sua sexualidade. Este assumir trouxe o resfriamento da produção careliana que se deu logo após a primeira edição de *Orgia*, em 1968. Penso que isso se deveu ao conhecimento por parte da crítica e da intelectualidade portenha, em plena ditadura argentina²⁹, daquela obra que trazia explicitamente as aventuras do autor, de uma forma clara e contundente. O

²⁹ O golpe de 1966 na Argentina pode ser visitado, de uma ótica mais historiográfica, no artigo de Sorbille (2008) “Três Momentos para Pensar uma História – Argentina 1966-1976”.

fechamento moral e a repressão, ao passo que coíbe e proíbe em movimentos de censura muitas das manifestações humanas, incluindo as literárias, e muito mais as literárias de cunho erótico, promove um movimento de ordem contrária, de resistência, de contracensura que muitas vezes pode se apresentar em forma de texto.

Portanto, em Tulio Carella, o movimento repressivo se deu ao menos em dois momentos: o primeiro ainda no Brasil, como já citado, com sua prisão, o seu desligamento das aulas na Escola de Belas Artes e seu chamado a sair do país logo depois e, em um segundo movimento repressivo, com o ostracismo, o quase banimento de uma produção pós 1968, coincidentemente vindo com a primeira edição de *Orgia*. Em uma breve citação, no jornal argentino *La Prensa* (1979, p. 18, *apud* MERTEHIKIAN, 2015, p. 66), no que seria o obituário de Tulio Carella, em abril de 1979, intitulado *Tulio Carella, Sus Exéquias*, pode-se ler um pouco do que foi sua solidão no ostracismo:

Fazia tempo que Carella havia se distanciado dos âmbitos artísticos do teatro e do cinema, mas em sua intimidade vivia consagrado a uma constante leitura de poesia e à criação musical, que improvisava ao piano para seu prazer e de seu limitado grupo de amigos, mas sem fixar suas melodias na pauta gráfica.³⁰

Assim, pode-se associar intimamente a censura que Tulio Carella sofreu em 1961, quando descobriram os seus diários no seu apartamento em Recife, o que fez com que fosse convidado a retirar-se da Universidade e logo depois do país, ao conteúdo dos seus diários. E estes dois episódios, especificamente, estão inscritos em um contexto brasileiro do início dos anos 1960, anterior à ditadura brasileira, o que nos faz pensar que esses fatos repressivos encadeados aconteceram em um país que, supostamente, vivia em seu estado democrático de direito, com respeito aos direitos civis. É preciso não confundir com o período da primeira edição de *Orgia*, que se enquadra em outro contexto de inserção em uma ditadura militar repressiva e institucionalizada, que tomou fôlego e força com o AI5, promulgado no final dos 1968, época da edição primeira de *Orgia*.

Falando em um contexto já da ditadura militar brasileira, Sussekind (1985, p. 12) nos revela que “ao contrário do que se pensa normalmente, a censura não foi a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois

³⁰ Tradução livre minha. No original: *Hacía tiempo que Carella habíase alejado de los ámbitos artísticos del teatro y del cine, pero en la intimidad vivía consagrado a la constante lectura de poesía y a la creación musical, que improvisaba al piano para su placer y el de su limitado grupo de amigos, pero sin fijar sus melodías en la pauta gráfica.*

de 1964”, inclusive existindo certa liberdade de produção, conquanto esta produção não chegasse à grande massa:

Até 1968, curiosamente, houve certa liberdade inclusive para a produção cultural engajada. A estratégia do governo Castelo Branco foi, por um lado, expansionista- super-desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão; por outro lado, até liberal com relação à arte de protesto e a intelectualidade de esquerda, desde que cortados seus possíveis laços com as camadas populares. (SUSSEKIND, 1985, p. 13).

A primeira edição de *Orgia* se inscreve exatamente no contexto da fala da autora acima, com certa liberdade assistida dos meios de produção cultural por parte do governo, coisa que só veio mudar em 1975, quando as restrições se tornaram mais rigorosas, ainda segundo a mesma autora, inclusive com “cooptação e controle sobre o processo cultural” (SUSSEKIND, 1985, p. 22).

O mais interessante e evidente é que a censura de certa forma não oficial sofrida por Tulio Carella enquanto ainda estava no Brasil devido às anotações do seu diário, foi direcionada ao teor homoerótico que ele encerrava, e que foi descoberto quando arrombaram seu apartamento enquanto estava preso sob responsabilidade do exército brasileiro em 1961, quando talvez o Brasil não tivesse ideia da ditadura que viria três anos depois. Estes “arrombamentos às vezes literais, como a violação de correspondências e residências, as detenções, sequestros pelas forças policiais, demissões por motivos ideológicos, perseguições” que Sussekind (1985, p. 16) reporta como fatos comuns a partir de 1968, Tulio Carella sofreu já em 1961, quando foi preso e torturado, teve o apartamento arrombado e logo depois foi expulso da Universidade e do país que o convidou e que o acolheu em um primeiro momento. Portanto, ele sofreu das arbitrariedades que viriam a se tornar frequentes no Brasil antes que a ditadura militar se tornasse o regime, em 1964, e antes que houvesse ainda um maior fechamento político, em 1968.

Borba Filho (1972, p. 175) relata o encontro que teve com o reitor³¹ da Universidade do Recife e fica claro que o que mais incomodava ao magnífico era o conteúdo do diário que desnudava um teor essencialmente homoerótico, e foi esse o motivo de sua expulsão da Universidade:

- Mas afinal o que aconteceu?
O Magnífico foi cortante:

³¹ O ex-reitor da Universidade do Recife João Alfredo faleceu em 1971, conforme Silva Junior (2012, p. 141), mesmo assim seu nome foi omitido por Hermilo Borba Filho na sua obra, que é de 1972.

- Não interessa, senhor professor. Basta que saibam que ele vivia caçando homens. E, o que é pior, negros. Era louco por negros. Seu diário está cheio de tipos asquerosos e de desenhos ainda mais nojentos³².
... - Cancelei o contrato e vou mandá-lo de volta ao seu país.

Ampliando um pouco nossa percepção e agora olhando para uma escrita pan-americana e dentro deste dado contexto histórico de ditaduras militares na América Latina, a literatura também passou a ser um modo de resistência e da contestação de uma ordem imposta. As experiências homoeróticas e sua inscrição em relatos, como no caso de *Orgia*, são parte desta rebeldia. O contexto da Argentina do começo dos anos 1970 nos é passado por Palmeiro (2019, p. 31), a partir da ótica da obra de Perlongher, quando nos diz que

se há também aqui um privilegio da experiência, é porque o corpo se constituiu nesse período na arena de luta entre o estado neoconservador e as pulsões de transformação: superfície de inscrições estatais (literatizadas em detenções, sequestros e torturas), mas também de rebeldia e prazer.³³

O exemplo de Perlongher e sua poesia maldita de alguma forma encontra ecos com a obra de Tulio Carella, com "...a exploração do desejo homoerótico masculino como uma fuga da subjetivação canônica"³⁴ (PALMEIRO, 2019. p. 19). É uma fuga do comum, uma violência que tenta retirar o que está posto, mas, de uma forma mais particular no caso de Tulio Carella, sendo uma resposta à violência sofrida por este, tanto em relação à tortura como em relação a sua saída involuntária do país. *Orgia* é transgressão e o autor usa disto para mostrar a sua sexualidade, como contestação e sublimação de uma violência sofrida, como também uma via possível (talvez a única, dado o contexto histórico de fechamento moral e político da época) para uma resistência pela literatura.

Então, Tulio Carella sofreu uma censura pelo que o livro continha, as aventuras homoeróticas de um estrangeiro no Recife, contada e assumida de uma forma clara e

³² Essa é uma referência aos supostos desenhos eróticos que Tulio Carella fez nas anotações que seriam os seus cadernos-diários. Segundo consta no seu obituário no Jornal *El Clarín*, já citado aqui na introdução, ele ensinou desenho na Academia Manuel Belgrano. Estes desenhos não constam da edição *Orgia* de 1968 e da edição de 2011, pois supostamente estavam nos cadernos diários que entendemos não existirem mais, como já citado.

³³ Tradução livre minha. No original: *Si hay también aquí un privilegio de la experiencia, es porque el cuerpo se constituyó en ese período en la arena de lucha entre el estado neoconservador y las pulsiones de transformación: superficie de inscripciones estatales (literalizadas en detenciones, secuestro y torturas), pero también de rebeldía y placer.*

³⁴ Tradução livre minha. No original: *...la exploración del deseo homoerótico masculino como una fuga de la subjetivación canónica.*

reveladora. E essa censura sentida pelo argentino, foi dupla: foi impedido de ficar no Brasil e entrou em um ostracismo pós 1968. Pensando como Barthes (2005, p. 147),

a verdadeira censura, entretanto, a censura profunda, não consiste em interdizer (cortar, amputar, esfaimar), mas em nutrir indevidamente, manter, reter, sufocar, enviscar nos estereótipos (intelectuais, romanescos, eróticos), em só dar como único alimento a palavra consagrada dos outros, a matéria repetida da opinião corrente.

