

e-ISSN 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligramma

revista de estudos românicos

v. 30, n. 2
maio–agosto 2025

caligrama

revista de estudos românicos

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet; Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

André Vinícius Lopes Coneglian, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Evandro Landulfo Teixeira Paradelo Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil

David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil

Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália

Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França

Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil

Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Silvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Secretaria: Júlia Netto, Lilian Souza dos Anjos

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Camila Almeida, Kathleen Oliveira, Maria Clara Barcelos

Diagramação: Kathleen Oliveira

caligrama

revista de estudos românicos

Editora convidada
Lyslei Nascimento
(UFMG)

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Caligrama | Belo Horizonte | v. 30 | n. 2 | maio.–ago. 2025 | 139 p. | e-ISSN 2238-3824



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. il. ; color.; online.

Histórico

Título anterior: Estudos Românicos, 1981–1985 (n. 1–3).

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Passou a ser online a partir de 2015.

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 7 Apresentação
Lyslei Nascimento

Dossiê

- 10 Maria José de Queiroz e a vivacidade das narrativas contemporâneas
Maria José de Queiroz and the Liveliness of Contemporary Narratives
Jaciane Muniz de Aguiar; Rita de Cássia Silva Dionísio Santos
- 24 Refrações no tempo literário, na ficção de Maria José de Queiroz
Refractions in Literary Time in Maria José de Queiroz Fiction
Ana Cecília Estellita Lins
- 36 Maria José de Queiroz entre caminhos e tinta de América
Maria José de Queiroz between Paths and Ink of America
Lyslei Nascimento
- 48 A casa do Alferes em *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz
The House of the Alferes in Joaquina, Daughter of Tiradentes, by Maria José de Queiroz
André de Souza Pinto
- 58 Maria José de Queiroz e a cartografia poética da alma mineira: o real e o seu duplo, ritual da memória e da epifania
Maria José de Queiroz and the Poetic Cartography of the Soul of Minas Gerais: The Real and its Double Ritual of Memory and Epiphany
Rodrigo Felipe Veloso

Linguística

- 76 Os verbos terminados em *-iar*: a expansão da irregularidade no Brasil e em Portugal

Verbs Ending in -iar: The Expansion of the Irregularity in Brazil and Portugal

Lucas Pereira Eberle

Literatura

- 96 L'écriture de l'intime dans *Fragments... d'enfance* de Bernoussi Saltani

The Writing of Intimacy in Fragments... d'Enfance by Bernoussi Saltani

Abdelouahed Hajji

- 110 Sebastião Uchoa Leite: o corpo, a consciência, a poesia

Sebastião Uchoa Leite: the Body, the Consciousness, the Poetry

Leonardo Leal

- 124 O grotesco e o excessivo em *Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues

Grotesque and Excessiveness in My fate is to sin, by Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo

Apresentação

Maria José de Queiroz, artesã da palavra

A revista *Caligrama* dedica este número à professora e escritora Maria José de Queiroz. Nascida em 29 de maio de 1934, em Belo Horizonte, ela falece em 15 de novembro de 2023, em Lagoa Santa, Minas Gerais.

Como docente da Faculdade de Letras, ela ensinou, por quase três décadas, Língua e Literatura Hispano-Americana, sucedendo ao seu mestre e amigo, Professor Eduardo Frieiro (1889-1982). Aos 26 anos, tornou-se a mais jovem Professora Catedrática do Brasil. No exterior, foi Professora Convidada em várias universidades dos Estados Unidos, da França, da Alemanha.

Com mais de 30 livros publicados, muitos deles foram premiados: Silvio Romero, de Ensaio, da Academia Brasileira de Letras; Othon Lynch Bezerra de Mello, de Ensaio, da Academia Mineira de Letras; Pandiá Calógeras, de Erudição, da Secretaria do Estado de Minas Gerais; Luísa Cláudio de Souza, de Romance, do PEN Clube do Brasil; Jabuti, de Ensaio, pela Câmara Brasileira do Livro; recebendo, ainda, pelo conjunto da obra, o Troféu Eunice e Dilce Fernandes, de 2014, outorgado pela Academia Mineira de Letras.

Após Henriqueta Lisboa (1901-1985), foi eleita para a Academia Mineira de Letras, sucedendo a Affonso Penna Júnior (1879-1968), na Cadeira 40, cujo patrono é o Visconde de Caeté (1767-1838). Atualmente, essa Cadeira é ocupada pela também iluminada professora e escritora Conceição Evaristo (1946-). Sua vida acadêmica, entre o magistério e a pesquisa, realizou-se na escrita em gêneros variados: o conto minimalista, o romance histórico e urbano, a poesia singular, além do ensaio, que exercita com magistral competência, entre uma lágrima, um sorriso e a música, como tantas vezes afirmou. Autora de vários títulos nesse gênero, destaco dentre eles: *A literatura encarcerada*, de 1981; *A literatura e o gozo impuro da comida*, de 1994; *Os males da ausência ou A literatura do exílio*, de 1999; *Em nome da pobreza*, de 2006, só para ficar em alguns títulos.



Pedro Nava, na apresentação do romance *Homem de sete partidas*, publicado em 1980 por Maria José de Queiroz, define-a como uma artista e uma artesã da palavra pela sua perícia em

catar, separar, escolher a palavra adequada, o verbete justo, a expressão insubstituível – ao seu manejo, num jeito que encanta pela simplicidade, pelo correntio, que são o resultado do que é incansavelmente trabalhado até poder se apresentar em estado de pureza e da supressão de todo o supérfluo (Nava, 1999, p. IX).¹

A certa definição de Nava sobre o trabalho artesanal da escritora passa, certamente, pela ideia de perfeição e de concepção de um empreendimento pautado pela erudição e por um conhecimento humanístico solar. O artesanato textual a que Nava se refere aproxima a construção do texto de Queiroz a um fazer literário comprometido com os rigores da língua. Nava aponta para o uso de termos raros, pouco usuais do vernáculo, e, ao mesmo tempo, reconhece a fluidez do estilo, o estilo elegante e sóbrio.

Defendida em 1993, a dissertação *Exercício de fiandeira: uma análise do romance Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, sobre esse romance histórico, publicado em 1987, ainda insuperável sobre o tema da Inconfidência Mineira. A partir desse trabalho, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit/UFMG), seguiram-se artigos, monografias, dissertações, teses e um documentário, na UFMG e fora dela, sobre a obra da escritora.

Este número, portanto, espera trazer à luz, nos artigos que publica, a obra de uma das mais instigantes, enciclopédicas e célebres escritoras brasileiras do nosso século.

A organizadora,

Lyslei Nascimento²

¹ NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. IX.

² Professora Titular de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG (lyslei@ufmg.br).

Dossiê

Maria José de Queiroz

Maria José de Queiroz e a vivacidade das narrativas contemporâneas

Maria José de Queiroz and the Liveliness of Contemporary Narratives

Jaciane Muniz de Aguiar

Universidade Federal de Uberlândia
(UFU) | Uberlândia | MG | BR
jacionemuniz@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-4791-872X>

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos

Universidade Estadual de Montes Claros
(Unimontes) | Montes Claros | MG | BR
cassiadionisio@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7765-0701>

Resumo: Maria José de Queiroz é uma escritora mineira que começou a publicar, ainda muito jovem, ensaios críticos, romances, versos, contos e duas obras de literatura infantojuvenil; e é considerada, pela crítica conhecedora de sua produção, uma grande escritora contemporânea, especialmente pela vivacidade de suas imagens poéticas e de suas personagens – aspectos que serão apresentados neste artigo que analisa as narrativas de seu livro *Amor Cruel, Amor Vingador* (1996), especificamente os cinco contos: “O Juramento”, “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratado do desespero”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e “A morte ao pé da letra”. Em seus enredos, a escritora realiza a elaboração de personagens femininas que resistem ou tentam resistir ao silenciamento, ao machismo e aos preconceitos sociais. A nossa investigação consiste na pesquisa de cunho bibliográfico crítico-teórico, dedutivo e analítico, fundamentando-se em discussões de autores como Maria Lúcia Barbosa (2018), Christini Roman de Lima (2021), entre outros. Esta pesquisa investigou o amor e o ódio nos contos de Maria José de Queiroz, acima mencionados, que tratam de histórias enigmáticas de suspense, simulando tramas policiais, enveredadas pela descrição das classes marginalizadas – por exemplo, as mulheres marcadas pela necessidade de pertencerem ao universo literário numa sociedade patriarcalista.

Palavras-chave: Maria José de Queiroz; *Amor cruel, Amor vingador*; Narrativas Contemporâneas.

Abstract: Maria José de Queiroz is a writer from Minas Gerais who began publishing critical essays, novels, verses, short stories and two works of children's literature at a very young age. Critics familiar with her work



consider her to be a great contemporary writer, especially due to the vivacity of her poetic images and characters – aspects that will be presented in this article that analyzes the narratives of her book *Amor Cruel, Amor Vingador* (1996/2021), specifically the five short stories: “O Juramento”, “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratado do esperança”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” and “A morte ao pé da letra”. In her plots, the writer develops female characters who resist/or try to resist silencing, sexism and social prejudices. Our research consists of critical-theoretical, deductive and analytical bibliographic research, based on discussions by authors such as Maria Lúcia Barbosa (2018), Christini Roman de Lima (2021), among others. This research investigated love and hate in the short stories by Maria José de Queiroz mentioned above, which deal with enigmatic suspense stories, simulating police plots, delving into the description of marginalized classes - for example, women marked by the need to belong to the literary universe in a patriarchal society.

Keywords: Maria José de Queiroz; Cruel Love, Avenging Love; Contemporary Narratives.

1 Introdução

Maria José de Queiroz¹ nasceu em 29 de maio de 1936, em Belo Horizonte, e faleceu em 15 de novembro de 2023, em Lagoa Santa – Minas Gerais, aos 89 anos. A escritora mineira deixou um importante legado para a história e a literatura brasileiras. Doutou-se em Letras Neolatinas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ingressando como professora de Literatura Hispano-Americana, Brasileira e Comparada na mesma instituição.

Foi uma escritora que publicou aproximadamente 30 títulos, como poesia, conto, romance, literatura infantojuvenil e ensaios críticos, entre os quais estão *Homem de setes partidas* (1980), *Joaquina, filha de Tiradentes* (1999), *Exercício de Levitação* (1971), *Amor Cruel, Amor Vingador* (1996), *O Chapéu Encantado* (1992), entre outros.

Nos contos queiroseanos, as personagens são descritas como metáfora da realidade social, denunciando de maneira crítica e irônica a violência contra as mulheres dos séculos XIX e XX, como se pode notar no fragmento a seguir, de Maria Lúcia Barbosa: “A misoginia e o feminicídio são elementos recorrentes na obra, e infelizmente são práticas que perduram no Brasil ainda hoje, com igual ou maior intensidade” (Barbosa, 2018, p. 111).

¹ Este artigo é um re[corte] da dissertação de mestrado, defendida em 2022, no Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Literários/PPGL/EL/UNIMONTES, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos.

Neste artigo, apresentamos uma leitura dos contos “O Juramento”, “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratado do desespero”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e “A morte ao pé da letra”, que integram a coletânea *Amor Cruel, Amor Vingador* (1996), nos quais se percebe o entrelaçamento entre as dualidades do amor, do bem e do mal.

2 Reflexões literárias na obra *Amor cruel, Amor vingador*

Amor Cruel, Amor Vingador (1996)² é formado por cinco contos que podem ser lidos de forma independente, sem que haja uma ordem definida entre eles, tendo como tema central o amor e a morte. Para Maria José de Queiroz, na obra referida, quanto à classificação do seu gênero, esta *nivola*³ foge a toda classificação (pode ser apresentada como novela ou como contos). Os labirintos da trama policial são descritos a partir da lei, do comportamento dos personagens e do desembaraçar do próprio novelo diante dos interesses criados pelos personagens na narrativa.

Em “O Juramento”, temos uma *nivola*, enredo mais longo. Nas demais narrativas: “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratamento do desespero”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e a “A morte ao pé da letra”, temos quatro contos – histórias curtas e breves.

Com focos narrativos variando entre primeira e terceira pessoa, os cinco contos buscam, a partir da memória, a descrição dos personagens. Ao longo das narrativas, um emaranhado de angústias e de tristezas descrevendo minuciosamente os assassinatos e os suicídios de todos os personagens, conforme Barbosa (2018).

Em “O Juramento”, “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratado do desespero” e em “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro”, o foco narrativo em terceira pessoa é característica marcante na produção ficcional. “A morte ao pé da letra” é narrado em primeira pessoa, por uma professora que conta/retrata a vida de um estudante de Literatura Comparada em Sorbonne.

3 Re(contos) queiroseanos: as narrativas enigmáticas contemporâneas

Em “O Juramento”, primeiro conto da obra *Amor cruel, Amor vingador* (1996), Maria José de Queiroz apresenta um crime ocorrido contra Irene Carvalho de Guimarães, descrita como “Bem alta. Nem bonita nem feia, mais magra que gorda. Na opinião do Cândido, era uma verdadeira mãe. Para Dr. Raimundo, era ela que não prestava. Seca, arrogante. Mas, no fundo, boa pessoa” (Queiroz, 1996, p. 44), esposa de Cândido Mota Guimarães.

² Para José Antônio Orlando (2021), a nova edição de *Amor cruel, amor vingador* vem suprir uma lacuna na extensa obra poética e ficcional publicada por Maria José de Queiroz, tendo a primeira publicação pela Record na década de 1990, e a segunda edição pela Caravana Grupo Editorial de 2021. As cinco histórias, de *Amor cruel, amor vingador*, construídas através de enigmas, tramas policiais, crimes, retratam “os opostos maniqueístas que o leitor se acostumou a encontrar nos noticiários: do primeiro ao último relato, ninguém é completamente bom ou mau” (Orlando, 2021, p. 5).

³ Neologismo criado por *Unamuno* para classificar seus romances e responder, ironicamente, à crítica impiedosa (Queiroz, 1996, p. 14).

A narrativa se desenvolve a partir do momento em que Irene Guimarães percebe o interesse do enteado Raimundo pelo *chalet*, deixado pelo falecido Cândido Guimarães em testamento. Irene Guimarães avisa o delegado sobre o perigo que Dr. Raimundo lhe traria ou poderia trazer-lhe diariamente. Conforme o narrador: “Às nove em ponto, quando o porteiro anunciou o Dr. Raimundo, ambas [Irene e Ildinha] se sobressaltaram. Mas nada, no comportamento do enteado, revelava maldade nem intenção criminosa” (Queiroz, 1996, p. 22). Importante assinalar que essa última afirmativa estabelece um contraponto à expectativa da personagem Irene, uma vez que, pela perspectiva do narrador, o Raimundo nada representaria de risco à mulher. Isso, claro, pontua o tom de trama detetivesca e policial à história.

A figura de Pedroso aparece como núcleo na narrativa, um personagem que desvenda o crime contra Irene Guimarães e soluciona os enigmas. Sua presença e atuação estabelece sentido à trama policial, cumprindo o papel que lhe foi destinado, o de detetive. O detetive conversa com o inspetor e explica a necessidade da ajuda ao delegado da capital para instruí-lo no relatório.

Pedroso vai até Marilda para obter informações acerca de Dadá⁴ e descobre que ela mora na periferia do bairro São Judas Tadeu, sempre trabalhou com a família Guimarães, até que Cândido Guimarães a demite, com ordens de D. Irene. Ao saber que Dr. Raimundo estava morando sozinho em um apartamento, Dadá se oferece para ser sua faxineira. O detetive vai ao encontro de Isidro, na casa do Vale das Flores e o interroga.