Ainda sobre a censura que veio para Tulio Carella como uma resposta à sua transgressão, como uma pena a sofrer pelo descortinar da sua sexualidade em *Orgia*, ela reverbera na Argentina até os dias atuais, dada a recusa da família em autorizar a edição argentina. Em uma reportagem de 2011, no caderno *Ilustrada*, da Folha de São Paulo (FERRAZ, 2011), o sobrinho neto do escritor, Esteban Carella, responsável pelos direitos autorais de Tulio Carella na Argentina, diz não saber da edição brasileira de 2011, e que não tem interesse na publicação da obra em espanhol.

Continuando a falar sobre a censura e seus mecanismos na sociedade, Barthes (2005, p. 147) nos traz um termo importante, a *endóxa*³⁵, que “é o instrumento verdadeiro da censura, e não a polícia”. E continua dizendo que

a subversão mais profunda (a contracensura) não consiste pois forçosamente em dizer o que choca a opinião, a moral, a lei, a polícia, mas inventar um discurso paradoxal (puro de toda *Dóxa*): a invenção (e não a provocação) é um ato revolucionário: este só se pode cumprir na fundação da nova língua. (BARTHES, 2005, p. 148).

Endóxa é uma palavra grega que deriva também de outra palavra grega, a *Dóxa*. Foi um termo usado por Aristóteles para designar as crenças de uma cidade. Tem-se a *endóxa* como mais estável que a *Dóxa*, pois a primeira fora mais “testada” nos debates da pólis. Por *endóxa* entendo que seja o conjunto de concepções e opiniões, dentro de uma dada comunidade (que pode ser bastante ampla), dentro de um dado contexto histórico, e que atribui aos cidadãos, não somente a opinião, mas também leis e convenções sociais, certos limites. E isso dentro de uma “homeostase social”, na qual essas convenções, leis e opiniões, tornam-se a “verdade”, que nesse caso se confunde com os interditos.

Trago o termo aqui pois Tulio Carella burlou a *endóxa* brasileira e argentina, já que sua obra perdurou até os nossos dias, apesar de tudo. E burlou pela transgressão,

³⁵ Para uma leitura sobre o assunto, sugiro “*Phainomena, endoxa e a unidade do método em Aristóteles*”, de Oliveira (2018).

que é percebida em um primeiro momento pela linguagem direta, crua. No texto de *Orgia*, um leitor mais atencioso vai perceber que a forma como o autor escreve e as escolhas lexicais são feitas não somente para narrar um momento transposto para o texto memorialístico, mas para serem navalha na carne, realísticas, uma forma corajosa de dizer aquilo que ele viveu e suas aventuras sexuais. A palavra no texto erótico se torna maldita pela falta da dessensibilização cotidiana da maioria das pessoas para com estas palavras, bem ao modo sadeano, segundo Barthes (2005, p. 157), no qual “a palavra sexual, se direta é sempre recebida como se nunca tivesse sido lida”. Tulio Carella põe isso em um outro plano e traz a linguagem cruenta, com certa violência necessária à transgressão, mas tudo na medida da necessidade, pois de que outra forma isso poderia ser narrado? Que substituição lexical poderia ser feita para que o termo “pau” não ferisse os ouvidos? Ele não se importa com isso e opera a linguagem da forma necessária, sem amaciamentos, estando isto de acordo com o proposto, não fugindo de uma linha posta, não transbordando o copo escolhido para verter o vinho aqui oferecido. Talvez seja aí que resida a beleza do texto de Tulio Carella em *Orgia* e é aí onde ele também transgride, como no trecho que segue:

Na rua, vejo o negrinho do sábado: Arlindo. Sua beleza é excepcional. Fala comigo: trabalha envernizando móveis, deve ir para casa almoçar e não tem dinheiro. Se eu pudesse dar-lhe algo... Não tenho dinheiro comigo. Mas se vier até a minha casa... Subimos ao apartamento e eu lhe dou alguma coisa. Ele não vai embora. Pergunto-lhe se está de pau duro. Não responde. Repito a pergunta e diz, com voz rouca, que não. Finjo não acreditar nele e toco no seu membro. Está, sim. Não está. Está, digo. E com esse jogo, claro, quem ganha sou eu. – Você me deixa vê-lo? – Não há inconveniente. Arrebatam-se os botões e ele saca o cacete duro, preto. Diz que nunca fez nada com homens e que voltará amanhã. (CARELLA, 2011, p. 183).

O termo “negrinho”, usado algumas vezes por Tulio Carella em *Orgia* pode soar preconceituoso aos ouvidos atuais. Mas é preciso dizer que não podemos fechar a questão de que o autor era racista, devido a algumas questões importantes. No entanto, não se pode excluir o racismo estrutural que nos configura como povo, a saber os latino-americanos, cuja violenta colonização se fez a partir da exploração do trabalho escravo de pessoas não-brancas, em especial, africanos e povos indígenas. A primeira delas é que o livro é produto de uma tradução, feita provavelmente do Espanhol, língua pátria de Tulio Carella, para o Português, tradução esta feita por Hermilo Borba Filho. Então, para que a questão de o autor ser considerado racista pelo uso do termo que, hoje, soaria pejorativo, era preciso que soubéssemos como o termo estaria escrito nos originais, que ao que se sabe, e

como falado aqui, não mais existem. É preciso considerar, em primeira instância, essa questão da tradução, semiótica em suas entranhas, e sabermos como o termo estava escrito nos originais e correlacionar com o contexto histórico e de outra língua para que pudéssemos afirmar algo nesse sentido. Deveríamos considerar também a época em que a obra foi escrita, e verificarmos como o termo se comportava dentro desse contexto próprio. Curiosamente, a questão do termo é problematizada por Tulio Carella na própria obra:

Aqui [no Recife] a palavra *negro* nunca é empregada, é ofensiva. Diz-se *preto*. Trocam uma cor por um adjetivo de ressonâncias detestáveis. Pelo menos em espanhol preto é um vocábulo que se aplica à cor escura que quase não se destingue do negro, significando também aflito, miserável, escasso e invejoso. No Rio de la Plata foram chamados morenos. A palavra negro adquiriu, com o tempo, uma carga erótica que eles nem sequer imaginam. Se a repito constantemente é porque a sinto como uma nota musical, um som arrulhador, algo envolvente. (CARELLA, 2011, p. 101-102).

Essa reflexão metalinguística é significativa da consciência que ele tem do traço racista inscrito na linguagem e na história da qual ele é parte, a história de países que se ergueram com base no trabalho escravo. Pelo que se lê, o próprio comentário explicativo do autor na obra parece não ser de uma pessoa racista. Precisaríamos também, para considerarmos Tulio Carella um racista, obter alguma outra prova do autor para além de *Orgia*, alguma outra obra onde isso fosse perceptível, ou alguma entrevista dele à época, ou alguma nota biográfica. Por isso, e apesar do termo complicado, seria temerário fecharmos esta questão à luz do que vemos na obra.

Não se pode fazer da análise do texto, no entanto, o palco para uma canceladora (para usar uma palavra dos nossos tempos) acusação do racismo do autor, mas partir dessa leitura, para pensar o racismo como um gravíssimo problema inscrito em nossa história e, conseqüentemente, em nossa literatura.

Fica clara na passagem supracitada, e em tantas outras no livro, que o uso das palavras por Tulio Carella é feito de um modo a provocar certo choque em determinados leitores, mas ao mesmo tempo não nos deixa outra opção de narrativa, uma outra forma “asséptica” de descrever a cena. Embora “a linguagem tem essa faculdade de denegar, de esquecer, de dissociar o real: escrita a merda não fede” (BARTHES, 2005, p. 161), em *Orgia* a linguagem adquire na maioria das vezes o sentido contrário: o de não negar, o de mostrar, o de desvelar a questão sexual do autor:

-No Correio. Na traseira de um caminhão, em cima dumas bolsas, vejo um negro seminu. Acenamos um para o outro como se fôssemos velhos amigos. Na fila do guichê está um negro atrás de mim; esfrega-se, descaradamente apodera-se da minha mão para leva-la à sua pica. Espero-o na calçada, mas não volto a vê-lo. (CARELLA, 2011. p. 247).