Ao dialogar com Isidro, o detetive não o percebe como um assassino, e isso o atrapalha em relatório final. Isidro responde todas as perguntas de maneira clara e objetiva, com simplicidade e humildade de um simples caseiro do Vale das Flores. Segundo o narrador: “Trombudo, Pedroso deixa o barracão do Isidro. Às dez da noite, entra na pensão de D. Zita – “dona da pensão, em que Pedroso se hospedava” (Queiroz, 1996, p. 59).

No dia seguinte, Carlos Carvalho, irmão da vítima, chega à Delegacia de Nova Esperança para o depoimento, e Montalvão começa o interrogatório acerca do crime. O cadáver fora liberado pela Medicina Legal, e o interrogatório se inicia com portas fechadas.

Primeiramente, ocorre a descrição de D. Irene e as atitudes acerca do enteado. Pessoa de costumes severos, esposa exemplar e dedicada. Fizera tudo para conquistar o enteado, lembra das rixas com o marido na educação do filho. O enteado fora o constante e perturbador empecilho à felicidade do casal, afirma o personagem Carlos Carvalho em depoimento policial. Na constante fala do irmão de Irene, ele afirma que os personagens Isidro e Maria das Dores também contribuíram para vivência do casal. E ainda expõe acerca de uma carta, em que se mencionava o constante perigo por que Irene passava.

Carlos Carvalho descreve a carta que sua irmã deixara: “Irene me contou, por telefone, ter descoberto que Isidro era pai do Raimundo, o enteado. E como o rapaz se havia desentendido com ela por causa do usufruto [...]” (Queiroz, 1996, p. 75). Com o esclarecimento de Carlos Carvalho, o delegado Montalvão chega à conclusão de que os responsáveis pelo assassinato

⁴ O personagem Pedroso, “era um policial da Delegacia de Nova Esperança. Moreno, alto, chapéu na cabeça, cordão de ouro no pescoço, as unhas tratadas, anel de pedra vermelha no dedo anular” (Queiroz, 2021, p. 27). Dadá, empregada doméstica e mãe do Dr. Raimundo: “Na casa de das Dores – uma boa casa de subúrbio, com jardim, quintal -, uma moça de uns 20 anos o recebeu à porta. Era a sobrinha de Dadá. Vivia com ela desde que tina nascido [...]” (Queiroz, 2021, p. 54). Marilda, empregada de D. Irene Carvalho: “– Pobre, mas direita a moça só aparece de quinze em quinze dias. Na fala do personagem Lucindo, “gente boa e de bons costumes” (Queiroz, 2021, p. 36).

de D. Irene seriam o caseiro Isidro e a faxineira Dadá. Os personagens Maria das Dores e Isidro matam Dona Irene em favor do filho Raimundo Guimarães, que não os conhece como pais, mas sim, como simples empregados da família Guimarães.

Nas palavras de Isidro durante o depoimento:

- Com ferramenta não: era um cano que eu ia pôr na bica d'água. Cheguei a tempo de escutar o que ela prometia fazer. Dadá pegou a bengala... e bateu com ela nas pernas de D. Irene – completa o delegado. – Senhor sim. Foi então que ela abaixou um pouco a cabeça, porque era um varapau, e eu virei o cano em cima (Queiroz, 1996, p. 81-82).

A descrição minuciosa do crime relatada por Isidro, “com camisa de riscado, calça de brim, sandália havaiana. O mesmo calcanhar sujo e rachado” (Queiroz, 1996, p. 78), na delegacia, com a presença do delegado e do detetive, mostra a frieza e a maneira como os assassinos executam o plano contra Dona Irene.

As investigações, as pistas, os depoimentos, os empregados (Ildinha, Dadá e Isidro) e Raimundo Guimarães foram os instrumentos dos quais o detetive Pedroso se utilizou para compreensão de que apenas Dadá era a culpada do crime. Pedroso não consegue enxergar que Isidro seria capaz de matar D. Irene. A simplicidade e a humildade do caseiro atrapalharam a conclusão do relatório do detetive: “Pedroso passa a ter ódio de si mesmo. Como é que aquele patife o enganara desse jeito? O timbre de cordeiro de Isidro – Isidro de Jesus –, ah! Maldito!” (Queiroz, 1996, p. 80).

O relatório foi finalizado pelo delegado Montalvão e Pedroso conclui a narrativa com a seguinte afirmação: “– Enfim! Vamos terminar o relatório? – Dou a mão à palmatória, Dr. Montalvão: não recolhi provas que incriminassem o Dr. Raimundo Guimarães” (Queiroz, 1996, p. 92). Ainda segundo o detetive, com ou sem filosofia, Isidro é o único indiciado que poderá passar a réu. No final do conto, Pedroso avisa ao delegado Dr. Montalvão: “Chame o inspetor. A datilografia fica por conta dele. E vamos cuidar do Zeca PF. – Fico com o caso, Dr. Montalvão” (Queiroz, 1996, p. 93).

As cenas do conto evidenciam os paradoxos de suspenses que, no final da narrativa, revelam os verdadeiros culpados. A trama policial se introduz a partir do comportamento da vítima e dos culpados, apresentando, assim, um amor vingativo. O amor doentio foi capaz de transfigurar os amantes em assassinos, levando alguns personagens à morte. Isidro e Maria das Dores tentam proteger Raimundo Guimarães da pobreza e do sofrimento social, e de uma única vez acabam com a própria vida. O primeiro respondera na justiça pelo crime, e Dadá morre.

O amor de Maria das Dores e Isidro pelo filho Raimundo Guimarães transformou-se em ódio pela personagem Irene Guimarães (pelo dinheiro deixado por Cândido Guimarães).

Em “Velho com mulher moça”, temos uma narrativa que se baseia em adultério, traição familiar, oposição entre velhice e mocidade, polícia, delegacia, capa (vestimenta); expressões que participam de um campo semântico que nos faz entrelaçar em enigmas de amor e de ódio.

Antônio Palmerim é um rapaz que vai embora de sua cidade, buscando melhores condições de vida. No decorrer da história, o rapaz chega até à casa de Raimundo e Elza, consegue abrigo por uma noite, jantar e um lugar para dormir.

À noite, ao repousar, Antônio percebe algo estranho: alguém planejando um assassinato. O rapaz foge do lugar de descanso e, depois, ouve relatos da morte de Raimundo, e o próprio Antônio é citado como suspeito do crime ocorrido.

Antônio vai à delegacia para prestar depoimento: “uma casa pequena, com guarda na porta. Acho que era guarda. Abri a porta e a janela da sala, onde havia uma mesa, duas cadeiras e uma estante de livros” (Queiroz, 1996, p. 104). O delegado pega uma folha de papel branco na gaveta e começa a escrever. Escrito e lido em voz alta e assinado por Antônio o seu próprio depoimento. Assim: “O guarda me acompanhou até a fazenda Olho d’Água para confirmar se eu trabalhava ali mesmo. Deu prazo ao patrão para fazer os meus papéis” (Queiroz, 1996, p. 105).

O delegado convoca Antônio Palmerim, D. Elza e Eleutério (amante de Elza) para um novo depoimento, a partir do qual encontrariam o verdadeiro culpado. Nas palavras do narrador: “Uma semana depois, a polícia vinha à fazenda Olho d’Água para me buscar. Nova acareação? – É e não é – respondeu o homem que eu pensava que fosse o guarda da cadeia [...]” (Queiroz, 1996, p. 108).

Não houve apenas um assassinato neste conto, mas sim, dois. A morte do militar (Raimundo Filho), filho de Raimundo Rodrigues e a própria morte de Raimundo. Assim: “Não foi fácil reconhecer a capa. O guarda abriu aquela sujeira do lado de fora da delegacia, à vista de quem passava. Juntou gente na calçada” (Queiroz, 1996, p. 110). O pedaço de capa, “roída de verme e outras imundícies, encharcada de água e de sangue, largando os pedaços, parecia coisa do além, fantasma” (Queiroz, 1996, p. 110), peça fundamental para desvendar o verdadeiro culpado do crime de Raimundo Rodrigues.

Na fala de Antônio Palmerim: “Aquela capa já tinha dois donos, um assassino e um morto. Os donos e os botões dobravam. Olhei, comparei, esfreguei o pano [...]” (Queiroz, 1996, p. 112).

Raimundo Filho apaixona-se por Elza Faria de Moura, esposa do seu pai. Ao descobrir o adultério da esposa, o Sr. Raimundo mata o próprio filho e o enterra no quintal. Eleutério e Elza são amantes. Ambos matam o Sr. Raimundo Rodrigues. Conforme o narrador: “O pai (Raimundo Rodrigues) descobre a traição. Mata o filho. Ameaça a moça com a divulgação do adultério e com cadeia. Sabendo-a grávida, obriga-a a abortar [...]” (Queiroz, 1996, p. 114).

O crime é desvendado e Antônio não é considerado culpado, pelo fato de ter em mãos um pedaço de uma capa. Segundo Antônio se referindo ao delegado: “O senhor vai compará-los com os outros e mais o tecido da barra com o tecido do punho. Diga-me, depois, se são iguais: os botões e as duas amostras do punho” (Queiroz, 1996, p. 112). O pedaço da capa caracteriza-se como a prova, evidenciando o principal culpado pelo crime.

No final da narrativa, Eleutério confessa ser o assassino do Sr. Raimundo. Segundo o narrador, Elza acompanhou a polícia até o retiro para exumação de Raimundo Filho. Eleutério foi preso, Antônio continuou trabalhando na Fazenda Olho d’Água e contribuiu, significativamente, para o desvendamento da tragédia. “A sepultura floria em hortênsias. Ao terminar a exumação, o delegado encontrou, entre os ossos, um pedaço de tecido pobre com dois botões de metal. Outro punho da capa?” (Queiroz, 1996, p. 114).

A articulação entre diferentes épocas e ambientes na memória dos narradores e a maneira como essas representações acontecem nas narrativas entre o comum e o particular,

entre a recolha das experiências e também do desejado é o que irá engendrar os textos de Maria José de Queiroz. Para tal, a autora utiliza, às vezes, um vocabulário consoante com o sujeito e o espaço a ser representado (Barbosa, 2018). É o que observamos, por exemplo, no conto “Velho com mulher moça”: a memória e as histórias como elementos desencadeadores de um enredo repleto de fatos interligados à realidade social.

“Iniciação ao Tratado do desespero”, difere-se dos demais contos, porque não aborda um caso de crime e sua elucidação, mas um suicídio. “A perspectiva abrange um ‘triângulo afetivo’ formado por dois rapazes e a narradora do conto: Aluísio, Cláudio e Ruth” (Lima, 2021, p. 267).

Num sábado à tarde, os três amigos, se reúnem na biblioteca da escola, no vigésimo andar do prédio. Os amigos fizeram fichário dos livros de Sartre⁵ e de Gabriel Marcel⁶. Ainda completaram com as leituras de Santo Agostinho a Pascal e de Pascal a Kierkegaard, que estabelecem ligação direta do Existencialismo com uma ficção improvisada por sofistas gerais. Eles vão da filosofia à música, à sinfonia de Beethoven e às alusões da norma mineira. Assim: “[...] despertavam-me os dois com uma serenata improvisada. Cantavam a Marselhesa à porta da minha casa. Marcavam com os pés, em compasso, o ritmo da marcha” (Queiroz, 1996, p. 118).

O personagem Aluísio foi para São Paulo, após receber convite para ministrar Física no ITA. Cláudio casa-se, no mesmo ano, com Rosalva Nunes Sampaio, uma colega dos três amigos e se inscreve como estagiário no grupo de trabalho do projeto Radam. Ruth obteve notícias da morte de Cláudio, por geólogo da Bahia, Diretor do Departamento de Aerofotogrametria do projeto Radam. O geólogo conversa com Ruth: “Não soubera da sua morte? Há sete anos, ou mais. Indaguei pela família. Rosalva continuava a viver em Belém. Pedi-lhe que me mandasse seu endereço [...]” (Queiroz, 1996, p. 118).

A narradora afirma: “Foi quando, numa quinta-feira da Semana Santa, apareceu à porta da casa, num bercinho humilde, um recém-nascido [...]” Na segunda-feira, ao sair para falar ao juiz de menores, Tia Rosalva despediu-se de Cláudio na esquina da praça (Queiroz, 1996, p. 120).

Cláudio, por não poder ter filhos, não suporta a ideia de a esposa adotar uma criança de outra pessoa. Ou seja: “Tia Rosalva lhe propusera adotar uma criança. Ele, agressivo, recusava-se terminantemente a aceder-lhe ao desejo. Nunca daria o próprio nome a filho que não fosse seu, seu mesmo, de sangue, [...]” (Queiroz, 1996, p. 120).

Cláudio estava doente, sofria de depressão. Após a morte de Cláudio, “tia adotou uma criança: uma menina, que tem, por sinal, o seu nome: Ruth” (Queiroz, 1996, p. 121). Assim: “Os filhos, mesmo que indesejados, repetiam os nomes dos amigos de outrora, mas o ‘triângulo afetivo’ jamais se restituiu” (Lima, 2021, p. 267). Maria Rita informa Ruth que sua tia Rosalva também não estava bem de saúde. Estava esquisita e alheia a tudo e a todos. Para Rita: “O tio

⁵ Filósofo existencialista e íntimo de Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre nasceu em 21 de junho de 1905. O escritor francês, estudante da *École Normale Supérieure*, foi autor das obras: *O Ser e o Nada* (1943) e *A Transcendência do Ego* (1936). Seu interesse por filosofia e o começo de sua jornada com o existencialismo, deu-se pelo seu contato com o estudo sistemático da fenomenologia de Edmund Husserl. Antes de publicar sua obra mais célebre, *O ser e o nada*, a direção de seus estudos era voltada a críticas à fenomenologia husserliana. O objetivo de Sartre era tirar o idealismo e a subjetividade de Husserl, trazendo suas ideias para a ação (Nogueira, 2024, p. 1).

⁶ Gabriel Marcel (nascido em 7 de dezembro de 1889, Paris, França – falecido em 8 de outubro de 1973, Paris) foi um filósofo, dramaturgo e crítico francês associado aos movimentos fenomenológico e existencialista da filosofia europeia do século XX. Sua obra e estilo são frequentemente caracterizados como teístas ou existencialistas cristãos (um termo que Marcel não gostava, preferindo a descrição mais neutra “neosocrático” porque captura a natureza dialógica, investigativa e às vezes incipiente de suas reflexões) (Sweetman, 2025, p. 1).

Cláudio era um fraco. E incapaz de enfrentar as vicissitudes por que passam todas as famílias” (Queiroz, 1996, p. 121).

Ao receber a carta, Ruth busca compreender as mutações da alma e os estágios mentais pelos quais seu amigo passara. A exposição às fases da vida, a criança, o adolescente e a juventude: “Da infância à idade adulta, sem falar dos pais e da família. A adolescência e a primeira juventude nada mais são do que estágios de especulação” (Queiroz, 1996, p. 121).

No final do conto “Iniciação ao Tratado do desespero”, a narradora em terceira pessoa afirma que: “Cláudio não era o mesmo, que a conhecia há dezoito anos, acomoda-se a um curioso congresso de coincidências de que, à revelia do verossímil, Aluísio e eu participamos [...]” (Queiroz, 1996, p. 122).

Então, o conto mostra que estamos rodeados de suposições infundadas. Cláudio não era fraco, mas sim, sofria de desequilíbrios humanos e transtornos emocionais que afetavam totalmente sua convivência familiar.