Cansado, decido voltar quando encontro-me com Walfrido, endomingado, limpo, alegre, excitado. Procura-me com o olhar. Percebo certo receio em sua atitude. [...] Quer conhecer meu apartamento. Explica-me como procedermos: devo espera-lo em frente ao cinema São Luiz; e, quando o vir, começarei a andar e ele virá atrás de mim. Deste modo ocultará suas relações comigo. Não demora a chegar. [...] Excita-me e vou para o seu lado. Ele tenta francamente agir como macho, mas não demora a ceder e voltar-se de costas, do que me aproveito para enfiar minha pica na sua bunda. (CARELLA, 2011, p. 197-198)

E esta estratégia é usada não somente em momentos onde ele descreve o coito, mas também nas perguntas que ele faz com certa frequência no texto e nos inúmeros flertes diários, em uma conjunção de acontecimentos homoeróticos intercalados por conjecturas sobre as percepções da cidade e das pessoas: “A cidade me contagia com certa mentalidade prostituída. Domina-me. Com sutileza demoníaca expõe tudo o quanto eu havia aparentemente deixado” (CARELLA, 2011, p. 195). Para, em um momento seguinte, descrever que em um “mictório: um estudante se apaixonou por meu pau e brincamos um pouco” (CARELLA, 2011, p. 195). E adiante mais um encontro no qual “pouco a pouco o contato se torna mais íntimo. Procura um orifício. Seu caralho tateia a entrada do meu corpo, acha-a, força-a. Entrou. Move-se como um louco, mas como um louco sábio, preciso, metódico, em diversas direções” (CARELLA, 2011, p. 248). Acredito que este turbilhão de imagens que se sucedem na narrativa careliana em *Orgia*, com sua imagética frenética e altamente homoerótica, é um artifício do autor para nos deixar envoltos em um véu que inebria, que não nos faz sair dali, criando uma atmosfera quente e com o cheiro da maresia sexual da cidade. Desta forma, concordo com a observação de Barthes (2005) acerca da escrita de Sade, mas que posso trazer para a escrita de Tulio Carella em *Orgia*, quando diz que

o corpo libertino, de que faz parte a linguagem, é um aparelho homeostático que se mantém a si mesmo: a cena obriga a uma justificação, a um discurso; esse discurso inflama, erotiza; o libertino “não aguenta mais”; nova cena se engatilha, e assim por diante, ao infinito. (BARTHES, 2005, p. 173).

Então, esta transgressão é perceptível, em primeira ordem, pela forma como ele usa a linguagem para descrever as cenas e os momentos destes encontros. A linguagem é direta, não há desvios que amenizem o tom. Como exemplo poderemos usar a longa passagem da primeira transa com King Kong, um jovem lutador de 23 anos no qual “tudo nele se combina com graça e vigor: o cabeção sustentado por um

robusto pescoço, os ombros largos e a pélvis estreita; a pele dourada, o cabelo louro e crespo constituem outros detalhes assombrosos” (CARELLA, 2011, p. 119), que era morador de um povoado de Vitória de Santo Antão, município próximo ao Recife. Tulio Carella deixa entender que foi por ele que talvez tenha se apaixonado, pois é um personagem recorrente no livro, e a passagem deste encontro consome quase três páginas³⁶. Nela, ele descreve sua primeira e única (ao menos no livro) transa com King Kong. É uma passagem belíssima, de um homoerotismo à flor da pele, que deve ter custado do autor um retroagir na memória e, muito provavelmente, pela extensão da passagem, o autor quis mostrar a importância do jovem para ele:

King Kong deveria ter a voz de Hildo, grave, sonora, atraente, como um abismo de promessas luxuriosas. Lucio vai também à janela e King Kong dá-lhe espaço, afastando-se um pouco para a direita. Não muito. O vão não é largo e estão muito juntos... O contato é uma pergunta e a pergunta demora a ser feita. A passividade de Lúcio é uma resposta, um consentimento. Para ter certeza, King Kong acentua a pressão, movendo-se apenas. Acentua, também, a intimidade e a pergunta muda é agora o sexo que se comprime na coxa de Lúcio.

A respiração de ambos tornou-se mais profunda, mais calma; o caçador não respira enquanto se aproxima da presa e aponta a arma: a presa também não respira, esperando passar despercebida ou despertar a compaixão do caçador. King Kong procede com cautela: pouco a pouco desliza para as costas de Lúcio até encontrar uma saliência convexa, onde se instala, a princípio suavemente, depois acentuando o roçado para torná-lo vivo, intencional, e não casual.

...Com uma liberdade que deixa Lúcio pasmado, desabotoa a camisa e tira-a. Faz a mesma coisa com a calça. Está completamente nu e se exhibe com orgulho: sabe que é difícil achar um corpo mais perfeito que o seu.

..., Mas King Kong não entende as preliminares prolongadas: quer trepar sem mais espera. Gira-o, para colocá-lo na frente dele, de costas, e sem perder tempo apoia a glândula na carne indefesa. Lucio que se havia distraído contemplando por um instante os corpos no espelho, rebela-se: nunca poderá aguentar esse caralho. Tenta separar-se, mas as mãos de King Kong o impedem, enquanto continua empurrando em vão para forçar a entrada muito estreita.

É preciso que entre nesse corpo pálido, alheio à sua terra, para comunicar-se com os deuses brancos que o habitam, mesmo que tenham que rasgá-lo e fazê-lo sangrar. Bota mais saliva, abre as nádegas e aponta com o membro tesó.

...King Kong é dono do seu corpo, submete-o; sente que toca no fundo e que triunfa. Suas garras se tornam de seda, em vez de cravar os dedos acaricia o peito, as costas, o ventre e apoia seu rosto num dos ombros de Lúcio para saborear com mais clareza os gemidos do paciente. (CARELLA, 2011, p. 120-122).

³⁶ Hermilo Borba Filho (1972, p. 133) também cita parte desta passagem em *Deus no Pasto*. E faz um preâmbulo antes dizendo ser “fragmentos dos diários de Lúcio Ginarte chegados a mim muito depois da sua prisão como suposto contrabandista de armas de Cuba para o Nordeste, da sua tortura, da sua expulsão do país”. Curiosamente, Borba Filho emenda este relato da primeira transa com King Kong, de alto teor homoerótico, com uma descrição de uma transa com Anforita, uma das poucas que tem com mulheres na obra.

Nesta passagem citada acima, Tulio Carella descreve o que seria seu *grand finale* com King Kong. A cena cresce no teor erótico, e há uma cumplicidade que vem em um crescendo, e o autor vai iluminando a cena e levando ao leitor uma carga de um homoerotismo nada latente, espontâneo e livre. A escolha das palavras se ajusta à cena, que na maioria das vezes vista no livro é veloz, súbita, efêmera, mas que nesta não há pressa, nada é muito passageiro e percebe-se que foi pensada exatamente para mostrar a sua importância no texto: Tulio Carella desejou muitíssimo a King Kong e finalmente a sua presa estava lá. O corpo do lutador, apolíneo na descrição do autor, aos poucos se liga com o dele próprio, corpulento e nada atlético. Seus corpos são fundidos em um só, apesar de suas naturezas diferentes, e as imagens sucessivas são traçadas por uma linguagem direta, em um homoerotismo em estado bruto.

É importante dizer aqui que Tulio Carella usa de um artifício sutil, menos claro e visível que a “linguagem realística” debatida acima, para mostrar o descortinar de sua sexualidade: estando dividida em oito capítulos, é bastante claro na obra que nos primeiros capítulos há uma predominância da voz em terceira pessoa e nos capítulos últimos há uma predominância da voz em primeira pessoa. No primeiro capítulo e em parte do segundo, é narrada a sua chegada à cidade e sente-se que a voz fala muito mais da percepção do autor sobre a pólis e da sua adaptação a ela e quase não se vê descrição dos encontros homoeróticos, que, nestes capítulos, são furtivos.

À medida em que se adentra o livro, a descrição destes encontros se torna muito mais frequente e há uma predominância da narração em primeira pessoa. É como se o autor quisesse trazer aquelas experiências para mais perto do leitor, e como se a sua descoberta sexual fosse mais diluída nos primeiros capítulos e se tornasse mais forte à medida que sua experiência com a cidade se torna mais próxima. Há então um processo de decantação da narrativa à proporção que a leitura avança e o convívio com a cidade se estreita, e deste processo sai um substrato mais forte no qual o tom homoerótico do livro coincide com esta predominância da voz em primeira pessoa. Esta experiência é mais forte a partir do quarto capítulo, simbolicamente a “metade” do livro, no qual a voz em terceira pessoa praticamente desaparece, embora esta voz termine o sétimo capítulo e comece abrindo o oitavo e último capítulo, ela só vem neste como que em uma despedida, tomando pouco mais de três páginas, pra mostrar que ela existiu na obra e para ser o último exemplo desta transição:

Todos queriam ser normais, bonitos, fortes, ricos e isso não é possível. Por que não? Quem o impede o próprio homem? O pecado original? Há mistérios que não tem explicação nesse mundo. Haverá outro mundo onde nos expliquem tudo o que queremos saber? Porque tantos limites impostos à inteligência, ao desejo de perguntar? (CARELLA, 1968, p. 312).

Isso tudo corresponde e conflui para um maior descortinar da sua sexualidade: quanto mais o autor se desperta neste caminho, mais a voz usada na narrativa fica mais íntima do leitor, como se, neste movimento, houvesse cada vez mais uma espécie de cumplicidade presumida do autor com o leitor à medida em que uma maior “intimidade” com a cidade também se estabelece, e tudo isso acontecendo concomitantemente e gradativamente, em uma experiência que se aproxima de um diário, de um autobiografia e de uma escrita de uma vida que pede para ser partilhada em sua intimidade, mais confessável, íntima, em uma posição de mostrar que esta experiência é o ponto principal do livro e, muito mais fortemente, de que a cidade trouxe o desadormecer e o “abrir de cortinas” da sexualidade de Tulio Carella, desnudada ao leitor e altamente homoerótica em sua natureza.

4.2 Na orgia acordo, na orgia adormeço: o nosso sade latino-americano?

Orgia é uma obra homoerótica contundente, muito pela clareza como esse homoerotismo se coloca, e pela forma como Tulio Carella narra seus encontros com os homens daquele microcosmo do centro do Recife. Mas a primeira impressão que tive quando li a obra foi a de que o autor floreava, coloca cores mais fortes, exagerava quando narrava aqueles encontros que eram muitos em um só dia. No texto, esses encontros são quase um expediente obrigatório, um desenrolar em cascata, um após o outro e, mesmo sem mencionar o tempo cronológico em alguns deles, faz o leitor entrar em um *thriller* homoerótico narrativo, intempestivo, um relatar fílmico daqueles encontros. É uma engrenagem que funciona plenamente, semelhante à observação de Barthes (2005, p. 147) sobre a obra de Sade:

A orgia é organizada, distribuída, comandada, vigiada como uma atividade de oficina: sua rentabilidade é a do trabalho em linha de montagem (mas sem mais valia), ... um imenso e sutil jogo de engrenagens, uma relojoaria fina, cuja função é ligar o gozo, produzir um tempo contínuo, levar o prazer ao sujeito numa esteira rolante.

A ideia de uma orgia organizada, como em uma linha de produção, onde o produto final é o prazer, trazida pela citação de Barthes, é muito do que se vê nos

encontros homoeróticos de Tulio Carella na obra, muitos deles acontecendo de súbito, *à l'improviste*, mas que se engrenam algumas vezes e seguem basicamente um mesmo ritual de abordagem. Esta ideia de uma organização sistemática da orgia na obra cabe em certa medida, pois ela era sistematizada como se pode notar nas inúmeras descrições desses encontros que aconteciam sucessivamente, na maioria das vezes. Borba Filho (1972, p. 169), que chamou Tulio Carella de o “dionisíaco, que logo mais percorreria os sombrios corredores da maldade”, nos passa uma ideia da orgia do colega como algo que pode estar na ordem das coisas sistematizadas e organizadas, mas suscetíveis aos Caos do mundo, este motor catalizador das novas ordens:

O Caos que tanto o preocupava por ser a consequência lógica da Orgia. Discutíamos o assunto longamente, eu com meu uísque e ele com seu ponche de cajá, e não chegávamos a saber se acendíamos à Orgia para chamar o Caos ou se estávamos destinados ao orgiástico para que o Caos se manifestasse e desse nascimento a uma nova ordem das coisas. (BORBA FILHO, 1972, p. 149).

A minha impressão de que Tulio Carella exagerava na narrativa dos encontros, nas minhas primeiras leituras de *Orgia*, é também relatada por Sánchez (2012, p. 48-49) quando diz que

ainda que *Orgia* se caracterize pela detalhada descrição dos costumes regionais e dos encontros sexuais de um narrador-personagem biograficamente identificável, a proliferação desses encontros faz pensar num alto componente ficcional, e inclusive (como sucede no romance de Arenas), numa alucinação, o que permitiria suspeitar que se tratasse, não do diário das práticas homossexuais de um homem adulto, mas da narração das fantasias sexuais de um estrangeiro num país tropical.

O olhar deste autor para com a obra de certa forma é um equívoco, pois um documento de uma campana, de uma manhã vigiada de Tulio Carella, obtido por mim presencialmente no Arquivo Público de Pernambuco e depois, remotamente, pelo Arquivo Público Nacional (imagens 24 e 25), mostrou que era totalmente possível que esses encontros se dessem de uma forma numerosa. No entanto, não se pode concluir peremptoriamente que o documento encontrado no Arquivo Público de Pernambuco, atesta a veracidade. Mas, ao menos, deixa em aberta essa possibilidade. É claro que nem todos eles terminavam em uma ligação sexual, em uma finalização carnal, mas a corte era feita quase todas as vezes, e o flerte era quase

inevitável. Neste documento, o senhor Bernardino Pereira Xavier³⁷, investigador policial, descreve uma manhã de vigília a Tulio Carella. O texto soa ingênuo, pois o policial acredita que aqueles encontros, no centro da cidade, eram para conjecturas acerca do tráfico de armas, acusação que o levou à prisão posteriormente, quando na verdade Tulio Carella fazia uma pegação³⁸ gay. Coloco aqui primeiro, na imagem 23, um portuário datado de 13 de março de 1961, portanto antes da campana feita e também assinado pelo senhor Bernardino Pereira Xavier. Apresento depois a descrição da campana datada de 19 de abril do mesmo ano, mostrando que ele estava sendo vigiado há mais de um mês. Faço a transcrição³⁹ das imagens 24 e 25, pois, por serem cópias, podem não ficar totalmente compreensíveis:

Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco
Delegacia Auxiliar
Ilmo. Sr.
Comissário Supervisor.
PARTE

Levo ao conhecimento de V. S. para os fins que julgar conveniente, o seguinte:

Tendo sido designado hoje pelo chefe da 2 secção do E.M do IV Ex. para em companhia de mais três colegas faser uma campana no Ítalo Tulio Carella, a qual passo a fornecer o resultado.

Levamos o homem as 9,00 horas na Sertã em companhia de um rapaz estranho, o rapaz trajava creme, sapato telha, camisa creme e tinha uma grande pasta na mão.: aparentava uns 25 anos de idade e de cor morena clara e cabelos castanhos. Depois desta palestra que durou 10 minutos, o sr. Carella se dirijiu para rua nova, parou na casa de lanche Tabuú, onde comprou um pedaço de queijo, ficou passeando na rua nova, no seguinte trecho: da Gambôa do Carmo a Av. Dantas Barreto; na esquina do Magasin Caxias ele teve uma ligação com 5 elementos, não sendo do nosso conhecimento nenhum dos referidos elementos; Seguiu em direção a um soldado de trânsito que se encontrava no meio da Av. Dantas Barreto, e com o mesmo palestrou 15 minutos de relógio, em seguida se retirou para palestrar com dois estranhos; quando ele palestrava com o referido soldado de transito, deles se aproximou um individuo, trajando, camisa vêrde de malha, calça branca, e sapatos pretos; Tendo um pequeno sinal no lábio inferior do lado direito, tem aproximadamente uns 23 anos de idade, 170 de altura, côm morena e cabelos pretos.

Quando o Carela se despediu dos dois estranhos que palestrava, tomou o rumo do seu apt. Quando chegava na ponte da Bôa-Vista, isto já as 11,30 horas, se encontrou com o individuo que já discriminei acima, palestraram no meio da ponte por uns 5 minutos e logo em seguida rumaram para o apt. do sr. Carela, lá chegaram as 11,42 horas, procurei entrar em contato com o sr.

³⁷ Inscrito posteriormente nos relatórios do *Projeto Brasil Nunca Mais* como repressor. Disponível em: http://bnmdigital.mpf.mp.br/docreader/DocReader.aspx?bib=rel_brasil&pagfis=1035. Acesso: 22/03/2020.

³⁸ Termo popular para o ato de ir a lugares para flertes com pessoas, em geral desconhecidas, com o intuito de encontros sexuais. A pegação não necessariamente é somente gay, podendo ser também uma pegação heterossexual.

³⁹ Transcrição *ipsis litteris*, respeitando os desvios ortográficos e gramaticais do original.

Ten Cel Chefe da 2^a. pois era o meu desejo prender o citado individuo, a fim de esclarecer logo tudo, porém a ordem que veio foi de continuar seguindo o homem.

As 12,00 horas descia do apt. do Carela, o referido individuo, procurei segui-lo mais uma vês, e quando chegou na Av. Conde da Boa-Vistra, o individuo tirou do bolso uma nota de CR\$: 100,00 e ato continuo atravessou a referida Av. e tomou uma condução, seguindo destino ignorado.

O soldado de transito que o Carela entrou em ligação, eu procurei identificá-lo, chama-se Otacilio e tem numero 279.

Sem mais

Subscrevo-me Atenciosamente,

Bernardino Pereira Xavier.

Recife, 19/4/61

Imagem 23- Documento da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco.