Neste conto, Queiroz aponta para uma relação de entendimento do próximo, transtornos pelos quais o personagem Cláudio passara e introduz a complexidade do ser humano em lidar com o próximo. A religiosidade presente no enredo configura-se como tradição histórica de uma sociedade, pode-se dizer, mineira. É uma autora que busca compreender o estado psíquico humano a partir da junção entre filosofia, música e senso comum.

Para Barbosa (2018), reflexões do filósofo são as que, por diferentes meios e diferentes processos, a história escreveria o que aconteceu, observando única e exclusivamente os fatos, enquanto, a literatura se encarregaria de relatar o que poderia ter acontecido, o verossímil. Temos, no conto, a relação entre literatura e filosofia, e entre palavras-chave: amor, ódio, distúrbio mental e amizade.

“Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” é uma história que retrata uma mulher de família tradicional, rica, filha do Coronel Pires de Barros e D. Emiliana Barroso, do Alto-Paraíba. O narrador afirma que Ritinha era conhecida como Ritinha-Miséria, mulher de muito dinheiro, que nunca trabalhara e filha do maior Coronel do Alto-Paraíba: “Tivera educação caprichada. Interna num colégio de freiras, em Petrópolis, tinha aprendido a tocar piano, a bordar e costurar. [...]” (Queiroz, 1996, p. 124).

Percebe-se uma personagem que oscila entre ser, ora uma mulher bem-educada, que sabia latim e grego, ora uma simples beata: desmazelou-se no vestir, nos dentes, comia o que as pessoas davam e vivia da caridade dos padres [...]. “De capela em capela fazia suas orações. Ficava mais tempo diante da imagem de Santo Antônio, cujo altar ela floria, de alto a baixo, todas as terças-feiras” (Queiroz, 1996, p. 125). A religiosidade de Ritinha ressurge e renasce cada vez mais, uma vez que ela pede durante suas orações, especificamente a Santo Antônio, um namorado. Sendo assim: “Voltava ao meio-dia para o *Angelus* e à noite para a bênção e para a reza. De capela em capela fazia suas orações [...]” (Queiroz, 1996, p. 125).

A religiosidade é um registro de devoção e, no caso de Ritinha, configura-se como uma beatice, pelo fato de a moça estar obcecada pela busca de um relacionamento amoroso e nenhum rapaz do Alto-Paraíba se interessar por ela. Ritinha intercede a Santo Antônio – santo casamenteiro, ao qual milhares de fiéis que desejam um namoro/casamento clamam como forma que encontrem o amor de suas vidas. Os rapazes do bar do Zico e do armazém do João Fernandes brincavam com os sentimentos dela. Nenhum rapaz queria namorá-la. Com o desprezo dos rapazes que residiam naquela cidade, Ritinha acaba se desmotivando cotidianamente e deixando a sujeira e o mal cheiro tomarem conta de si.

A personagem Ritinha transfigura dia a dia sua personalidade. Sua atitude em prol de buscar um namorado virou chacota entre as pessoas. A sociedade doava-lhe alimentos, mas tinha receio dela. Ritinha viveu uma exclusão social, uma vez que, tanto homens quanto mulheres, não a estavam suportavam. “Dona Gabriela, por exemplo, servia-se de qualquer moleque para a entrega da encomenda. E mandava dizer que vinha de velha amiga do coronel” (Queiroz, 1996, p. 126).

Mesmo sendo uma mulher muito enriquecida financeiramente, jamais poderia tocar na sua própria herança. Em São Paulo tinha um procurador que mandava dinheiro à Ritinha por meio do padre, que era responsável por sua alimentação, e também tinha a sacristã dona Joana para realizar, todas as terças-feiras, a limpeza de sua casa. “[...] no natal, padre Virgílio lhe mandava um bom pedaço de lombo assado. Não se animava, e lá tinha suas razões, a convidá-la a participar da ceia festiva da paróquia” (Queiroz, 1996, p. 126). Neste fragmento, verifica-se que, pelo fato de ser mulher, Ritinha não pode tomar conta da sua própria fortuna. Era preciso que o padre tomasse conta de seus recursos financeiros. Nesse sentido, revela-se uma crítica social da autora às leis que restringiam a gestão da herança a homens – o que só foi modificado, no Brasil, a partir da lei do divórcio e da Constituição de 1988.

A escritora Maria José de Queiroz, através da personagem Ritinha, descreve como as mulheres daquela época viviam. Possuíam posses, no entanto, lhes eram negados o direito e o acesso ao dinheiro, à gestão de seus bens. A mulher, como ser submisso, precisava de uma figura masculina para inserir-se socialmente e desenvolver suas condições femininas. Ritinha era virgem e nunca namorara, passando a ser uma “solteirona” – termo pejorativo utilizado para se referir às mulheres que teriam passado da idade ideal para se casarem. Torna-se tão infeliz, mal-amada e triste, que não consegue arrumar alguém para acompanhá-la. “[...] o aspecto de Ritinha causava nojo. Escanzelada, desdentada, catinguenta, não era bem-vinda a nenhuma casa” (Queiroz, 1996, p. 126).

Observa-se que o conto é narrado em terceira pessoa, por dois narradores homodiegéticos. A intriga concentra-se em uma conversa sobre a morte de um carvoeiro pelas mãos de Ritinha, a Ritinha-Miséria. Expedito, o barbeiro da cidade, fala com Miguel Costa sobre o assassinato – conforme discute Christini Roman de Lima, em “A Ficção de crime em *Amor cruel, amor vingador*, de Maria José de Queiroz” (2021). Expedito busca convencer o cliente de que o crime fora cometido porque o homem tentara roubar Ritinha. Miguel Costa, de barba feita, toma a palavra e expõe a sua versão sobre o crime: “[...] você só é mesmo expedito na navalha. Crime é comigo, barbeiro! Conto-lhe, agora, o que, de fato, ocorreu e como” (Queiroz, 1996, p. 128).

Ritinha é descrita no conto como uma mulher que se transfigura enquanto pessoa, antes, educada, estudada, rica, mas que, por não ter a presença masculina, torna-se reprimida, omissa e sem condições de cuidar de si mesma. Maria José de Queiroz nos mostra as mazelas sociais e os estigmas vivenciados por mulheres que possuíam características consideradas atípicas para uma época, por exemplo, não conseguir realizar seus objetivos pessoais, financeiros e sexuais.

Um dia, um carvoeiro, ex-caixeiro, sem dinheiro para pagar as meninas da Margot do *Rendez-vous* (prostitutas) tem relação sexual com Ritinha: “No sobrado, caro Sherlock, cozinha-se com lenha. O de que você não cogitou. Agora, aprenda: sábado não é distribuída às terças, de manhã. Justamente o dia consagrado a Santo Antônio, dia em que a beata fica na igreja [...]” (Queiroz, 1996, p. 129 - 130).

O carvoeiro entra na casa de Ritinha-Chiquê. Satisfeita a urgência da carne, aborrecia-se na companhia da moça velha e sem encantos. Insistiu em deixá-la. Assim: “Quis provar de perto se as coxas da beata, bem abertas, podiam agasalhá-lo. Mas Ritinha não se contentou em abri-las apenas uma vez, duas, três [...]” (Queiroz, 1996, p. 131). O Carvoeiro, ao realizar seus prazeres carnaís, não vendo encantos fisicamente em Ritinha, abandona-a. A personagem obtém a tomada de consciência e loucura, e não admite ser deixada pelo Carvoeiro. “Ela matou-o. O seu primeiro e único homem! Quando chegamos, ajoelhada diante do cadáver, os olhos fixos no seu ventre, Ritinha afagava-lhe com as mãos o sexo inerte. Écce homo” (Queiroz, 1996, p. 131). Ao final da narrativa, é considerada a assassina do carvoeiro. Nas palavras do narrador: “Na sua loucura mansa, de noiva insatisfeita, ela somente diz, agora, MAIS, MAIS, Mais, Mais, mais, -ais, --is, ----s, ----, ...” (Queiroz, 1996, p. 131). Ritinha-Chiquê perde a virgindade, permanece na solidão, realiza os prazeres carnaís e continua na solidão social.

Ritinha-Chiquê, uma mulher de família tradicional, circunscrita a um contexto misógino e patriarcal, que julga a mulher a partir de sua condição de casada ou de solteira, acaba tornando-se assassina do homem. Vemos, durante o enredo, a idealização de um amor por Ritinha-Chiquê, que não foi correspondido pelo carvoeiro. A morte foi a única forma de tê-lo como verdadeiro e fiel companheiro.

“A morte ao pé da letra”, narrado em primeira pessoa por uma professora do Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade Sorbonne, aborda a relação mantida entre essa narradora e um jovem pesquisador, Pierre Mouzon, a quem ela orientara no período e que, anos mais tarde, acabara cometendo uma atrocidade. “A professora destaca que a relação de amizade e orientação se manteve mesmo depois de o jovem ter concluído seu doutorado, de estar estabelecido e, também, de ela ter retornado ao Brasil” (Lima, 2021, p. 267).

Acadêmico de Literatura Comparada, Pierre desenvolve uma monografia acerca das incursões de Duguay-Trouin nas águas da América meridional. “O rapaz encalhara a meio caminho da França Antártica, com uma vasta bibliografia sobre piratas, invasões e canibais” (Queiroz, 1996, p. 133).

Nas palavras da narradora, Pierre buscava muitos dados supérfluos para sua pesquisa e cabia à orientadora selecionar aquilo que seria mais importante durante a pesquisa. Assim: “Travamos batalhas formidáveis. Ele insistia em arrolar dados encontrados em livros que já não fazem fé. Dizia-me, consternado, que aquelas notas—importantíssimas!!!” (Queiroz, 1996, p. 133). De volta ao Brasil, as cartas de Pierre mostravam a grandiosidade das suas constantes pesquisas acerca da tese sobre Luís XV, novamente pedia ajuda e contribuições da professora.

Pierre, já doutor, é nomeado para a cadeira da província e dedica-se à sua maior paixão: o teatro clássico. Começou a escrever uma nova versão da *Antígona* de Sófocles.⁷ Sua professora ainda continua a ajudá-lo e é leitora da sua peça teatral: “Tenho, aqui, duas prateleiras

⁷ *Antígona de Sófocles*, título da versão de Brecht, foi escrita em 1948, em contexto histórico semelhante ao de Anouilh. Os autores compartilham as mazelas decorrentes das duas guerras mundiais que marcaram profundamente o início do séc. XX. A peça de Brecht foi estruturalmente concebida no modelo ático com a proposta de transformar o presente pelo passado. Para o próprio Brecht (2005), a grande transformação de sua proposta estaria antes na encenação, em experimentar uma nova forma de representação em uma peça antiga. Ele executa com maestria em sua *Antígona* todas as concepções do seu teatro épico, conscientizador e pedagógico. Com um contundente teor político, o texto atualiza o embate entre Creonte e *Antígona* para o embate entre as ações imperialistas dos governos fascistas e as ações de resistência dos cidadãos conscientizados (Guimarães, 2008, p. 13).

com as inúmeras versões da sua tragédia. Às vezes, ele liga pedindo algumas correspondências, por não localizar no micro” (Queiroz, 1996, p. 134). Ocorrendo algum imprevisto no envio das cartas pelo correio, Pierre logo entrava em desespero e culpava simplesmente o Brasil.

A ficção de Pierre resulta num desenvolvimento patético e trágico, com uma trama policial e suspeitos pela morte de suas personagens. Vê-se, na narrativa: “A condenação de Antígona, Hemom mata o pai, Creonte. Sua mãe, desesperada, sucumbe à notícia da morte do rei e marido, assassinado pelo próprio filho” (Queiroz, 1996, p. 136). Pierre apaixona-se por uma moça de origem árabe, e seu pai desaprova a escolha do filho. Assim: “Eliminando-o do testamento, inconformado, ele passara a escrever-lhe cartas injuriosas, chamando-o pai desalmado, prepotente, racista” (Queiroz, 1996, p. 137). *Monsieur* Mouzon acabou sofrendo um infarto. E o médico que fizera a autópsia levantara dúvidas. O narrador expõe que: “O comissário, atento, agarra-se ao indício, sujeito ainda a exames complementares, convertendo-o em suspeita de homicídio” (Queiroz, 1996, p. 137). *Madame* Denis, mãe de Pierre tenta inocentar o filho. Após o *réveillon*, a filha do casal viria passar uns dias para companhia ao “*cher mari*”.

Pierre, que era filho amoroso e bem-amado, entra em depressão, e, no dia 31 de dezembro, sai para visitar a namorada: “Nada se apurou sobre o encontro. Provou-se, porém, que a moça sofrera tortura e fora morta a golpes de punhal. Cometido o crime, o assassino abria os pulsos e esvaíra-se em sangue até expirar [...]” (Queiroz, 1996, p. 137).

O inquérito policial sobre a morte continuava em curso, mas com indagações a serem resolvidas, principalmente, sobre quem seria o verdadeiro culpado: “Um rapaz tão inteligente! Que destino!” (Queiroz, 1996, p. 138). Termina a carta da tia acerca dos escritos do próprio Pierre, e, como toda história, os enigmas policiais não foram desvendados. “Mas entre uma e outra tragédia, quanto papel! Quanta sanha imaginária! É hora de enterrar os gregos” (Queiroz, 1996, p. 139).

Meses depois, a professora recebeu uma carta com a notícia da tragédia ocorrida com Pierre e sua família: o pai morrera, suspeitando-se homicídio, e, pouco depois, o jovem matara a namorada e se suicidara (Lima, 2021). “A representação literária, lida para a narradora, tornou-se *script* do ato final premeditado por Pierre” (Lima, 2021, p. 267).

A metaficção é desencadeada a partir da construção da tragédia criada por Pierre. Observa-se que o personagem desenvolve, dentro da narrativa de Queiroz, uma nova história. É relatada a morte do pai, da namorada de Pierre e do próprio Pierre.

Percebe-se que o título do conto “A morte ao pé da letra” é uma expressão utilizada metaforicamente, uma linguagem que permeia a língua francesa, a língua inglesa, intercalada com a linguagem portuguesa. Utiliza, a escritora, neste conto, e nos demais, de gírias e de expressões idiomáticas no sentido conotativo.

É possível perceber ainda que a autora assume um compromisso com os que foram esquecidos pela História. Ao delimitar o espaço da memória por intermédio das recordações do passado, a noção de pertencimento passa a ser, das personagens e do leitor que não viveu tais acontecimentos (Queiroz, 1996, p. 75).

Os labirintos da trama policial vão surgindo nas narrativas como forma de apuração dos fatos e condenação dos culpados. Os suspenses desencadeados na ficção de Maria José de Queiroz nos possibilitam penetrar em um universo de movimentação entre o real e o ficcional. A figuração do delegado e do detetive representa a tentativa de desconstrução de labirintos, a descoberta da identidade dos criminosos e das principais consequências e fatores da morte das vítimas presentes nos cinco contos do livro *Amor cruel, Amor vingador* (1996).

Em relação aos personagens das cinco narrativas – “O Juramento”, “Velho com mulher moça”, “Iniciação ao Tratado do desespero”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e “A morte ao pé da letra” –, a crise, em um emaranhado de versões do amor, leva-os a uma trama de dualidades entre o bem e o mal. Nas palavras da escritora Maria José de Queiroz, o amor aparece como vítima das fraquezas humanas e resulta em crueldade, egoísmo, cobiça, cupidez e orgulho.

Os enigmas emblemáticos das narrativas possibilitam a reflexão sobre as maldades não apenas vivenciadas entre os séculos XIX e XX (representados nas narrativas), mas na História, uma vez que as classes marginalizadas, nos diversos contextos, sempre sofrem perversos maltratos, desumanidades, torturas, repressão, apagamento, simplesmente pela condição de serem mulheres, escravos, negros, entre outros.