5 I. O.-21
6353
⑥

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA-PERNAMBUCO

Recife, 13 de Março de 1961.

DELEGACIA AUXILIAR

Ilmo. Sr.
Comissário Supervisor.

P A R T E

Para os devidos fins, comunico-vos o seguinte:

Que em relação ao sr. Ítalo Túlio Carela, apurei o seguinte:

Que o citado cidadão é de nacionalidade Argentina, nascido em Buenos Aires, no dia 14 de Maio de 1912, é portador do passaporte nº 1.950.855, expedido em Buenos-Aires, em 25 de Setembro de 1959.

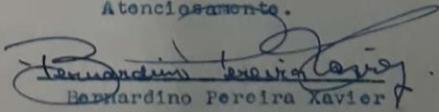
Reside na rua Sete de Setembro, nº 345 - Apt. 404 - 5º andar.

É professor da Escola de Belas Artes do Recife, onde lecciona música.

É costume do mesmo, todas as férias passar na Argentina, tendo chegado a pouco do seu País natal.

Até a presente data eu não ví nenhuma ligação do sr. Carela, com nenhum elemento do P C B . Outrossim com elementos contrabandistas, se porventura ele vem fazendo tais ligações, deve ser tarde da noite, e que ainda não me foi possível descobrir.

Atenciosamente.


Bernardino Pereira Xavier

Anexo 6
P. 24361
F/4

Fonte: Arquivo Público de Pernambuco.

Imagem 24- Campana de Tulio Carella Documento 1.

I. O. - 19
6362



SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
PERNAMBUCO
DELEGACIA AUXILIAR

07
8

Ilmo. Sr.
Comissário Supervisor

V. S. 461.
Rev. P.
F. 1/3

P A R T E

Levo ao conhecimento de V. S. para os fins que julgar conveniente, o seguinte:

Tendo sido designado hoje pelo chefe da 2a. secção do E M do IV Ex. , para em companhia de mais 3 colegas fazer uma campana no Itabê Tulio Carella, a qual passo a fornecer o resultado.

Levantamos o homem as 9,00 horas na Sertã em companhia de um rapaz estranho, o rapaz trajava creme, sapato telha, camisa creme e tinha uma grande pasta na mão; aparentava uns 25 anos de idade e de cor morena clara e cabelos castanhos. Depois dessa palestra que durou 10 minutos, o sr. Carella se dirigiu para rua nova, parou na casa de lanche Tabuú, onde comprou um pedaço de queijo, ficou passeando na rua nova, no seguinte trecho: da Cambôa do Carmo a Av. Dantas Barreto; na esquina do Magasin Caxias ele teve uma ligação com 5 elementos, não sendo de nosso conhecimento nenhum dos referidos elementos; Seguiu em direção a um soldado de transito que se encontrava no meio da Av. Dantas Barreto, e com o mesmo palestrou 15 minutos de relogio, em seguida se retirou para palestrar com dois estranhos; quando ele palestrava com o referido soldado de transito, deles se aproximou um individuo, trajando, camisa verde de malha, calça branca, e sapatos pretos; Tendo um pequeno sinal no labio inferior do lado direito, tem aproximadamente uns 23 anos de idade, 170 de altura, Côr morena e cabelos pretos.

Quando o Carella se despediu de dois estranhos que palestrava, tomou o rumo de seu apt. quando chegava na ponte da Boa-Vista, isto já as 11,30 horas, se encontrou com o individuo que já discriminei acima, palestraram no meio da ponte uns 5 minutos e logo em

Continua

Imagem 25- Campana de Tulio Carella Documento 2.

L. O. - 21
6358

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA - PERNAMBUCO

(2)

Continuação

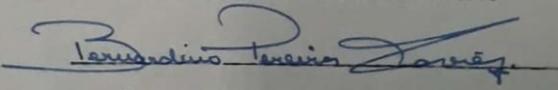
~~XXXX~~ seguida rumaram para o apt. do sr. Carella, lá chegando as 11,42 horas, procurei entrar em contacto com o sr. Ten Cel Chefe da 2a. pois era o meu desejo prender o citado individuo, a fim de se esclarecer logo tudo, porém a ordem que veio foi de continuar seguindo o homem.

As 12,00 horas descia do apt. do Carella, o referido individuo, procurei segui-lo mais uma vês, e quando chegou na Av. Conde da Boa-Vista, o individuo tirou do bolso uma nota de CR\$: 100,00 e ato contino atravessou a referida Av. e tomou uma condução, seguindo destino ignorado.

O soldado de transito que o Carella entrou em ligação, eu procurei identificá-lo, chama-se Otacilio e tem o numero 279,

Sem mais

Subscrovo-me Atenciosamente



Bernardino Pereira Xavier

Recife, 19/4/61

Em um exercício comparativo, mais como um jogo que coloca em diálogo duas textualidades, e não como prova cabal da veracidade do seu relato, para que possamos espelhar o que Tulio Carella narra e o que nos diz o documento da campana, mostro alguns trechos nos quais o autor descreve vários encontros sucessivos. No livro, o fragmento escolhido por mim é mostrado de uma forma contínua, em três páginas. Sintetizei aqui essa passagem por economia de espaço, mas o que de mais importante fica, e que quero que se perceba, é a clara semelhança entre o relato da campana policial e a narrativa memorialística dele em *Orgia*. É preciso dizer que há várias outras descrições da mesma natureza impressas no livro, fazendo acreditar que o que os policiais viram naquela manhã era plenamente possível de ter acontecido outras vezes quando ele não estava sendo vigiado, e que as cenas são justapostas de uma maneira muito equivalente, de uma verossimilhança clara. O que está no texto de Tulio Carella abaixo pode muito bem ser um espelho do que vemos no texto do documento policial:

Augusto, o negro que se masturbou, me disse que esse cara bebeu o dinheiro que lhe dei para a viagem, e além do mais falou mal de mim.

... Passo ao largo e sento-me à beira do rio. Otacílio não demora a chegar. Admira minha camisa, que lhe apreço fina e elegante, gostaria de ter uma como presente. Insiste em que seu amigo me deseja e devo deitar-me com ele para que não sofra tanto.

... Júlio me segue, me persegue, me fala, me mostra o pênis duro, e convida para Olinda, me olha implorando, Júlio em toda a parte.

... Ivo, o menino do correio fala-me de sua vida: vive longe, com um irmãozinho, e seu pai indiferente, faz pouco caso deles. Descubro que minha roupa é facilmente identificável como estrangeira e exerce e influência decisiva nas pessoas.

... Eis Porfírio, um rapaz sólido, moreno, largo, de feições irregulares, mas agradáveis. Há uma simpatia recíproca que se traduz na manipulação costumeira dos órgãos genitais. Caminhamos para uma rua escura, mas me propõe ir para trás de uma ponte: na zona portuária há lugares propícios e solitários.

...Um rapazinho deixa um velho e vem para junto de mim, enquanto um negrinho delicioso suspira e arqueja do outro lado. Um terceiro me olha, me faz sinais com o braço para que o siga e, como não obedeço, volta, insiste. É harmonioso. Numa rua escura finge urinar para mostrar-me seu pênis, que é muito grande... chama-se Maurílio.

...Um tipo baixinho me fala, faltam-lhe os dentes, faltando-lhe também coragem ou desejo. Em troca vem um mulato de cabelo crespo e fica do meu lado, imóvel, como se hipnotizado.

... No Hotel. Passo por um negrinho que me procurava antes, na vitrina. Entro num vão da escada, ele volta e me acaricia. Chama-se Ciro e mora num bairro distante... Ciro se despede amavelmente; é provável que na terça-feira apareça no centro.

DOMINGO- No Mercado: compro dois cestos de fibra e folhas vegetais de que não preciso, mas que parecem bonitos. Quem os vende é um jovem Chamado Reginaldo... Diz que Humberto, aquele que me convidou para uma macumba, não virá hoje. Reginaldo tem a pele acobreada, fresca e, como o outro, olhos em brasa. Convido-o para tomar um café e ele aceita.

... Refugio-me em vão na escada. Ali está o jovem de olhos verdes que, às vezes, atende no hotel. Sem a farda a profissão torna-se agradável. A etiqueta e o orgulho não foram feitos para serem tão cheios de vitalidade. O garçom vai embora, chega um negro que vai ao Mercado e espera que a chuva passe. Chama-se Arlindo e nossos corpos se juntam de maneira magnética, como ímã e o ferro. Na caçada defronte um velho nos espia, me veio seguindo com persistência. Nesse momento, chega Porfírio e para, conversando com o velho. Porfírio não me vê. Dou uma pancadinha amistosa em Arlindo e escapo. (CARELLA, 2011, p. 103-105).

Esta miríade de encontros forma a orgia de Tulio Carella, em um comportamento de liberação sexual e de descobertas, sem amaras. Podemos dizer que o autor faz reflexões sobre este desejo homoerótico, que é o que temos de mais forte na obra, mas não se atém a estas reflexões sobremaneira. Embora também os encontros com homens não fossem a totalidade no texto (ele descreve ao menos em duas passagens no texto relações sexuais com mulheres, uma ainda em São Paulo, em uma escala do voo e outra em Recife), não é disso que fala o livro, nem é disso que o autor quer falar: os encontros com os homens é o que mais se apresenta, é a temática do livro.

O comportamento “orgiástico” de Tulio Carella, os inúmeros encontros com homens e as passagens no texto de relações sexuais com alguns, promovem um ambiente de tensão sexual muito evidente. É uma libertinagem sadeana⁴⁰, um libertino solto nos trópicos, longe dos ares mais temperados de sua Buenos Aires e bem perto dos homens que o inebriavam no centro do Recife, cidade que o cooptou para esses encontros e ele fez disso a sua descoberta e o descortinar da sua sexualidade, mesmo sem mostrar claramente se essas experiências eram novidade ou matéria nova na sua vida. Não nos é claro se outras vivências homoeróticas como as que teve em Recife fizeram parte de sua vida, talvez nunca saberemos, mas, reiterando o que já falei, ele quis mostrar isso fortemente ao seu leitor, deu a medida de uma grande importância na forma como escreveu essas passagens homoeróticas, no título que escolheu para o livro e na posição que assumiu depois de sua edição, em um enfrentamento direto com o que veio depois de assumidas as palavras.

Como nos diz Barthes (2005, p. 144), “a moral libertina consiste, não em destruir, mas em transviar: ela desvia o objeto, a palavra, o órgão, do seu uso endoxal.” Tulio Carella era um libertino à *la Sade* e o fez sem maiores prevaricações, desviando da *endóxa* da norma sexual dominante de uma América Latina que se

⁴⁰ Usando aqui uma visão de Barthes (2005) para com a obra de Sade, que diferencia, de certa forma, o sadismo do sadeano, a partir de uma ressignificação do erotismo na obra de Sade.

fechava política e moralmente. E este desvio veio pela transgressão, tanto na forma como escreveu as passagens de fortes cores homoeróticas, como na atitude do assumir do título e no não temer do descortinar do conteúdo pós edição de 1968, em um contexto não favorável a estes movimentos libertinos.

Então, pelos motivos elencados acima, sustento que *Orgia* foi a transgressão de Tulio Carella, uma resposta de resistência à violência, à tortura e à expulsão que sofreu. Talvez o único modo de o autor dar uma resposta, *a posteriori*, aos que lhe tiraram da Recife dos 1960, provavelmente sem saber ele que essa atitude ainda lhe tiraria mais: o ostracismo que viveu depois da primeira edição brasileira, mesmo sem ter havido edição argentina, foi uma consequência direta desse transgredir.

5 DOS REMATES

*Hoje topei com alguns conhecidos meus
Me dão bom-dia, cheios de carinho
Dizem para eu ter muita luz, ficar com Deus
Eles têm pena de eu viver sozinho*

[...]

*Hoje o inimigo veio me espreitar
Armou tocaia lá na curva do rio
Trouxe um porrete, um porrete a mode me quebrar
Mas eu não quebro porque sou macio, viu?*

(Querido Diário- Chico Buarque de Holanda)

É preciso dizer que *Orgia* é uma obra complexa em suas camadas, sendo algumas delas encerradas em estratos profundos, abrindo ao pesquisador alguns caminhos possíveis, nem sempre iluminados por uma fortuna crítica, ainda muito escassa. É também uma obra que, por sua complexidade, não se encaixa muitas vezes em categorias estanques, demandando deste pesquisador/crítico literário certa energia para entendê-la, se não em sua completude, mas nas possibilidades que o texto autoriza. Adicionado a tudo isto, uma passagem do autor pela cidade do Recife interessante do ponto de vista historiográfico, o que me permitiu, durante todo o

processo da pesquisa, habitar os mundos da pesquisa literária e da pesquisa historiográfica, sem nunca me permitir um distanciamento da primeira.

Além do mais, é uma obra que não se encerra. Embora haja um final: no último parágrafo, do último capítulo, não há um fechamento, não existe uma conclusão, e com isso é dada ao leitor a oportunidade de pensar o texto para além dali, e a ele é permitido continuar nos trilhos daquele trem, se assim o desejar: “Mas Deus chamou o de Hipona e o de Hipona respondeu com nobreza e integridade... sem dormir, como eu durmo, motivado por comprimidos com substâncias químicas que substituem a verdadeira felicidade, o verdadeiro sonho” (CARELLA, 1968, p. 330). Talvez porque tenha havido mesmo a vontade de o autor lançar um segundo volume da obra, dado que ele assume *Primeiro Volume* como um dos subtítulos, como já mencionei. Esta pesquisa acompanha, neste sentido, a obra de que trata, e posso dizer que tenho algumas conclusões, embora esta “investigação” não tenha chegado à sua última estação: há ainda trilhos a serem percorridos, por mim ou por quem mais queira estudar Tulio Carella e sua obra. Este é apenas um dos estudos necessários às obras que são levadas à marginalidade literária por serem o que são, e tentarem desmobilizar as amarras de convenções que são tão caras à sociedade, em tantos momentos de sua existência.

Durante todo o percorrer desta pesquisa, que nasceu naquele carnaval recifense daquele ano que não lembro - e nasceu ali porque é preciso sempre o primeiro encontro, o primeiro contato do pesquisador com sua pesquisa, e isso se dá de maneira quase sempre empírica, como foi o meu encontro com *Orgia* -, busquei as motivações de um autor que procurou mostrar, com a obra, um novo descortinar de sua sexualidade, justo em um momento em que tanto o Brasil quanto o seu país, a Argentina, passavam por momentos de fechamento moral e político. Não por coincidência, este meu contado se deu ali, no centro da cidade do Recife, naquela experiência libertina de um dia de seu carnaval, este momento humano no qual se pode abandonar, por uns dias, as roupas mais pesadas do resto do ano, e onde as pessoas podem se encontrar no baixio em que a sensualidade pode aflorar mais fortemente, onde as máscaras do teatro do resto do ano podem ser derreadas ou recolocadas, se assim se quiser: é o momento mais libertino do ano, com a permissibilidade do instante.

Desde este meu primeiro contato com a existência da obra até o momento da escrita desta dissertação, as dificuldades foram muitas, principalmente pelos vazios e

buracos que existiam nos relatos da passagem do autor pelo Recife, fatos que foram, em parte, completados pela pesquisa historiográfica e pela complexidade da obra e de sua história de edições cheia de percalços. E por “coincidência”, neste meu momento de escrita, parte do mundo civilizado falece com os impeditivos das liberdades individuais, no qual há vários passos sendo dados para trás; o mundo parece que revisita certo fechamento moral e político, em um tempo com muito mais informação e possibilidades de construirmos pontes do que certamente existiam naquele começo dos anos 1960, do século passado. Por isso, nunca me distanciei da necessidade de mostrar que este cerceamento de liberdades é deletério a qualquer sociedade, e a literatura certamente tem seu papel nesta luta atual. Mais do que isso, também nunca me distanciei da necessidade de mostrar *Orgia* como uma obra importante, principalmente nas suas vestes homoeróticas, e esta foi certamente minha primeira motivação de pesquisa.

Não pude também deixar de cruzar os dados historiográficos que surgiam à medida que a pesquisa caminhava, eles foram fundamentais para eu entender a obra e a passagem do autor pela cidade, e isso fez com que esse estudo pisasse nos terrenos da história e da literatura, e essa intersecção ajudou a provar as hipóteses levantadas durante toda a pesquisa, lembrando sempre que me importava o que estava na obra, o assumir do título e dos subtítulos na edição de 1968, pensando que *Orgia* foi escrita a partir de manuscritos que possivelmente não mais existem, nos permitindo pensar que foram queimados pela família ou destruídos pela ditadura argentina. A obra, portanto, resistiu mais de cinquenta anos depois de sua primeira edição: não conseguiram silenciá-la. Ela fala também através desta dissertação e falará sempre que for estudada.