Nos contos, Queiroz apresenta o “amor” como temática principal e representa o quanto esse sentimento, excessivo e possessivo, pode levar à infelicidade das personagens, à morte, como maneira de realização dos possíveis desejos. A ascensão social que a personagem feminina Dadá queria oportunizar ao seu filho Raimundo, a partir do cometimento do crime contra Irene Guimarães é um exemplo.

O adultério e traição em “Velho com mulher moça”, cometido pela personagem Elza com Raimundo Filho, resultou em duas mortes ao final da trama, de Raimundo Rodrigues e de Raimundo Filho. O amante de Elza, Eleutério, a ajuda durante a execução do crime de Raimundo Rodrigues. A resistência de Cláudio, ao ver que a esposa Rosalva queria adotar uma criança, levou-o ao próprio suicídio. A religiosidade presente neste conto e as fraquezas humanas o tornam depressivo, angustiado e incapaz de entender/compreender seus sentimentos.

Em Ritinha-Chiquê, há a presença de uma mulher que depende das realizações dos prazeres carnavais, da religiosidade, das tradições culturais de uma sociedade religiosa e dotada de crenças para se realizar como pessoa. A personagem do conto adentra e, ao mesmo tempo, contradiz as imposições sociais, porém, permanece solitária e culpada por ter cometido um crime contra o carvoeiro. Na descrição do amor em “A morte ao pé da letra”, a morte surge como alternativa aos males humanos.

Os contos de Maria José de Queiroz estão envoltos, portanto, em assassinatos – ou suicídios –, mas apenas as duas primeiras histórias, “O juramento” e “Velho com mulher moça”, podem ser aproximadas da literatura policial, uma vez que apresentam aspectos próprios ao gênero, tais como a figura do detetive e o mistério circunscrito ao crime e a sua resolução. As demais tramas “Iniciação ao Tratado do desespero”, “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e “A morte ao pé da letra” enquadram na categoria mais ampla da ficção de crime, conforme considerações de Christini Roman de Lima (2021).

As qualidades estéticas e literárias das narrativas marcadas por vivacidade desta escritora lúcida e perspicaz, a Maria José de Queiroz, – brevemente apontadas neste trabalho – são estruturadas a partir de sua liberdade individual, da “experiência intelectual, partícipe das crônicas históricas, e que não podem ser rasuradas, que estão insufladas de memórias coletivas que têm por objetivo resgatar e desnudar eventos e personagens esquecidos da História oficial” (Barbosa, 2018, p. 144).

4 À guisa de conclusão

Os personagens de Maria José de Queiroz são descritos a partir de acontecimentos da realidade social de uma época. Por meio da ficção, os personagens amam e cometem atos violentos (chegando aos homicídios), simplesmente pelo dinheiro e pelo *status* social, impostos pela sociedade patriarcal.

Observa-se que as mulheres, em todos os contos, mesmo oprimidas, possuem um avanço gradativo: são do lar [outras não], solteiras [obcecadas pelo sexo], casadas [cometem adultério], trabalham, pesquisadoras. Poder-se-ia analisá-las/entendê-las como uma metáfora da ascensão feminina na história geral, de forma mais específica, na historiografia literária.

O amor e a morte impõem uma forma de vida e trazem relatos que envolvem as cinco tramas (“O Juramento”; “Velho com mulher moça”; “Iniciação ao tratado do desespero”; “Ritinha-Chiquê ou A hora do carvoeiro” e “A morte ao pé da letra”). Os personagens amam e morrem por amor. Um enredo baseado no amor, mas, ao mesmo tempo, se transforma em ódio/vingança. As cenas dos contos descrevem minuciosamente as dualidades entre o bem e o mal e mostram o final trágico das histórias pelo abismo da vingança, do orgulho, da cobiça, da crueldade e de suicídios.

Dedicatória

À memória da querida Maria José de Queiroz, escritora de grande importância para a literatura brasileira.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários – PPGL/Unimontes, pelo apoio e pelo incentivo.

À Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, que possibilitou esta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da Bolsa de estudo no mestrado.

Referências

BARBOSA, Maria Lúcia. *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-B45FCZ>. Acesso em: 30 jun. 2020.

GUIMARÃES, Rita de Cássia Passos. *Antígona em três tempos: uma interpretação do original clássico e duas versões do século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <http://>

www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-84768/antigona-em-tres-tempos--uma-interpretacao-do-original-classico-e-de-duas-versoes-do-seculo-xx. Acesso em: 08 ago. 2020.

LIMA, Christini Roman de. A Ficção de crime em *Amor cruel, amor vingador*, de Maria José de Queiroz. *Rev. Bra. Lit. Comp.*, Porto Alegre, v. 23, n. 44, p. 265-269, set.-dez., 2021. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/718/922>. Acesso em: 25 set. 2022.

ORLANDO, José Antônio. 'Amor cruel, amor vingador' é para fãs de requinte e boas histórias. *Estado de Minas Cultura*. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/10/16/interna_cultura,1314254/amorcruel-amor-vingador-e-para-fas-de-requinte-e-boas-historias.shtml. Acesso em: 15 fev. 2025.

QUEIROZ, Maria José. *Amor Cruel, Amor Vingador*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SOUTO, Astral. *Nascimento de Jean-Paul Sartre*. Editoria: Hoje na História. 2024. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/170468>. Acesso em: 28 de abr. 2025.

SWEETMAN, Brendan. *Gabriel Marcel – filósofo e autor francês*. Filosofia e Religião. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Gabriel-Honore-Marcel>. Acesso em: 28 de abr. 2025.

Refrações no tempo literário, na ficção de Maria José de Queiroz

Refractions in Literary Time in Maria José de Queiroz Fiction

Ana Cecília Estellita Lins

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Goiás | GO | BR

linsanacec@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0678-6801>

Resumo: Neste artigo examina-se parte da obra de Maria José de Queiroz, com enfoque nos diversos modos de manifestação do tempo. Selecionaram-se os romances *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980) e *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990), a novela “O julgamento”, que consta do livro *Amor cruel, amor vingador* (Queiroz, 1996a), e o livro infanto-juvenil *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998), para identificar o tratamento dado nessas ficções às questões temporais. Utiliza-se como suporte teórico o ensaio *Refrações no tempo* (Queiroz, 1996b), da mesma autora, assim como textos de Roland Barthes (1987), Alfonso Martin Jiménez (1989), Edward Morgan Forster (2005), Jacques Derrida (2012) e Chris Sinha e Enrique Bernárdez (2015). Conclui-se que o estilo de Queiroz apresenta características linguísticas, semânticas e histórico-culturais relacionadas ao tratamento do tempo que contribuem para gerar efeitos dramáticos.

Palavras-chave: marcadores temporais; saudade; sequência de tempo; tempo subjetivo.

Abstract: This article examines part of Maria José de Queiroz’s work, with the focus on different ways of manifesting time. There were selected the novels *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980) and *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990), the short story “O julgamento” (The judgement), which is inserted in the book *Amor cruel, amor vingador* (Queiroz, 1996a), and the children’s book *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998), in order to identify some temporal issues of these fictions. The study uses as a theoretical support the essay of the same author, named *Refrações no tempo* (Queiroz, 1996b), as well as texts by Roland Barthes (1987), Alfonso Martin Jiménez (1989), Edward Morgan Forster (2005), Jacques Derrida (2012), Chris Sinha and Enrique Bernárdez (2015). The



conclusion is that Queiroz's style shows linguistic, semantic and historical-culture characteristics of temporal aspects that contribute to generate dramatic effects.

Keywords: temporal markers; longing; temporal sequence; subjective time.

1 Introdução

Este artigo concentra-se em uma pequena porção da produção de Maria José de Queiroz (1934-2023), com o intuito de mostrar como algumas das reflexões que essa autora desenvolve em seu ensaio sobre as refrações no tempo, ao se verem enriquecidas por sua linguagem ficcional, desvendam a maneira como ela trabalha o tempo literário. Queiroz, escritora e professora universitária, em seu papel subsidiário de historiadora e filósofa, nos textos que aborda em seu trabalho de crítica literária e ensaísta – como *Refrações no tempo* (Queiroz, 1996b), entre outros – correlaciona estruturas sociais em seus diferentes tempos e costura fronteiras que ajudam a confrontar o estudo dos diferentes matizes do tempo.

Realça-se, da biobibliografia dessa intelectual belo-horizontina, sua experiência de docência não só na Universidade Federal de Minas Gerais como também em algumas universidades estrangeiras, a qual, aliada à sua intensa produtividade como escritora que transita por distintos gêneros, resultou numa variegada transmissão de conhecimento de distintas áreas, para todas as idades (Barbosa, 2018). De sua criação ficcional, destacou-se, para ilustrar as reflexões que constroem este artigo, os romances *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980) e *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990), a novela “O julgamento”, que compõe o livro *Amor cruel, amor vingador* (Queiroz, 1996a), e o livro infantojuvenil *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998).

Umberto Eco (2018) relata que produziu seu romance *O nome da rosa* congregando seu conhecimento acumulado como catedrático. Nos romances de Queiroz percebe-se, igualmente, a erudição da acadêmica que se debruçou por anos sobre as línguas românicas e a história de seus falantes. Surgem no contexto expressões idiomáticas peculiares a cada povo, informações históricas e geográficas pormenorizadas e até pinceladas de crítica literária, tal qual a comparação entre os romances *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, e *A selva*, de José Maria Ferreira de Castro, incluída em relato do narrador autodiegético de *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980, p. 86).

Sob essa perspectiva, foca-se nos aspectos da obra de Queiroz que evidenciem o tratamento do tempo, com auxílio do enfoque dado pelos teóricos literários Roland Barthes (1987), Alfonso Martín Jiménez (1989), Edward Morgan Forster (2005), Jacques Derrida (2012), Chris Sinha e Enrique Bernárdez (2015).

2 O tempo literário na obra de Maria José de Queiroz

Maria José de Queiroz é uma escritora de linguagem refinada, mas não hermética. Depurou seu estilo sem com isso aproximar-se daquele literato que Barthes (1987, p. 71) descreve como o que quer “[...] tornar-se douto, teórico intelectual, nunca mais falar senão de um lugar moral, limpo de toda sensualidade de linguagem”. A ficção de Queiroz tange a vida, abarca todas suas contradições, mostrando as pendulações de Euclides entre a prostituta Lola, a nazista Catarina Shack e sua cunhada Luzia (Queiroz, 1980), ou a ansiedade de Raimundo enquanto tenta desvendar as intenções de sua odiada madrasta (Queiroz, 1996a).

O romance *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980) caracteriza-se pelo mergulho no tempo subjetivo das personagens, que refletem sobre processos vividos por si próprias e pelas outras. *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998) transforma a vida do menino Dudu, que pelo estudo pode percorrer imaginativamente os tempos históricos trilhados por desbravadores do mundo e da ciência: “E, no correr dos séculos, outros capítulos seriam acrescentados à história do chapéu encantado. Chegara a hora de escrevê-la em português” (Queiroz, 1998, p. 32). “O juramento” – novela inserida em *Amor cruel, amor vingador* (Queiroz, 1996a) – revela o passo a passo de um investigador policial à procura da lógica sequencial dos acontecimentos que redundaram num crime: “Pedroso tinha por hábito anotar numa caderneta algumas palavras-chave; era com elas que armava o teorema dos crimes cuja solução ficava a seu encargo” (Queiroz, 1996a, p. 43). *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990), ao traçar a trajetória de um judeu contemporâneo, nascido em terras brasileiras, inicia-se com uma demonstração dos sentimentos gerados pela quebra de sua continuidade ancestral, representada pela mudança de nome, de Joel Levi para Jari Leite, tal qual já haviam feito muitos cristãos novos, em tempos remotos. Há alívio, mas também perplexidade, descrença, rejeição de sua estirpe. A mãe de Joel resume sua perda num lamento irônico: “Também, como exigir piedade filial de alguém que se chama Jari?” (Queiroz, 1990, p. 10). O pai, que de Fatuel passa-se a chamar Faustino, para agradar o filho, apesar de sua aceitação compungida, “[s]ente ímpetos de explicar-lhe que o judeu não é um ser geográfico: suas raízes aprofundam-se no tempo” (Queiroz, 1990, p. 38).

Ao buscar inter-relacionar as manifestações temporais contidas em *Refrações no tempo* (Queiroz, 1996b) com os sentidos transmitidos pela linguagem trabalhada nesses outros textos dessa mesma autora, recorda-se que, no discurso da ficção, a refração pode estar relacionada à promessa, nos termos estabelecidos por Derrida (2012, p. 248), quem a define como um acontecimento vindouro. Essa promessa, que pode ser considerada tanto semanticamente quanto por seu aspecto pragmático, é, consequentemente, um acontecimento que desencadeia uma sucessão de outros acontecimentos: Dudu recebe um chapéu que transforma sua trajetória de estudante (Queiroz, 1998); Bernardo Gomes Bastos empreende a viagem que lhe fora prometida por seu tio Euclides, em busca da herança também prometida (Queiroz, 1980); Jari Leite instaura, pela mudança de seu nome próprio, um novo marco zero em sua vida, que impacta igualmente a vida de todos a seu redor (Queiroz, 1990); Pedroso, que promete agir com justeza em sua profissão, para cumprir seu propósito deve assistir à condenação de um inocente que se imola para manter sua própria promessa (Queiroz, 1996a), o que remete a um aforismo de Derrida (2012, p. 250): “[...] a justiça deve ser ela mesma trabalhada ou assombrada por seu contrário, pelo perjúrio, para poder ser justiça”.

O guia de todas essas personagens é o fluxo inexorável do tempo. A fim de levantar o tratamento de elementos temporais nas ficções em que elas se inserem, considera-se tempo a partir da seguinte ponderação de Sinha e Bernárdez (2015, p. 57):

O estatuto ontológico do tempo permanece indefinido na física e na filosofia da ciência; mas seja qual for o seu estatuto no universo físico, não há como negar que o tempo é um aspecto fundamental da vida no mundo experiencial e fenomenológico. É importante, no entanto, tentar distinguir este aspecto temporal da experiência, o qual nós podemos assumir ser transcultural, a partir das diversas conceituações de tempo fortemente apoiadas na abordagem cultural [...].

A ficcionalização da experiência humana, culturalmente estruturada e interpretada, incorpora à figuração das personagens o tempo literário. Acrescenta-se, portanto, essa compreensão da internalização do tempo à seguinte consideração de Forster (2005, p. 26): “O erudito, como o filósofo, pode contemplar o rio do tempo. Não o contempla como um todo, mas pode ver os fatos, as personalidades que fluem à sua frente, e avaliar as relações entre eles [...]”. Tem-se que o hábil literato concretiza em sua obra a representação do tempo pelas pinceladas do correr da vida que surgem da narrativa de acontecimentos em que se envolvem suas personagens. Assim, a refração evidencia-se na concepção e construção textual da manifestação literária do tempo de maneira que os leitores a possam experimentar, em sua interação com narradores e personagens.

Andrei Kofman (2020) expõe didaticamente, a partir da subjetividade inerente ao conceito de tempo na escrita, que se contrapõe à objetividade do tempo histórico, quatro modelos de tempo literário, que vem a ser: o tempo mitológico, o tempo reversível, o tempo parado – considerado atemporalidade, e o tempo integrador. Logo, a construção da narrativa pode apresentar distintos movimentos temporais, sejam estes cíclicos, retrospectivos, de grau zero ou indicativos de uma unidade cronológica. Em *Homem de sete partidas*, Queiroz trabalha a sequência de tempo tanto linearmente, com a progressão da história de vida de Bernardo Gomes Bastos e de Euclides Gomes Bastos, quanto ciclicamente, na medida em que Bernardo percorre os passos desse seu tio. Bernardo lembra que: “De menino, dele guardara lembrança vaga” (Queiroz, 1980, p. 16), situando o tio no mítico passado de sua infância. Em *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998), Dudu se vê transformado por um objeto que carrega a significância do tempo histórico e o pode fazer retroagir. Em *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990, p. 5), o início da jornada de Jari Leite como brasileiro legítimo assim é anunciada: “O futuro lhe pertencia. E a sua vida começava ali, naquele momento”. Em conversa de Jair com seu pai, ele transmite a interpretação subjetiva do tempo pela cultura que deseja assumir: “O senhor, com a sua luteria, eu, com os meus números e fórmulas, vivemos no Novo Mundo, na América, onde a história é linear e não cíclica” (Queiroz, 1990, p. 37). Mas há, por outro lado, a explicitação das diferentes sensações do tempo que ambos experimentam, concomitantemente, em suas vidas, por imagens em que se fundem diferentes tempos literários, como a que relata o narrador do romance: “Sob a impressão de que uma névoa espessa se abria, de repente, à luminosidade do sol e que o seu futuro – futuro agora remoto, comparecia ali, inteiro, naquele episódio do passado, Faustino freia o carro. Bruscamente” (Queiroz, 1990, p. 69).

As compreensões do tempo obtidas por Maria José de Queiroz (1996b) e Andrei Kofman (2020) partem da premissa que o tempo literário não pode corresponder ao tempo histórico, pois não se situa na realidade. Por possuírem o mesmo entendimento, Sinha e

Bernárdes (2015, p. 57) explicam: “O tempo [histórico] como experienciado é composto das propriedades de eventos, os quais têm dois aspectos perceptíveis básicos: duração e sucessão (ou ordem sequencial)”. Já o tempo literário é uma representação do tempo histórico que depende do discurso artisticamente elaborado. Jiménez (1989, p. 38) detalha: “Toda narração apresenta uma anacronia de ordem geral, já que a linearidade da linguagem obriga a uma apresentação em ordem sucessiva de fatos que quiçá são simultâneos. Mas também toda narração oferece multitudes de anacronias particulares ou de detalhe”. Por conseguinte, tempo histórico e tempo literário constituem no âmbito da literatura um sistema formado por representações subjetivas, ficcionalizadas, do tempo objetivo, historicizado. Contudo, por observar que a refração se inicia desde a própria percepção individual dos acontecimentos situados no tempo histórico, pergunta Queiroz (1996b, p. 13): “Que realidade é essa, então? Múltipla, mutante, submissa ao olhar e à sensibilidade de quem passa?”.

O tempo histórico emerge, na obra de Queiroz, refratado em frequentes descrições que evidenciam o profundo conhecimento de História que essa autora possui. No romance *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980), o início do século XX na Europa e América Latina é desenredado em seus aspectos políticos e socioeconômicos, com especial ênfase para as terras colombianas: “Durante a década de 20, as doutrinas anarquistas difundiram-se no país. A inflação, que culminaria com a crise de 29, endividara a Colômbia” (Queiroz, 1980, p. 78-79). Jari Leite herdara de seu pai o cabedal da cultura judaica, mesmo tendo sido criado na pequena cidade fictícia de São Godofredo, cujos moradores “[...] ignoravam o mundo, sua história e sua geografia. Jamais tinham ouvido falar de Abraão de Avenara, o sábio, o grande, o admirável. Nem, tampouco, de Maimônides, o profundo autor do *Guia dos vacilantes*” (Queiroz, 1990, p. 12). Essas referências aos polímatas medievais Rabi Abraham ibn Ezra e Rabi Moisés Maimônides, ambos nascidos na Espanha, contrasta com a perseguição de que foram posteriormente alvo os judeus, nesse mesmo país, para dar um sentido à decisão do personagem central, de mudar seu nome. Mesmo no livro infantojuvenil, Queiroz não se furta às referências históricas ficcionalizadas, fazendo desfilar “Paracelso, o pai da Medicina” (Queiroz, 1998, p. 26) e “Cortés, o conquistador espanhol” (Queiroz, 1998, p. 26). A criança que se vê embrenhada na trama, seja o protagonista Dudu, seja um jovem leitor, absorve esse conhecimento com “[...] o desejo inquieto [, atávico,] de vencer o tempo, anulando, simultaneamente, a distância e a duração” (Queiroz, 1996b, p. 63).

O tempo surge, portanto, por obra e graça do narrador, o qual, conduzido pelo autor, pode refratá-lo sob diversos ângulos: “Mercê do acaso ou da necessidade, o artista logra surpreender e captar um instante efêmero da realidade onímoda. Tem-se, então, cristalizado, na sua obra, um *flash* pessoal. Com o qual o futuro leitor, contemplador ou ouvinte poderá, ou não, coincidir” (Queiroz, 1996b, p. 14, grifo da autora). Pois, em que pese esse trabalho artesanal com filigranas de uma escritora como Maria José de Queiroz, hábil na palavra e profunda em seu conhecimento da cultura humana, vale a advertência de Barthes (1987, p. 47-48, grifos do autor), quanto ao papel do ficcionista:

O escritor se encontra sempre sobre a mancha cega dos sistemas, à deriva; é um *joker*, um *mana*, um grau zero, o morto do *bridge*: necessário ao sentido (ao combate), mas ele mesmo privado de sentido fixo; seu lugar, seu *valor* (de troca) varia segundo os movimentos da história, os golpes táticos da luta: pedem-lhe tudo e/ou nada.

Sujeito aos limites de seu papel de criador, o escritor não tem como fazer face às circunstâncias espaciais e temporais enfrentadas por sua obra.

3 Marcadores temporais qualitativos

O poder do ficcionista é sobre o domínio da palavra, por cujos fios movimenta narradores e personagens e “[...] se apropria das coisas para situá-las no tempo e no espaço, ao alcance da inteligência e da sensibilidade”, conforme reflete Queiroz (1996b, p. 124), ao debruçar-se sobre a obra de Elias Canetti. Essa escritora aponta a relação entre tempo e espaço ao discorrer sobre domínio e poder, “[q]ue se exercem, progressivamente, sobre a distância e sobre a duração, elevando, quem os detenha, a um ponto de primazia diante dos demais” (Queiroz, 1996b, p. 65). Ao criar seus mundos ficcionais, o escritor correlaciona as vidas de seus personagens com base em vínculos de poder e domínio definidos espacial e temporalmente, cuja descrição se serve proficuamente de marcadores temporais qualitativos. Assim sendo, Maria José de Queiroz entretela sua narrativa com substantivos, adjetivos, advérbios e verbos semanticamente associados a tempo e espaço.

Sinha e Bernárdes (2015, p. 62) distinguem das metáforas que relacionam tempo e espaço o léxico e as expressões que especificam duração e sucessão, e detalham: “Duração é a extensão temporal. Sucessão é a posição temporal. Ao afirmar isso, estamos, de fato, convidando a uma analogia entre duração e extensão espacial e sucessão e posição espacial”. A representação literária de sequências de tempo vê-se, portanto, impactada pelo tempo subjetivo, o qual pode ser expresso por metáforas espaciais que indicam as características estilísticas de cada autor para constituir a temporalidade narrativa manifestada por seu narrador. À guisa de exemplo, tem-se que Joel titubeava perante a decisão de seu noivado: “Desejava, ou não desejava, tocar pra frente o compromisso?” (Queiroz, 1990, p. 115). O significado do substantivo “frente” é geralmente indicativo de lugar ou posição (Borba, 2002), mas gera, igualmente, a imagem temporal de futuro. Contudo, associado ao verbo “tocar”, ao mesmo tempo que indica direção para a frente, para esse futuro, pode também ser associado a “[...] aplicar com força” (Borba, 2002, p. 1546). Destarte, os leitores podem interpretar que Joel questionava se valeria a pena dar seguimento a um compromisso que não o satisfazia plenamente, pois não lhe encantava, de maneira que poderia se tornar pesado, difícil de ser empurrado adiante.

A par de o tempo literário compor, em cada produção literária de um autor, um sistema integrado à narrativa, ele também se traduz em uma parte imprescindível do sistema literário que cada autor vai construindo com suas escolhas de caráter filosófico, cultural, linguístico, as quais contêm suas próprias peculiaridades temporais. Chris Sinha e Enrique Bernárdez (2015, p. 62) relacionam como marcas temporais certos advérbios, datas, referências calendárias e “[...] tempos nomeados do dia (meia-noite, três e meia)”. É com uso desses recursos que tio Euclides é apresentado pelo narrador em função de seu espólio, “[...] processo, aberto em 1942, após o seu desaparecimento” (Queiroz, 1980, p. 16), e que deveria ser concluído: “Não tínhamos senão *noventa dias* diante de nós” (Queiroz, 1980, p. 16, grifo nosso). Essas representações de tempo sequencial podem assumir significados de ordem sócio-histórica, como na seguinte descrição, em que a indicação do século remonta a uma tradição cultural de peso: “A casa dos Ayala, num fundo de bosque, ficava a alguns quilômetros da cidade. Construção sólida, do século XVIII, escapara ao terremoto que em 1827 destruíra a capital” (Queiroz, 1980, p. 84).

Fátima Oliveira (2003) identifica como a categoria “tempo” pode se manifestar na língua portuguesa não apenas pelo uso de diferentes classes gramaticais, como os advérbios, mas também pela predicação verbal, nominal ou verbo-nominal que semanticamente indique o aspecto temporal: “O *Aspecto*, por seu turno, fornece informações sobre a forma como é perspectivada ou focalizada a estrutura temporal interna de uma situação descrita pela frase, em particular, pela sua predicação” (Oliveira, 2003, p. 129). Ressalta-se da ficção de Maria José de Queiroz os seguintes predicativos: “Ninguém é eterno” (Queiroz, 1980, p. 19); “O tempo, curto, parecia alongar-se indefinidamente” (Queiroz, 1980, p. 68); “O passado é passado” (Queiroz, 1998, p. 31); “O que eu sei é que cada fase da vida tem uma canção em estribilho. E que volta, volta sempre, com o passado” (Queiroz, 1990, p. 62). Locuções adverbiais de tempo podem ter seu sentido de marcadores temporais qualitativos intensificado, como em: “Ao *cair da noite*, rara vez se livrava de pesadelos indescritíveis: eram campos de concentração, câmaras de gás, filas e filas de figuras esqueléticas num desfile interminável à beira da sua cama” (Queiroz, 1990, p. 4, grifo nosso); “Colheria emoções e lembranças para o *tempo da caduque*” (Queiroz, 1980, p. 20, grifo nosso). Ambas locuções podem transmitir imagens melancólicas, associadas à lenta finalização, seja de um dia, seja da vida.

Os marcadores temporais que visam na ficção a evidenciar sequências do tempo podem estar também relacionados a vínculos de parentesco, conforme indicam Sinha e Bernárdes (2015), e surgem na descrição das relações entre as personagens de uma narrativa. Assim, Dudu interage com seu avô Nicolau, o qual, ao contar-lhe que “De menino, eu aprendi que ‘Quem dá aos pobres, empresta a Deus’” (Queiroz, 1998, p. 40), está recordando a época em que tinha a idade de seu neto.

Entre as expressões idiomáticas utilizadas por Queiroz, há algumas em que o verbo *ter*, associado a tempo, salienta a situação apresentada. Dudu, instado por sua família a executar diversas tarefas domiciliares, acabava transcurando seu estudo, pois: “Não tinha tempo nem para cuspir!” (Queiroz, 1998, p. 9). Há para Dudu a negação da posse do tempo, de sua gestão. Outros verbos são empregados pela autora para criar a imagem de uma extensão temporal subjetiva: “Dudu sai correndo para fazer durar a hora que tinha pela frente” (Queiroz, 1998, p. 11); “Querida contar a história do seu Divino mas vacilava, vacilava” (Queiroz, 1998, p. 35). Os verbos “correr” e “vacilar”, nesses contextos, ao trazer a ideia de movimento, carregam internamente informação temporal que incide na estrutura interna dos enunciados.

Esses exemplos mostram representações de tempo subjetivas, que não correspondem a um intervalo de tempo verificável no âmbito da realidade. Alfonso Martín Jiménez (1989, p. 40) explica a diferença entre os tempos objetivo e subjetivo, estando o tempo cronológico vinculado apenas ao primeiro, pois o segundo, ao invés de considerar as ações externas, prende-se ao processo psicológico das personagens, ao modo como estas sentem e significam tais ações. Na autodiegese, então, autor e narrador podem aliar-se num mesmo personagem que, conforme descreve Queiroz (1996b, p. 112), “[...] volta-se para o passado, para o seu passado. Atento observador das verdades gerais e universais, desembaraça da trama do tempo o fio da própria vida, enredado à espessa teia de ciência e de saber, de temores e de esperança [...]”. Tem-se, então, no discurso que os aproxima, a combinação dos tempos objetivo, conectado à memória do autor, e subjetivo, que reproduz artisticamente as recordações.

Os diálogos em *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990) são ricos em provérbios, os quais se definem, de acordo com o *Dicionário de usos do português do Brasil* (Borba, 2002, p. 1289) como: “[...] sentença de caráter prático e popular, expressa em forma sucinta e geralmente rica

em imagens; adágio; ditado”. Ocorre que o personagem Faustino costuma se expressar por provérbios, desfilando alguns que encerram ensinamentos de caráter temporal, tais quais: “Cuide da vida que a morte é certa” (Queiroz, 1990, p. 24); ou “[...] *cada día gallina, amarga la cocina* [, cuja explicação é:] O que se come todo dia, acaba por enfarar” (Queiroz, 1990, p. 45). Esse hábito de Faustino é seu modo de expressar sua compreensão de mundo com base em sua cultura judaica.

Constata-se com isso que nem todos os marcadores temporais geram explicitamente noções temporais pelo uso de vocábulos como advérbios de tempo ou outras expressões de caráter explicitamente temporal. Alguns podem referir-se apenas implicitamente a circunstâncias temporais, como na reflexão: “Aprenda a virtude da paciência” (Queiroz, 1980, p. 18).

A escrita de Maria José de Queiroz é própria de uma polímata, percorre com erudição e, portanto, precisão – tanto científica quanto lexical – diversas áreas e espaços culturais, o que a torna sofisticada, podendo-se lhe aplicar a observação de Barthes (1987, p. 56) de que, “[...] em certos textos, há palavras que brilham, são aparições distrativas, incongruentes – pouco importa que sejam pedantes”. O brilho do tempo pode se manifestar pelo que Sinha e Bernárdez (2015) denominam mapeamentos metonímicos, como no seguinte trecho narrativo: “No início de março seu navio atracaria em Lisboa. A seguir, *a pouco e pouco, ao sabor do clima e da estação*, estabeleceria o trajeto europeu da grande viagem de volta ao mundo” (Queiroz, 1980, p. 21, grifo nosso).

Ao relacionar tempo e espaço para construir sentidos, Queiroz ressalta a ânsia do ser humano por vencer o tempo. Em *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998), essa peça de vestuário para cobertura da cabeça passa a simbolizar a contínua produção do conhecimento ao longo da história, com o alerta sobre seu uso inadequado para aquisição de poder, sob risco de causar destruição. A passagem do chapéu de mão em mão simboliza a reprodução de profissionais que se destacam por seu esforço intelectual e por suas ações beneficiam a humanidade. Essa imagem é reforçada pela lenda do Conde São Germano, que ao dominar o tempo tornou-se imortal, podendo significar que a sabedoria humana transcende o tempo.