Expus aqui, na terceira seção, todas as minhas dificuldades nos labirintos do Arquivo Público de Pernambuco, no Arquivo Público Nacional e na Biblioteca Nacional, mas foram esses arquivos que abriam as possibilidades de “provar” as minhas hipóteses iniciais, sempre aproveitando o escasso material sobre Tulio Carella e sua passagem pelo Recife. A pesquisa tomou certo corpo depois desse contato, pois eu tinha a obra e minha visão sobre ela se ampliou a partir deste material historiográfico. Não pude deixar de considerar esse material no caminhar da pesquisa, que acabou se inserindo nesses dois territórios, o da pesquisa historiográfica e o da literatura, como já explicitado. A partir dele, comecei a me amparar no que pude absorver de teoria sobre arquivo e memória na construção

literária, e percebi que esse material, que chamei de “tecido teórico”, uma vez que ele envolve a minha pesquisa de alguma forma, incrivelmente não se encaixava nela na maioria das vezes: era como se toda essa história da passagem de Tulio Carella por Recife, bem como a natureza desse pouco material conseguido a partir desses arquivos públicos, me fizessem enveredar pelo meu próprio caminho teórico, no qual tive que contar com um arquivo caótico, escasso e pouco organizado, nada sistematizado. E embora isso, de alguma, não inviabilizasse minha pesquisa, demandava de mim um certo esforço sistemático, tanto na necessidade de teorizar sobre o que ali se desprendia, como tentar juntar aquelas peças dentro da minha pesquisa. Essa não era a grande questão a ser mobilizada, sendo apenas uma “ajuda” nada metódica, mas que caminhava, lado a lado, com todos os questionamentos que iam surgindo durante a pesquisa, fato talvez esperando em um estudo desta natureza.

Toda essa dificuldade labiríntica suscitou uma reflexão importante em relação ao estudo de autores que não tem um arquivo pessoal organizado, como é certamente a experiência de alguns pesquisadores: a de que se essa ausência dificulta, em parte, a pesquisa, ela não a inviabiliza, e abre caminhos para pensarmos que o caos de certos arquivos pessoais de escritores podem contribuir, à sua maneira, com a pesquisa em literatura, abrindo possibilidades e ajudando nas hipóteses levantadas, podendo sim respondê-las diante da escassez desses materiais, e ajudando também a não inviabilizá-la, levantando questionamentos sobre esses arquivos e sobre os porquês de eles não existirem, tal qual encontramos em outras realidades. No caso do autor aqui pesquisado, além de não termos nenhum arquivo pessoal dele, muito de material que existiu foi destruído, provavelmente parte por sua família, que ainda não permitem a edição de *Orgia* na Argentina, como pude mostrar em uma reportagem da Folha de São Paulo de 2011, bem como parte provavelmente foi destruída pela ditadura argentina, que surgiu ao menos em dois momentos, na década de 1960 e na década de 1970. Estes podem ser sintomas de um silenciamento e censura que sofreu *Orgia*.

Ao mesmo tempo, surgiam questionamentos sobre a escrita de memória, um terreno onde se inscrevia a obra de que trata esta pesquisa, o que me fez também dialogar com as questões relativas ao tempo, “cronológico” ou não, e como isso de alguma forma dialogava com *Orgia*. Levantei as considerações de Santo Agostinho sobre o tempo em suas *Confissões*, um autor recorrente na obra aqui pesquisada. Essas questões também desembocaram em outras, como o que poderíamos

considerar como sendo um diário, um subtítulo assumido por Tulio Carella na primeira edição de 1968.

Percebi então que *Orgia* se inscrevia como uma obra que levava em seus estratos elementos de uma escrita de memória, mas outros elementos poderiam ser de uma natureza ficcional, atestados principalmente por relatos que, na obra, se apresentavam como um futuro, quando, pelos fatos como a sua prisão, se tratava de algo que havia acontecido quando da escrita da obra, portanto no passado. Estes movimentos de ir e vir da memória do autor são percebidos quando correlacionamos estes fatos e também pela forma como o autor estrutura as menções ao tempo cronológico na obra, com datas que, por vezes, são manifestadas, por vezes não, expressadas por uma cronologia que não atende a uma linearidade. Observei que isso talvez fosse uma forma de o autor brincar com essa questão do tempo, tão cara a Santo Agostinho quando este tenta explicar de uma forma hermética o que seria o tempo, sem, contudo, conseguir fechar esta questão.

A reflexão sobre a memória nas escritas de si, e principalmente em *Orgia*, me fizeram pensar sobre como os fatos “escolhidos” pelo autor entraram naquela verdade do texto, e como outros provavelmente ficaram de fora. Quais mecanismos influenciariam o autor para que, nesse retroagir no seu momento de escrita, alguns acontecimentos “brilhassem” mais que outros - tomando para mim um princípio da fenomenologia -, o que justificaria sua inscrição no texto, e como isso pode ser importante quando pensamos em uma escrita memorialística, sem contudo poder precisar o que faz alguns fatos brilharem mais ao autor, entendendo que esse é um mecanismo complexo, mas plenamente possível de acontecer nas ditas escritas de si. Com isso, enxergo *Orgia* como uma obra que se inscreve nestes dois terrenos, da memória e da ficção, sem, contudo, podermos diferenciar as linhas que separam esses dois terrenos, que me pareceram amalgamados de alguma forma.

Tornou-se importante nessa pesquisa a correlação entre *Orgia* e *Roteiro Recifense*, embora, como levantado aqui, são obras estruturadas de formas diferentes, mas que a coexistência das duas, visto que foram editadas com uma diferença mínima de tempo, e principalmente o material que elas encerram, me levaram a perceber que as imagens que traziam eram parte de uma mesma memória, homoerótica na essência. E embora *Orgia* se vestisse mais explicitamente deste erotismo, dada sua linguagem crua e direta, em uma análise mais acurada, estas imagens também se estabeleciam em *Roteiro Recifense*; as duas obras têm um

mesmo olhar, revisitado por uma memória que é um retroagir nestas vivências do autor pela cidade do Recife.

Este percurso nos arquivos me fez perceber que algumas escolhas significavam, como o título *Orgia*, que revisita um passado ancestral grego em uma ligação do autor com forças dionisíacas: Tulio Carella quis mostrar com o título e com a forma como escreveu que a cidade do Recife trouxe um descortinar da sua sexualidade, ao menos de uma nova face dela, notadamente homoerótica, embora não se possa dizer que foram as primeiras experiências sexuais do autor com homens. Parto do pressuposto que a cidade propiciou o ambiente para esses encontros, sendo como o abrir das cortinas de um teatro para o novo. O próprio título remete aos rituais dionisíacos, e isso faz uma ponte com o teatro e suas máscaras. E foi pela máscara da orgia que Tulio Carella expressou essa sua sexualidade: a obra serve exatamente para mostrar ao leitor, e daí talvez para o mundo, que a cidade descortinou essa sua sexualidade, desvelada por aqueles homens do microcosmo do centro. No palco da obra, a orgia tomou um papel central, com uma narrativa que se estabelece de forma fílmica, sincopada, com um narrador em trânsito pela cidade, um homem das multidões, um *flâneur* em Recife, como que em um processo em série, no qual um encontro se sucede ao outro, sem que isso levante uma maior profundidade reflexiva sobre o que acontecia ao seu redor: implica mais mostrar ao leitor como esses inúmeros encontros se encadeava na narrativa, com alguns deles merecendo uma maior atenção do autor, como o que ocorreu na primeira transa com King Kong.

Em planos mais profundos, percebi que *Orgia* usava de artifícios para mostrar que, à medida que o contado com a cidade se dava de uma melhor forma, ao passar dos dias, a voz narrativa se vestia de uma maior proximidade com o leitor, se tornando predominantemente em primeira pessoa, e o autor se afasta mais da voz em terceira pessoa e do personagem Lucio Ginarte, que é ele mesmo, e o livro passa a mostrar essa intimidade maior, agora com o autor percebendo e falando dessas experiências de uma forma mais íntima, como se a cidade, progressivamente, fosse descortinando essa sexualidade, e isto, coincidentemente, acompanha esta mudança na narrativa, que vem com uma marcação tipográfica clara, na qual o tipo itálico é impresso quando a voz em terceira pessoa se estabelece, e o tipo redondo se imprime quando a voz em primeira pessoa se mostra.

Estas escolhas, por vezes linguísticas, por parte do autor, se traduzem em uma forma de transgressão das ordens vigentes e, principalmente, foi o caminho utilizado

por Tulio Carella para transpor uma ordem social marcada pela censura e pelo silenciamento, primeiro como indivíduo e depois da sua obra em si, mas, principalmente, uma forma de resposta à violência física e psicológica ocasionada pela prisão e tortura sofridas, bem como pela expulsão da Universidade e do país que o convidou. *Orgia* foi uma forma de burlar aquela *endóxa* do começo da década de 1960, marcada por um fechamento moral e político que culminaria em ditaduras militares no Brasil e na Argentina, e isso se deu pela transgressão instituída na obra, que encerra uma narrativa homoerótica contundente.

A descrição dos seus encontros com homens em um livro, a permissão da sua edição e o ato de mostrá-lo à intelectualidade argentina naquele fim da década de 1960, momento que coincide com um maior fechamento político aqui no Brasil com a instauração do AI5 e com uma ditadura na Argentina, transformaram-se em um ato político pessoal que desencadeou em um silenciamento de Tulio Carella como escritor, professor e intelectual, e como consequência direta disso ele provou de um ostracismo que o acompanhou até a sua morte, em 1979.