Mais de um personagem de Queiroz segue a trajetória que sua criadora atribui peremptoriamente ao escritor Elias Canetti: “Concluído o balanço da época, volta-se para o passado, para o seu passado. Atento observador das verdades gerais e universais, desembaraça da trama do tempo o fio da própria vida, enredado à espessa teia de ciência e de saber, de temores e de esperança” (Queiroz, 1996b, p. 112). É assim com seu Divino, o mendigo que, sem ter sequer o que comer, doa o chapéu a Dudu, junto com um par de bons conselhos pautados em seu passado. É assim com Faustino, *luthier* especializado em violinos: “A lembrança do instrumento traz a Faustino o desejo de exorcizar a memória do passado, alongando de si as amarguras da guerra e do holocausto” (Queiroz, 1990, p. 28).

Algumas das personagens lidam com o empobrecimento como mais uma imagem das vicissitudes do tempo. O pequeno Dudu, embora de família modesta, manifesta uma extrema generosidade que desconcerta a si próprio, ao doar para o mendigo Divino cem reais, para que este possa lanchar (Queiroz, 1998). Como recompensa, recebe deste o chapéu encantado, que lhe permite aprender com facilidade as matérias da escola e muito mais. Para realçar a significação desse processo de acúmulo de conhecimento pelo menino, com suas consequências, o narrador estende ao futuro o destino desse chapéu e a finalidade a que ele estaria nesse momento atendendo: “Eduardo teria, durante algum tempo, o privilégio de aprender o que não sabia e de ilustrar-se bastante. Depois, o chapéu ficaria desaparecido uns

cem, duzentos anos...” (Queiroz, 1998, p. 32). Dudu estava, pois, mediante a posse do chapéu, predestinado a se tornar um grande realizador de seu tempo.

Também compõem o tempo literário, em combinação com o espaço, as descrições meteorológicas, que Queiroz sutilmente integra às memórias de suas personagens para criar contrastes emocionais:

A mais remota lembrança que tinha da infância era de um dia de chuva, muita chuva, com raios e trovões. Sua mãe tomava-o nos braços e o deitava numa cama grande, enorme, onde seu pai estava sentado. Ambos sorriam do seu medo. Depois, num dia de sol intenso, flores e mais flores por toda a parte: ele, em prantos, gritando e soluçando era empurrado por mãos desconhecidas até um pátio. O rosto da mãe desaparecia então da sua memória (Queiroz, 1996a, p. 26).

Barthes (1987, p. 70) discorre sobre a função dessas imagens climáticas na construção narrativa, com uma exemplificação:

Assim, é impossível de imaginar notação mais tênue, mais insignificante que a do “tempo que faz” (que fazia); no entanto, outro dia, ao ler, ao tentar ler Amiel, irritação pelo fato de que o editor, virtuoso (mais um que exclui o prazer), tenha julgado estar procedendo bem ao suprimir desse Diário os detalhes quotidianos, o tempo que fazia às margens do lago de Genebra, para conservar apenas insípidas considerações morais: é no entanto este tempo que não teria envelhecido e não a filosofia de Amiel.

Existe ainda o tempo do leitor. Maria José de Queiroz recorre em seus trabalhos ficcionais a pontos de virada que geram dúvidas e fazem o leitor refletir sobre o texto, para compor suas próprias considerações. Essa estratégia faz com que escritora e leitores se aproximem. Em *O chapéu encantado*, na reportagem da revista americana, Dudu toma conhecimento que seu Divino descobrira o chapéu à época que era frade (Queiroz, 1998, p. 19). Contudo, mais adiante, o próprio Divino nega a veracidade dessa informação, deixando a questão em aberto: “E você acredita no que dizem os livros, menino? Papel aceita tudo! Até rabisco de doido e garrancho de aluno preguiçoso! [...]” (Queiroz, 1998, p. 30).

O tempo é um grande instrumento para a condução do clímax. No romance *Homem de sete partidas*, Maria José de Queiroz faz uso de expressões que prenunciam suspense e reversões da trama, como “Impossível estabelecer um programa, sujeitar o futuro a um plano exato!” (Queiroz, 1980, p. 96). Na novela “O juramento”, a acurada investigação do detetive Pedroso sofre revezes com o surgimento de informações novas que contrariam seu rumo, as quais, no entanto, atendem ao vaticínio: “Tempo de maravilha e de encantamento. Mas, como os contos de fadas, terminado à chegada da bruxa”. A madrastra-bruxa é assassinada, a verdadeira mãe do enteado suicida-se, por haver participado desse ato, o caseiro, que Pedroso quisera justamente proteger, torna-se réu, e sobre as demais personagens fica a pairar a dúvida. O leitor participa, então, das reflexões e das emoções que conduzem a construção dos enredos, vivenciando-as, inserindo suas próprias hipóteses, sentindo seus efeitos, entre os quais o do próprio tempo transcorrido.

Jacques Derrida (2012, p. 232) pondera: “É evidente que se há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido”. Nesse movimento de se fazer o acontecimento ficcional, a refração cumpre a função de não expor o tempo em

sua singela transparência, mas de torcê-lo para que possa produzir os demais acontecimentos que a trama encerra e que impactam o leitor.

4 O tempo da saudade

A saudade é um marcador temporal que representa um estado de espírito que remete ao passado e gera nostalgia. É uma das emoções que, para impactar um texto literário, pode se tornar refratária, conforme a expressão mineira utilizada por Emílio, amigo de Jari: “[...] aí é que se sabe quanto dói uma saudade” (Queiroz, 1990, p. 81). O vocábulo “saudade” provém, conforme ensina o *Dicionário etimológico resumido* (Nascentes, 1966, p. 677, grifo do autor): “Do lat. *solitudo* ‘soledade, solidão’, através do arc. *soydade, suydade*, com influência de *saúde*”. O termo saudade sempre indica a sensação de falta de um referencial que se encontra fora do presente e cuja ausência lamenta-se. O *Diccionario da Lingua Portuguesa* (Moraes e Silva, 1823, p. 649, grifos do autor) já registrava, para essa palavra, a seguinte acepção: “SAUDÁDE, s. f. A mágoa, que nos causa a ausência da coisa amada, com o desejo de a ter presente, e tornar a ver: vem de *soledade* [...] *fazer saudades*; olhando para onde está coisa que as causa, cantando ou dando outras mostras das que padecemos”.

Na obra de Queiroz surgem expressões temporais que indicam saudade, relacionadas a recordações – que são lembranças passadas guardadas no coração. Bernardo sente saudades do tio distante física e temporalmente: “A lembrança de Euclides, insistente, não o abandonara, ainda. Aquele itinerário de prodígios, caprichosamente preparado, objeto de estudo atento do mapa, de leitura prolongada de dicionários e enciclopédias, cristalizara-se, no seu íntimo [...]” (Queiroz, 1989, p. 34). Ao reler suas cartas, Bernardo emociona-se: “Tio Euclides, tio Euclides, quanta falta me faz! Nunca o sentira, antes, definitivamente morto, excluído do nosso convívio. Situava-o, acredito, numa espécie de limbo, de onde o retirava de tempo em tempo, a prazer” (Queiroz, 1989, p. 45-46).

Outro personagem de *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980), *Mandinga*, que havia sido empregado, sócio e amigo de Euclides Gomes Bastos, exacerbava sua saudade, a ponto de transformá-la em devoção:

Muito curiosamente descobri que para o *Mandinga* o mistério do desaparecimento de Euclides, tanto quanto seu provável assassinio, tinham assumido caráter sagrado. A tudo se referia em voz baixa, como se me iniciasse no segredo da religião que ele praticava – a da lealdade ao amigo jamais traído e jamais esquecido” (Queiroz, 1980, p. 181).

A saudade da criança é mais doce. Dudu estava muito entusiasmado com o chapéu encantado. “Só uma coisa o entristecia: seu Divino tinha desaparecido. Mais de trinta dias e... nenhum sinal do velhinho. E ele queria tanto contar-lhe tudo quanto lhe acontecera depois que passara a usar o seu chapéu!” (Queiroz, 1998, p. 26). O tempo vai passando, mas Dudu não desiste de esperar pelo mendigo:

No dia 24 de dezembro, véspera de Natal, Dudu encontrou-o deitado no vão da porta do bar. Trazia-lhe uns trocados e um pedaço da torta de abacaxi que sua mãe fizera para a ceia.

– Que bom, seu Divino! Que bom que o senhor reapareceu! Eu já estava preocupado!

– É por isso mesmo que desapareço de vez em quando, menino: para provocar saudade. Arroz-doce todo dia enjoa! Tem uns trocados para o velho? (Queiroz, 1998, p. 42).

Considere-se que, nesses dois exemplos, a saudade vê-se exacerbada pela incerteza que o mistério acarreta. Forster (2005, p. 69) indica que “[...] um mistério é um buraco no tempo, que se abre de maneira abrupta”, e por esse vão a saudade às vezes escorre. Pois a saudade de quem se afasta por um tempo marcado por um intervalo bem definido, por um tempo que parece controlável dentro do espaço, é morna. Mas a saudade de quem some no indefinível é profunda, mesmo que não pareça intensa. E Maria José de Queiroz insere em sua obra o mistério como um ingrediente indispensável ao efeito estético que esta produz.

5 Considerações finais

Este artigo propõe um enfoque sobre algumas nuances do tempo literário em parte da extensa obra de Maria José de Queiroz. Consideraram-se, para tanto, apenas os romances *Homem de sete partidas* (Queiroz, 1980) e *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990), o livro de novelas *Amor cruel, amor vingador* (Queiroz, 1996a), o livro infantojuvenil *O chapéu encantado* (Queiroz, 1998) e o ensaio *Refrações no tempo* (Queiroz, 1996b). As referências utilizadas orientaram a identificação de aspectos linguísticos (Oliveira, 2003; Sinha; Bernárdez, 2015), semânticos (Queiroz, 1996b; Barthes, 1987; Derrida, 2012) e histórico-culturais (Queiroz, 1996b) do tempo, para ressaltar algumas características estilísticas da escrita de Queiroz.

A título de exemplificação do uso de referências temporais na construção literária, destacou-se o termo “saudade” e sua significação temporal, bem como alguns outros marcadores temporais qualitativos clássicos pertencentes a distintas categorias gramaticais, tais quais predicativos, determinados advérbios e locuções adverbiais. Além disso, destacou-se do romance *Sobre os rios que vão* (Queiroz, 1990) o uso de provérbios que, a par de constituírem o arcabouço filosófico da personagem Faustino, denotam a cultura que o sustenta. Constatou-se que esses elementos de caráter temporal cumprem distintas funções na ficção, como apresentar aos leitores o tempo cronológico, definir o fluxo do tempo subjetivo, enfatizar acontecimentos, sentimentos ou reflexões de um narrador.

Os exemplos brevemente destacados neste artigo demonstram que Maria José de Queiroz explora com maestria os recursos narrativos do aspecto temporal e suas funcionalidades, vinculando-os não somente aos efeitos dramáticos de sua ficção, como também à complexa realidade histórico-social que sua obra representa.

Referências

- BARBOSA, M. L. *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. 2018, 155 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1984.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. Coleção Elos.
- BORBA, F. S. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.
- DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 21, n. 33, p. 229-251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 19 fev. 2025.
- ECO, U. *Confissões de um jovem romancista*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005. Disponível em: <https://dlivros.com/livro/aspectos-romance-forster>. Acesso em: 26 fev. 2025. E-book.
- JIMÉNEZ, A. M. El tiempo objetivo y el sistema de mundos posibles en el texto narrativo. *Estudios de lingüística*. Universidad de Alicante, Alicante, n. 5, p. 37-47, 1988-1989. Disponível em: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/2088>. Acesso em: 24 abr. 2025.
- KOFMAN, A. O tempo ficcional literário e seus modelos. *Revista de Literatura e Cultura Russa – RUS*, São Paulo v. 11, n. 17, p. 167-189, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168663>. Acesso em: 22 dez. 2024.
- MORAES E SILVA, A. de. *Dicionário da Língua Portuguesa*: recopilado de todos os impressos até o presente. Tomo segundo G-Z. 3. ed. Lisboa: Typographia de M. P. de Lacerda, 1823.
- NASCENTES, A. *Dicionário etimológico resumido*. Coleção Dicionários Especializados. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.
- OLIVEIRA, F. Tempo e aspecto. In: MATEUS, M. H. M. et. al. (Orgs.). *Gramática da língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2003. p. 127-178.
- QUEIROZ, M. J. de. *Homem de sete partidas*. Apresentação de Pedro Nava. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. Coleção Vera Cruz, v. 305.
- QUEIROZ, M. J. de. *Sobre os rios que vão*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.
- QUEIROZ, M. J. de. O juramento. In: QUEIROZ, Maria José de. *Amor cruel, amor vingador*. Rio de Janeiro: Record, 1996a. p. 19-93.
- QUEIROZ, M. J. de. *Refrações no tempo*: tempo histórico, tempo literário. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996b.
- QUEIROZ, M. J. de. *O chapéu encantado*. 7. ed. Ilustrações de Cláudio Martins. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1998.
- SINHA, C.; BERNÁRDEZ, E. Espaço, tempo e espaço-tempo: metáforas, mapas e fusões. *Revista Brasileira de Linguística Antropológica*, Brasília, v. 7, n. 1, p. 53-77, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/16289>. Acesso em: 24 abr. 2025.

Maria José de Queiroz entre caminhos e tinta de América

Maria José de Queiroz between Paths and Ink of America

Lyslei Nascimento¹

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

lyslei@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0001-6517-9572>

Resumo: Ao ressaltar as qualidades do estilo e da prática da língua, Pedro Nava definiu Maria José de Queiroz como “artista e artesã da palavra”. Uma das raras escritoras brasileiras que são perfiladas pelo rótulo, às vezes pouco lisonjeiro, de eruditas, a escritora, de vasta obra ensaística, poética e ficcional, entre o magistério e a escrita, construiu, ao longo de sua carreira, um importante segmento da literatura e da crítica literária na contemporaneidade.

Palavras-chave: Ensaio; poesia; romance.

Abstract: Emphasizing the qualities of her style and linguistic practice, Pedro Nava defined Maria José de Queiroz as an “artist and craftswoman of the word”. One of the rare Brazilian writers to be labeled, sometimes unflatteringly, “erudite”, this writer, whose vast body of work encompasses essays, poetry, and fiction, spanning teaching and writing, has built, throughout her career, an important segment of contemporary literature and literary criticism.

Keywords: Essay; poetry; novel.

O espírito crítico, indispensável ao ensaísta, tem dirigido a minha pena, e penas. Contudo, a tentação da análise, rendida sempre à inspiração alheia, talvez me leve a arar o meu próprio campo.

(Maria José de Queiroz)

¹ Lyslei Nascimento é Professora Titular de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. Pesquisadora da Fapemig e Bolsista de Produtividade do CNPq.



Maria José de Queiroz (1934-2023) foi uma das raras escritoras brasileiras perfiladas pelo rótulo, às vezes pouco lisonjeiro, de eruditas. Autora de vasta obra ensaística, poética e ficcional, ela tem frequentemente sido, desde sua tese de doutoramento, convidada a ministrar cursos, proferir conferências e realizar outras atividades ligadas ao exercício do magistério.² A crítica ressalta, em sua obra, as qualidades do estilo e da prática da língua, como salientou Pedro Nava (1903-1984) ao defini-la como “artista e artesã da palavra” pela sua perícia em

catar, separar, escolher a palavra adequada, o verbete justo, a expressão insubstituível – ao seu manejo, num jeito que encanta pela simplicidade, pelo correntio, que são o resultado do que é incansavelmente trabalhado até poder se apresentar em estado de pureza e da supressão de todo o supérfluo (Nava, 1980, p. 11-14).