Esta pesquisa é também um resgate da memória deste escritor e professor, que tentou quebrar certa ordem instituída por suas opções pessoais quando imprimiu suas experiências sexuais em uma obra literária. Como consequência direta disto, sofreu as violências daqueles que tentaram silenciá-lo. Que *Orgia* reverbere como obra literária, a partir dos estudos que a incluem neste ciclo acadêmico e que, a partir da literatura, nós possamos olhar para nós mesmos e refletirmos sobre as liberdades individuais, lutando contra o anti-iluminismo que, de quando em vez, se institui na humanidade, como o que vemos agora. Que o resgate da memória de Tulio Carella e sua *Orgia* também nos sirva para corrigir este erro histórico a partir das considerações sobre a liberdade, que é o solo no qual a literatura deveria pisar, sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **As confissões**. São Paulo: Edameris, 1964.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARAUJO, Leusa. A orgia de Tulio Carella sai da clandestinidade. **Revista USP**. São Paulo, n 93, mar/abr/maio. 2012. p. 238-243.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In.*: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BRANDÃO, Izabel (Org.). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal; Editora da UFSC, 2017.
- BRITZMAN, D. O que é esta coisa chamada amor – identidade homossexual, educação e currículo. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, jan./jun. 1996. p. 71-96.
- BELLOTTO, H. L. Arquivos Pessoais em Face da Teoria Arquivística Tradicional: Debate com Terry Cook. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. p. 201-207.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Deus no pasto**. Um cavalheiro da segunda decadência. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BRAZ, Denise Luciana de Fátima. *Los negros también llegaron en los barcos: Argentina también es afro*. **Revista Humanidades&Educação**. Imperatriz, v. 1, n. 1, jul./dez. 2019. p.31-41.
- BUTTERMAN, Steven F. **Perversions on parade: Brazilin Literature of Transgression and Postmodern Anti-Aesthetics in Glauco Mattoso**. San Diego: Hyperbole Books, 2005.
- LEAL, Buitrago Francisco. *La doctrina de seguridad nacional: materialización de la guerra fría en américa del sur*. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 15, 2003. p. 74-87.
- CARELLA, Tulio. **Orgia**. Diário primeiro. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.
- CARELLA, Tulio. **Orgia: os diários de Tulio Carella**, Recife, 1960. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- _____. **Roteiro Recifense**. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
- _____. **Las puertas de la vida**. Buenos Aires: *Ediciones Luno*, 1967.
- _____. **Tango, mito y esencia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- _____. **Picaresca porteña**. Buenos Aires: *Ediciones Siglo Veinte*, 1966.
- CAVALHEIRO, M. U.; TROITIÑO, S. Arquivo e Literatura: perspectivas de acesso e difusão da memória literária no Brasil. **Archeion Online**, João Pessoa, v. 1, n. 1, jul./dez. 2013. p. 45-52.
- CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. Editora Brasiliense, 1967.

- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. *In*: NOVAES, Adauto. (Org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício**: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. *In*: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo – uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUSSE, Fernanda Cristina Sant'ana. O diário rasurado de Judith Malina e as narrativas impossíveis da ditadura militar. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 16, mar. 2016. p. 63-75.
- Exército Libertou Prof. Carella: Não Era Comunista Nem Fazia Contrabando. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 15, 28 de abril de 1961.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **O desejo homoerótico no século XX**. São Paulo: Scortecci, 2015.
- FERRAZ, Lucas. Autor enfrenta ostracismo em sua terra natal. **Folha de São Paulo**, 10. maio. 2011. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005201113.htm>. Acesso: 17/05/2020.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Prefácio à Transgressão**. *In*: Ditos e Escritos, v. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1963.
- FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Dizer o tempo. **Revista Cadernos Subjetividade**. São Paulo, v.2, n.1 e 2, 1994. p. 27-36.
- GREEN, James N. **Além do carnaval**. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HACQUARD, Georges. **Dicionário de mitologia grega e Romana**. Lisboa: ASA, 1996.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo**: Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1995.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEIRIS, Michel. **A idade viril**: precedido por Da literatura como tauromaquia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KNIGHT, Stan. **Historical Types**. New Castle: Oak Knoll Press, 2012.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Kóblis**. Direção: Sebastián Borensztein. Produção de Antena 3, Atresmedia Cine, *Gloriamundi Producciones e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*. Argentina, Espanha, 2016.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEÃO, Carolina. O desejo sob o sol que nos (des)protege. **Diário oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, n. 66, agos. 2011. Suplemento Cultural, p. 14-15.

- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- MACHADO, Alvaro. **Introdução. A trajetória de uma confissão** *In*: Carella, Tulio. Orgia. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- MACHADO, Alvaro. Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31. 2018. p. 260-279.
- MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. São Paulo: Zouk, 2005.
- MARQUES, Reinaldo. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. **Ipotesi. Revista de estudos literários**, Juiz de Fora: 2000. p. 34.
- MARQUES, Reinaldo. **Arquivos Literários: teoria, histórias, desafios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MERTEHIKIAN, Lucas. *Tulio Carella: del closet de la nación a la salida latino-americana*. **Chuy. Revista de estudios literarios latino-americanos**, Buenos Aires, n.2, jul. 2015. p. 66-97.
- MICHELSON, Peter. **Speaking the unspeakable: a poetics of obscenity**. Albany: State University of New York Press, 1993.
- MIRKOVIĆ, Nikola. O fenômeno do brilho. **Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia**, Rio de Janeiro, v.4, n. 1, 2005. p.186-203.
- MITIDIARI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs). **Literatura, homoerotismo e expressões homo- culturais**. Ilhéus: Editus, 2015.
- MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. **Novos Estudos**, São Paulo, nov. 2009. p. 201-212.
- NAVA, Pedro. **Baú de ossos: memórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- NOVAES, Adauto. Por que tanta libertinagem? *In*: **Libertinos Libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- OLIVEIRA, Mariane. *Phainomena, endoxa e a unidade do método em Aristóteles*. **Hypnos**, São Paulo, v. 40, 1º sem. 2018. p. 77-100.
- PALMEIRO, Cecília. **Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher**. Buenos Aires: Título, 2019.
- PALMEIRO, Cecília. **Néstor Perlongher: correspondencia**. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PEDROSA, Celia et. al. (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- PERLONGUER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê. Prostituição Viril em São Paulo**. 1986. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Campinas, 1986.
- PESSOA, Gláucia Tomaz de Aquino. **Fernando de Noronha: uma ilha-presídio nos trópicos (1833-1894)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2014.
- PIMENTEL, Renata. **Copi: transgressão e escrita transformista**. 2007. 220 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- PIMENTEL, Renata. Atear fogo é queimar a si: teias entre orgia e a ficção confessional. **Revista Crioula**. São Paulo, n. 24, 2º semestre 2019. p. 49 -61.
- POSSO, Karl. **Artimanhas da Sedução: homossexualidade e exílio**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- PROFESSOR da U.R não desapareceu: foi preso e está incomunicável. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 07, 26 de abril de 1961.
- REIS, Luís. Arte e política no Recife pré-1964: o teatro popular do nordeste de Hermilo Borba Filho e de Ariano Suassuna. **Revista Investigações**. Recife, v. 30. n. 1, jan./jun. 2017. p. 1-21.
- REIS, Luís. **Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- SANTOS FILHO, Ismar Inácio dos. **Processos de pesquisa em linguagem, gênero, sexualidade e (questões de) masculinidade**. Recife: Pipa Comunicação, 2017.
- SÁNCHEZ, Dario de Js. Gómez. **Perversos, bichas e entendidos: identidade homossexual no romance latino americano**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.
- SÁ, Olga de. Que é, pois, o tempo? (Santo Agostinho). **Kalíope**, São Paulo, ano 7, n. 14, jul./dez. 2011. p. 100-107.
- SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SILVA, Maria Aparecida Ramos da. **Entrevista I**. [mai. 2020]. Entrevistador: Moacir Japearson Albuquerque Mendonça, 2020. 1 arquivo de áudio em WhatsApp. (1,35 min.)
- SORBILLE, Rosana Nubia. Três momentos para pensar uma história – Argentina 1966-1976. **Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 26-1, 2008. p. 83.
- SOCA, Diego Antônio Pinheiro. **Os voos da morte como método de desaparecimento, extermínio e ocultação de cadáveres na argentina (1976-1983)**. 2016. (Dissertação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.
- SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. **Entrevista I**. [ago. 2019]. Entrevistador: Moacir Japearson Albuquerque Mendonça, 2019. 1 arquivo. mp4a (22,31 min.).
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Memórias de ruas asfaltadas pelo “prazer”. **Diário oficial do Estado de Pernambuco**, Recife, n. 66, ago. 2011. Suplemento Cultural, p. 16-17.
- IV exército confirma furo do diário e esclarece prisão do prof. Carella. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 07, 27 de abril de 1961.