Esse trabalho artesanal da escritora de catar, separar e escolher a palavra insubstituível passa, certamente, por uma poética da perfeição, por uma concepção de leitura e escrita pautada pela erudição. O artesanato textual a que Nava se refere não aproxima a construção do texto de Queiroz a um fazer literário descompromissado com os rigores da língua. O escritor reconhece na autora uma busca incansável pela palavra ideal. A fluidez do estilo não se distancia, a despeito desse rigor, do uso de termos raros e pouco usuais do vernáculo.

O *pitfall*, a armadilha em que cai o leitor, segundo Nava, é uma trama que pode ser construída a partir da escolha do termo exato, da palavra que não pode ser outra. O uso obrigatório de certos vocábulos instaura, desse modo, no texto de Queiroz, uma leitura decifradora, além de revelar o rigor no trabalho da autora que construiu o texto e que parece ter sempre em vista, também, os leitores ideais, capazes de ler o que não foi escrito e entender o que não foi dito, como registra a dedicatória manuscrita feita ao mestre Frieiro no livro *Exercício de fiandeira* (Queiroz, 1974).

A tese de doutoramento de Maria José de Queiroz, *A poesia de Juana de Ibarbournou* (1961), e o livro de ensaios *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas* (1962) põem em relevo a marca peculiar do seu trabalho: a construção de um percurso voltado para um trato refinado tanto com a palavra quanto com os temas escolhidos.

Desde o estudo sobre a obra da escritora uruguaia Juana de Ibarbournou (1895-1979), delineia-se o *corpus* crítico-literário da escritora mineira, suas leituras, preferências e modelos. Empenhada em refletir sobre temas e aspectos culturais hispano-americanos, Queiroz inicia a sua obra ensaística em busca do que poderia ser visto como um vasto painel literário cujo múltiplo e variado desenho comporta o tango argentino – baile, canção e diabrura que desafia o tempo –, passando pelo estudo da comida, iniciação e gozo impuro, bem como da literatura do exílio e da pobreza.

Na extensão dessa obra, descortina-se a elaboração de um trabalho magistral, por intermédio de uma galeria de temas, autores e livros, de uma enciclopédia cultural da América Latina. Revela-se, assim, uma escritora enciclopedista, uma pesquisadora arguta e sagaz, que pretende construir, tanto em ensaio quanto em ficção, uma obra eminentemente voltada para o que poderia ser visto como um projeto crítico da produção cultural dos países de língua portuguesa e espanhola na América. Sua galeria de estudos se inaugura com *A poesia de Juana de Ibarbournou*. Esse ensaio revela uma preocupação em delimitar, sob o título de “Paralelos”, a

² Esta é uma versão atualizada de artigo publicado na *Revista da Academia Mineira de Letras*, 2020. p. 242-256. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6517-9572>

filiação da autora uruguaia, por meio da busca das influências e fontes. Queiroz empreende esse estudo ao buscar seguir os fios de uma rede que o texto de Juana de Ibarbourou fornece. O laço entre os textos e os autores arrolados pela ensaísta dá-se pela constatação do espelhamento entre vida e arte e pelo modo como essa relação se manifesta no processo de produção intelectual da escritora uruguaia.

O desejo de atar as pontas da vida e da ficção é uma preocupação detectada em todo o conjunto de sua obra, além de um arrolamento, enciclopédico, de elencar precursores e fontes da criação. Essa abordagem deixa transparecer, além de um liame com a erudição – Queiroz transita entre o texto analisado e os que a ele fazem referência –, uma construção de retratos multidimensionais e interdependentes da literatura, da arte, da cultura da América hispânica.

O conjunto de ensaios intitulado *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas*, por exemplo, marca uma preocupação da escritora com uma certa “busca da expressão própria” do indígena na literatura hispano-americana e brasileira. Destacadas como duas pragmáticas literárias – o indianismo e o indigenismo –, essas abordagens revelariam, assim, perspectivas distintas para encarar a figura do indígena. Determinada a delimitar esse retrato, ela começa por historiar a descrição que dele é construída desde a conquista da América.

De acordo com a ensaísta, alguns autores que deram relevo à figura do indígena, muitas vezes afastados por língua, costumes e religião, recorriam a convenções literárias e utilizavam um senso comum ditado pela imaginação para construir-lhes, na ficção, perfil e figuração. Isso é feito ora os descrevendo por uma perspectiva que visaria salientar o aspecto mítico do indígena, utilizando o heroísmo sob os postulados de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ora os considerando como criaturas tristes e miseráveis: nem mito, nem símbolo, nem herói. Espelhando-os como os espoliados e explorados pelos brancos e esquecidos pela civilização dominante, a poética indigenista também se afastaria do ideal de representação indígena (Queiroz, 1962).

Diante desse ponto de vista bifronte, Queiroz denuncia que essa face seria esculpida com violência pelo colonizador. A ensaísta amplia a questão quando avalia a necessidade de fazer-se ouvir, ainda hoje, a voz do indígena. A flecha no ar, metáfora que a escritora denomina de “a expressão própria” do indígena, passa por uma “perseguição a uma expressão universalmente válida, sem importar muito o fator geográfico, que pode ser real, mas não é decisivo, ante a necessidade de expressar-se o indivíduo, expressando-se a um tempo a esquiva realidade do mundo” (Queiroz, 1962, p. 25).

Enquanto reflete sobre o indígena em face das construções do imaginário do colonizador, a ensaísta parece apontar para a possibilidade de construção de uma escrita universal que, no entanto, reconheça as diferenças e não seja disposta em um todo indiferenciado. Quando admite a alteridade do sujeito com a conseqüente diferença nos discursos, a perspectiva do estudo torna-se mais ampla, e a interdiscursividade, uma possibilidade de intercâmbio entre as culturas.

No estudo sobre Juana de Ibarbourou, Queiroz adota um procedimento crítico que vai marcar também seu trabalho com a obra de César Vallejo (1892-1938): a relação entre a vida e a obra. Na tese de doutoramento em que enfoca a escritora uruguaia, sob o título *Autobiografia: vida e obra*, a ensaísta busca estabelecer as relações entre obra e escritor, a partir do postulado de Eduardo Frieiro (1889-1982): “Para se penetrar a complexidade dessas relações, era preciso, primeiro, analisar e definir o caráter do autor. Eis aí a dificuldade maior. A personalidade humana é um mundo fechado a qualquer tentativa de reconhecimento” (Frieiro, 1932, p. 164).

A partir dessa perspectiva, a ensaísta enfatiza, em sua análise, o “tom confessional e declaradamente autobiográfico” de Ibarbourou, terminando por concluir que “sua riqueza em aspectos humanos, geográficos e temporais permite-nos avaliar a importância da introdução da vivência no domínio da experiência poética” (Queiroz, 1961, p. 64).

No ensaio *César Vallejo: ser e existência*, de 1971, Queiroz continua a dar prioridade aos relevos autobiográficos que a ficção pode privilegiar. O caráter sofrido da obra do poeta se define, para a ensaísta, pelos contornos reais da vida do escritor peruano.

Distanciando-se dos conceitos de “eu lírico” ou “sujeito poético”, Queiroz se prende ao poeta enquanto autor e define, a partir daí, a sua “poética da dor”. Movido pela necessidade de comunicação, o poeta Vallejo nortearia a sua poesia como uma atividade vital, lúdica e imprescindível. Além disso, sua linguagem poética é pensada pela ensaísta como uma tentativa de ordenação do caos interior do artista.

Com Vallejo, Queiroz descobre o valor do pormenor. Os horizontes da casa, do guarda-roupa, das gavetas e dos armários, a secreta intimidade que garantiria a consciência do sujeito passam a ser explorados em todos os seus trabalhos, a exemplo de Vallejo. É a partir desse escritor que a ensaísta começa a arar o seu campo, tanto ensaístico como ficcional, inventariando objetos e acessórios que funcionam como uma tentativa de estabelecer um ponto de referência para o sujeito: “vestidos, sapatos, bolsa, certidão de nascimento, o azul dos olhos, o comprimento dos cabelos e o tamanho das mãos. Eleva-os à categoria de portadores de identidade. Acaba, por fim, reconhecendo-lhes valor existencial. Privado deles, desconhece-se como homem” (Queiroz, 1971, p. 81).

O procedimento detectado em Vallejo se incorpora, desse modo, à obra da ensaísta e lhe confere um dos grandes méritos do seu trabalho: a exploração dos ambientes em sua constituição minimalista, com uma câmera que, microscopicamente, emoldura e invade o cotidiano privado das casas, dos quartos, dos gestos e dos olhares de cada personagem que cria.

Esses dois perfis de escritores de língua espanhola na América – Ibarbourou e Vallejo – encabeçam uma série de ensaios publicados sob o título de *Presença da literatura hispano-americana*, em 1971. Como um convite a “amigos de viagem por caminhos e tinta de América”, Maria José de Queiroz traça um percurso literário que começa por enfocar o obstinado comportamento dos povos americanos de língua espanhola de se ignorarem entre si. A ensaísta demonstra que também os brasileiros, no repúdio ao antepassado colonizador, revelam a perda da noção de parentesco. Para a escritora: “renunciamos à Hispânia, berço comum peninsular, e confundimos, na renúncia, toda a descendência continental que moureja e padece ao nosso lado. [...] Também ela, a América espanhola, nos retribui na mesma moeda” (Queiroz, 1971, p. 11).

Longe de querer delinear um mapa de territórios hermeticamente enclausurados, Queiroz busca desenhar, com sua escrita, contornos literários que estimulem o leitor a um livre trânsito entre países e livros. Leitor que atravesse esse território não com passaporte de turista acidental, mas como portador de um olhar que reconheça as diferenças peculiares de cada texto e de cada autor, estabelecendo conexões e vínculos com sua própria cultura.

Ao refletir sobre autores e suas produções literárias na prisão, Queiroz faz outra série de estudos, agora sobre o tema que dá nome ao ensaio: *A literatura encarcerada*, publicado em 1981, e republicado em segunda edição, revista e atualizada, em 2019. Empenhada nesse projeto, a escritora se detém em autores e obras que, em “prisão de corpos”, encarregam-se de criar “subterfúgios de liberdade” por intermédio da linguagem.

Dessa galeria quase macabra, a autora ressalta que a literatura do cárcere – memórias, cartas, confissões, libelos, denúncias e manifestos – esbarra em censura, sigilo e em questões de segurança nacional, o que acaba por não conceder a palavra ao réu ou à vítima. Além de grifar a fortaleza do espírito humano, esses documentos introduziriam o leitor no território da lei, da justiça e do direito. A literatura do cárcere permite, pois, um olhar sobre a realidade, pela ficção. É assim que, arando campos interdisciplinares, Queiroz busca criar um vínculo entre a produção do artista e o seu lugar na sociedade em que vive.

Um encadeamento pode ser, assim, traçado entre os escritores: cria-se uma relação aparentemente dispar, por exemplo, entre os escritos bíblicos de Paulo de Tarso e as memórias de Graciliano Ramos (1892-1953). A inteligência como capacidade de adaptação às circunstâncias marca esses “habitantes de aquários”, essas “aranhas fechadas num frasco”, presos em “sarcófagos de cimento e ferro” e em “submarinos em expedição” (Queiroz, 1981, p. 156).

A perspectiva inicial da escritora de que a obra literária desses autores na prisão estaria vinculada a suas vidas os inscreve numa “história universal da injúria”, ou seja, os escritos do cárcere alcançam valor de testemunho político, social e artístico, cuja importância histórica e arqueológica comporia o tecido de uma nefasta memória.

A estreia de Maria José de Queiroz como poeta e ficcionista acontece com a publicação de *Exercício de levitação* (1971), *Exercício de gravitação* (1972), *Como me contaram... fábulas históricas* (1973) e *Exercício de fiandeira* (1974). Os três “exercícios” denunciam-lhe as leituras e os entrecruzamentos de textos. Delineia-se, dessa forma, uma postura metodológica em relação à palavra que lembra a pertinente observação de Pedro Nava quanto ao rigor do estilo da autora. O vocábulo “exercício” remete o leitor a uma prática escritural vinculada, sobretudo, a uma perspectiva de aprimoramento, a um desejo de alcançar a perfeição que vem pelo contínuo refazer.

Exercício de levitação, além de revelar o fazer poético que, do ponto de vista da autora, constitui-se como uma busca mística da palavra rara, indispensável, como demanda de uma aprendizagem do fazer literário. Já *Exercício de gravitação* é construído sob perspectivas e signos de escritores latino-americanos. Elegendo temas e imagens desses autores, Queiroz pensa em “um livro como todos os livros, e o fogo como todos os fogos e de um morto, todos os mortos”, como queriam Jorge Luis Borges (1889-1986) e Julio Cortázar (1914-1984).

Ao trançar o seu texto com outros textos, a escritora apropria-se de uma galeria de poetas, denunciando-lhes uma “fome universal”, uma grandeza que se insinua num grão de mostarda. Calderón de la Barca (1600-1681), Hernani Cidade (1887-1975), Henriqueta Lisboa (1901-1985) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) são evocados nesse livro e, no último poema, dedicado a um anônimo “coleccionador de melancolias”, vislumbra-se um emaranhado de signos que se armam sob um requintado lirismo, em que “fantasmas habitam castelos onde deixaram suas almas”. Os livros se apresentam como corpos vivos numa biblioteca imaginária carregada de sons guardados pela memória prodigiosa da leitora Maria José de Queiroz.

No *Exercício de fiandeira*, o tom do refrão “fia, fia, fiandeira, tua roca em monotonia”, espelha escrita e escritura. O fazer literário, pela poesia, é ilustrado e recuperado como texto artificialmente construído. A palavra poética reflete, por citação entrecruzada em epígrafe ou no corpo do poema, o registro de leituras da autora. Memórias de outros autores e de outros textos, de viagens e de pessoas, embaralham-se na trama poética, como que para suprir uma grande ausência, que insiste em transformar o tecido literário numa renda: um texto filigranado e roído pelo tempo.

A coletânea *Como me contaram... fábulas historiais*, publicada durante a produção dos três exercícios poéticos, é um conjunto de histórias e fábulas recolhidas por uma narradora que se encena como uma cronista de Minas Gerais. O subtítulo, “fábulas historiais”, deve-se ao estudo feito pela escritora sobre Garsilaso de la Veja (1501-1536). No ensaio sobre o escritor, Queiroz ensina que as suas crônicas eram assim designadas porque, a um tempo, poderiam ser reais ou fabulosas, o que seria uma precaução contra possíveis críticas à autenticidade dos depoimentos por ele arrolados. Com o uso da expressão do escritor, Queiroz imprime em suas narrativas o mesmo tom indefinido entre verdade e ficção. A partir dessa chancela, a narradora passa a registrar relatos ouvidos de habitantes de cidades de Minas, sem a preocupação de ser a copista fiel dos relatos.

O projeto da escritora foi o de recuperar parte da memória cultural e histórica de Minas por meio da ficção, ou seja, sem o rigor historiográfico tradicional. Pelas narrativas orais, que não estão sujeitas ao encarceramento de datas, fatos e documentos precisos, ela compôs um mosaico cultural das Minas Gerais. O valor dos dados factuais é, pois desconstruído pela narradora que, travestida em cronista familiar, registra, aparentemente sem nenhuma pretensão histórica, casos e acasos, lembranças estruturantes do imaginário cultural mineiro.

Do latim, Maria José de Queiroz resgata a palavra “amor” em *Resgate do real: amor e morte* (1978): *amor, amoris*. Nos poemas desse livro, ela explora o tema da morte nas mais variadas culturas e em suas diversas significações. De Osíris ao canto do cisne, ela concebe uma série de poemas que buscam desfilar a trama enoveladora da morte, presente desde a cultura egípcia até as lendas chinesas. A morte é encenada como um “resgate do silêncio” daqueles que já não têm mais voz.

Em *Para que serve um arco-íris?*, escrito no verão de 1974, em Paris, ela manipula palavras que deixam entrever um apelo ao sentido da visão do leitor; por exemplo, no poema homônimo, ela brinca com versos como:

André deu o nó à gravata
e olhou-se no espelho;
Joana prendeu aos cabelos seu laço de fita;
Colar de três voltas, brincos, pulseira,
Emília ajeitou o vestido,
sorriu satisfeita.
Arco-íris de alegre bonança
coloriu a tarde chuvosa
(Queiroz, 1982, p. 22)

O tecido da gravata, do vestido e do laço de fita aliam-se ao colar, ao brinco e à pulseira. Todos esses vocábulos e expressões são sintetizados pela imagem do arco-íris, alegria e bonança que colore a tarde cinza.

De volta à prosa, Queiroz empreende uma narrativa bilíngue em *Ano novo, vida nova* (1978). Nesse romance, a escrita se dobra e se desdobra, fazendo-se metalinguagem. Em cenário parisiense, ela urde uma trama amorosa em que a personagem-narradora reflete sobre a possibilidade de escrever uma história em português e em francês. O duplo registro da narrativa confere ao texto um caráter de charada, de esfinge, que faz vislumbrar não só a ambiguidade da narrativa, mas a dupla escuta do texto.

A invenção da narrativa e a distância entre o sentir e o dizer chegam ao ponto máximo no enredo de *Invenção a duas vozes* (1978). Preso, durante o carnaval, no espaço limitado do banheiro, um casal reflete, nesse romance, sobre a vida e as representações sociais. A máscara familiar é atacada na mesma proporção em que a tensão entre os personagens delinea a escrita. O texto contido e censurado é espelhado pelo espaço físico reduzido em que os personagens, enclausurados, reveem o sentido do casamento e da comunicação.

De um romance que tem como cenário o espaço exíguo de um banheiro, Maria José de Queiroz parte para a construção de outra narrativa, que abre roteiros para as terras hispano-americanas. Em *Homem de sete partidas*, publicado em 1980 e, em segunda edição, em 1999, Bernardo é uma personagem que busca o tio desaparecido para desvendar-lhe a vida e conhecer-lhe as aventuras. A partir desse pretexto, a escritora sulca, sobre os campos da América Latina, um mapa cujo riscado tenta conduzir narrador e leitor em uma viagem por entre as andanças de um personagem andarilho.

Se em *Como me contaram... fábulas historiais*, Maria José de Queiroz compõe um mosaico de histórias, pequenas narrativas em que se costuram casos e pertences mineiros, em *Joaquina, filha do Tiradentes* (1987), a obra-prima da autora, que foi livremente adaptada para a minissérie *Liberdade, liberdade*, da Rede Globo, em 2016, deixa vislumbrar a construção desse requintado mosaico no qual o entrecruzamento da ficção com o fio temático do acontecimento histórico da Inconfidência (1789) são recriados como bordados em um fino tecido narrativo (Queiroz, 1992, 1997, 2017). A personagem-narradora encena, assim, a romancista-historiadora transitando entre o registro da história e a invenção engendrada pela escritura. Suas atividades de bordadeira, costureira e copista espelham, desse modo, o trabalho de corte e costura de textos e a atividade da enunciadora do discurso em sua tarefa de construir, a contrapelo, uma história entremeada de fato e invenção.

A *Joaquina, filha do Tiradentes* segue-se o romance *Sobre os rios que vão* (1990), com o qual Queiroz elabora uma narrativa permeada de metáforas estruturantes do imaginário judaico e sefardita. Desdobrando os versos bíblicos e o poema “Babel e Sião”, de Luís de Camões (c. 1524-c.1579), ela empreende a construção de um texto que faz circular signos como o exílio, a duplicidade do nome próprio e a condição de estrangeiro dos sefarditas. A língua hebraica aparece como um signo multiplicador de uma espécie de heterogeneidade, da qual o povo judeu poderia ser metáfora.

A *literatura alucinada: do êxtase das drogas à vertigem da loucura* (1990) é uma coleção de ensaios que tematizam a literatura e as relações entre escrita, drogas e loucura. Na esteira de *A literatura encarcerada*, esse ensaio também exhibe, como uma galeria, autores e poetas que empreenderam uma “viagem” pelo mundo das letras. Construindo um mapa das exaltações artificiais usadas pelos escritores, a ensaísta analisa a droga enquanto uma metáfora com a qual o homem procura intoxicar-se a fim de escapar à opressão e à dor.

Em *A literatura e o gozo impuro da comida* (1994), a escritora revela na cozinha delirante da literatura – e sob os olhares ávidos do leitor – a mesa e suas relações com a arte, desde Homero até Pedro Nava, passando por Eça de Queirós (1845-1900) e Machado de Assis (1839-1908). Esses ensaios, com *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer* (1988), que os precedeu, indicam uma preocupação estética que busca delinear a mesa na literatura e ampliam um projeto iniciado por Eduardo Frieiro em *Feijão, angu e couve: ensaio sobre a comida dos mineiros*, publicado em 1966. Ao compor um cardápio da mesa mineira, o autor lançou as bases para a pesquisa que Queiroz, posteriormente, desenvolveu e à qual deu dimensões mais amplas e cosmopolitas.

Em *A América: a nossa e as outras* (1992), a escritora reflete sobre o ponto de vista das nações colonizadoras em relação à América. O Velho Mundo, segundo sua perspectiva, vê nosso continente como “uma América em retalhos”, um *patchwork* composto de tecidos diversos, de cortes aparentemente pouco seguros. A produção intelectual e artística da América Latina estaria, assim, fadada a figurar na banca dos refugos, em relação a esse Velho Mundo.

Reverter esse ponto de vista requer uma possibilidade de encontro dos países do Novo Mundo, a realizar-se no território de papel da literatura, em que letras e tintas das Américas possam confluir numa polifonia, numa variedade de sentidos, ela arremata. Nesse lugar privilegiado, peruanos, argentinos, chilenos e brasileiros poderiam reconceituar a própria produção artística e literária e, assim, redescobrir a si próprios no convívio e no entendimento mútuo e coletivo.

A metáfora da América em retalhos, como um duplo do ensaio anterior, produz a imagem que a ensaísta utiliza para pensar a condição americana em *A América sem nome*, (1997). Segundo a escritora, produz-se entre as meadas das narrativas, como que fora da linearidade que é cobrada do latino-americano, um labirinto de mil babélicas vozes, que são atadas no texto, trazendo cada uma o seu sentido e o seu tom. Nesse sentido, essa natureza híbrida confere uma significação muito mais ampla ao todo. Uma produção assim, embora fragmentada e estilhaçada, ostentaria, em paralelo, vozes distintas, multilíngues, e o leitor seria um andarrilho privilegiado pelas terras e textos latino-americanos, aprendendo a costurar o tecido colorido das letras da América.

O monumental *Os males da ausência ou A literatura do exílio*, publicado em 1998, e *Em nome da pobreza*, de 2006, delineiam os dois últimos ensaios publicados pela escritora. O primeiro é uma página fundamental da história do exílio no Ocidente. Nessa obra da maturidade, o olhar sensível da escritora faz inventário dos males da ausência e rastreiam, nas obras dos expatriados, a “síndrome do desterro”: o sofrimento e a dor do exílio. Dedicado aos brasileiros exilados – de ontem e de sempre –, o ensaio parte do mais remoto exílio de que se tem notícia – o do egípcio Sinuhe (c. 2000 a.C.) até o arquivo de Herman Görgen (1908-1994), “o amigo do Brasil”. Dante Alighieri (1265-1321), Luís de Camões, Judá Abravanel, o Leão Hebreu (1464-c.1530), além de Daniel Defoe (1660-1731) e Victor Hugo (1802-1885), só para citar alguns, são autores estudados pela ensaísta, que se envereda também pelo destino dos jesuítas desterrados, pela reescrita irônica da correspondência de Voltaire (1694-1778), pelas ilhas de Rousseau, pelo passado reinventado de Vladimir Nabokov (1999-1977) e pela narrativa angustiante do exílio e morte de Walter Benjamin (1892-1940): a primeira verdadeira perda que Hitler impôs à literatura alemã.

No segundo ensaio, é a pobreza o seu tema privilegiado. De acordo com a escritora, “difícil será apontar um autor contemporâneo, de prosa requintada, se bem que popular, que melhor se alinhe neste acervo da pobreza que João Antônio, o autor do clássico *Malagueta, perus e bacanaço*” (Queiroz, 2006, p. 191). A partir desse olhar para o cotidiano, retratado com ternura, aspereza e sofrimento das personagens, Queiroz avalia os percalços e as conquistas do gênero, que, segundo ela,

se mimetiza com o meio, que sorve e absorve o ambiente para transmiti-lo no sentimento, nas emoções, nos gestos e o boleio das frases num tom tão afinado que torna o autor parente, senão pai, do mendigo, da prostituta, do jogador de sinuca, do malandro, do ladrão, do menino do caixote (Queiroz, 2006, p. 191).

A coletânea *Amor cruel, amor vingador* (1996), assustadora por sua atualidade e contundência, apresenta cinco histórias de mulheres cruelmente assassinadas. Neles, o crime é atravessado pelo amor, ainda que cruel e vingativo, e a linguagem, policial e investigativa, põe o corpo e a voz feminina em evidência sem cair, ou sequer resvalar – como não poderia deixar de ser, em se tratando de Maria José de Queiroz – em clichês, frases feitas ou lugares-comuns.

Em 1999, o romance *Vladslav Ostrov, Príncipe do Juruena*, amplia a história de um personagem que surge, anteriormente, em *Homem de sete partidas*. Na trama, Úrsula Bock, uma funcionária alemã de uma firma importadora de madeira, aves exóticas e plantas ornamentais, apresenta ao leitor Ostrov, um aventureiro russo de origem nobre que, entre riscos e desafios, emerge da história do século XX numa biografia memorável. Ao imigrar para a Argentina, Vladslav salva bens de família que lhe possibilitam ser acionista de um banco polonês em Buenos Aires. Da Argentina à Colômbia e depois para o Brasil, na região amazônica, esse homem culto, de posses e de boa educação faz da selva o seu reino e entre a população brasileira estabelece seus negócios e vive amores.

Em 2014, surge *O livro de minha mãe*, o primeiro capítulo de suas memórias, dedicado à mãe, D. Honória Queiroz. Nesse texto, a autora resgata, de coração a coração, momentos de cumplicidade, de dor e de melancolia, de amizade, leituras e encantamento; com Monsenhor Messias, em Belo Horizonte, com Carlos Drummond de Andrade, no Rio de Janeiro – só para citar alguns dos amigos que agora iluminam as páginas do livro. Sua pena e penas ferem o papel, deixando cicatrizes, uma tatuagem sobre a pele. Que se previna o leitor desavisado: não as tome por trilha de caminhos que se bifurcam. Artesã da palavra, como bem definiu Nava, Queiroz faz uma louvação às mães. A todas elas. Enquanto fere a página, sua escrita vai gravando, na pele, múltiplas imagens de flores, corações, rendas, asas, inscrições, algumas muito antigas, outras próximas, comuns a todos os leitores. Num recriar do fio da vida, o livro exorciza demônios, refloresce cicatrizes: tinteiro aparentemente seco e melancólico, converte-se em crisol de alquimista, fonte que transforma lágrimas em tinta.

Operação Strangelov: a ecologia e o domínio do mundo, de 1987, e *O chapéu encantado*, publicado em 1992, embora destinados, num primeiro momento, a um leitor infantojuvenil, com as tramas e o cuidado com a narrativa, põem em relevo temas contemporâneos e, cheios de fantasia e aventura, fazem entretecer a fábula inteligente, sagaz, para crianças de todas as idades.

No mesmo diapasão de *O livro de minha mãe*, ela publica em 2016, *Desde longe*, com segunda edição em 2020. A memória é, nessa coletânea de poemas, o fio inconsútil que entretece o passado, o presente e o futuro. Na infância, os vestígios do pai, perdido no tempo, as mãos carinhosas da avó, florista em Belo Horizonte, a âncora e o porto, que era a mãe da escritora; no presente, mesas, pratos, casas vazias; e, no futuro, a escrita do verso lícido, apaixonado e vibrante. Os leitores, acostumados à prosa vigorosa da escritora, irão penetrar em um reino crepuscular da construção do estado lírico-biográfico da matéria, que é a poesia. Se na prosa, o estilo, a dicção e a magistral invenção da autora se aproximam de uma partitura musical, na poesia, muito mais, o verso revela, em sua visibilidade rítmica, em um concerto de vozes, num processamento de sinais, visíveis e invisíveis, o sabor inigualável do verbo.

O romance *Terra incógnita*, de 2019, o último de sua lavra, traz para a contemporaneidade duas clássicas imagens: a do marinheiro e a da viagem, como metáfora do leitor e da leitura. “Todo marinheiro carrega o vento na bagagem” (Queiroz, 2019, p. 9), afirma o narrador dessa trama envolvente com personagem cativante:

Nem pode ser diferente. Os lobos do mar nunca repousam a cabeça no travesseiro das certezas. Estão habituados a ignorar os dramas do cotidiano, a interpretar o amor como farsa indigesta, a afrontar o risco do imprevisível, se desembarcados, continuam a navegar. E não é só isso: mais que o repouso, desfrutam mesmo, em terra firme, o privilégio da morte adiada. Nesse privilégio, embarcam seus enredos: no cotidiano de cama e mesa, o calendário da temeridade, cujos anos, nos domínios de Netuno, se contam em naufrágios e procelas (Queiroz, 2019, p. 9).

Diante do valor inquestionável de uma obra que desafia o tempo e a morte, como a de Maria José de Queiroz, resta, entre tantos méritos, análises que avaliem a densidade das histórias que são contadas, o tecido sofisticado de vozes que constroem o texto poético, bem como uma escuta sensível de suas reflexões críticas. Como uma escritora que se distingue no cenário da literatura e da ensaística nacional, das montanhas e para além delas, sua escrita ilumina a contemporaneidade brasileira.

Referências

- BARBOSA, Maria Lúcia. *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-B45FCZ>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FRIEIRO, Eduardo. *A ilusão literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1932.
- FRIEIRO, Eduardo. *Feijão, angu e couve*: ensaio sobre a comida dos mineiros. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966.
- GUIMARÃES, Maria Silvia. *Tecer o visível e entretecer o invisível: As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-BDWC58>. Acesso em: 22 ago. 2025.
- GUIMARÃES, Maria Silvia. *Tecer o visível e entretecer o invisível: As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, e *Como me contaram: fábulas históricas*, de Maria José de Queiroz. Belo Horizonte: Caravana, 2021.
- NASCIMENTO, Lyslei. A literatura e o gozo impuro, segundo Maria José de Queiroz. *Revista da Academia Mineira de Letras*. Ano 98, v. LXXIX, 2019. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2019. p. 282-291.
- NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: uma análise do romance Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, 1993.
- NASCIMENTO, Lyslei. Maria José de Queiroz por caminhos e tinta de América. *Revista da Academia Mineira de Letras*. Ano 99, v. LXXX, 2020. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2020. p. 242-256.
- NASCIMENTO, Lyslei. *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz. São José do Rio Preto: HN, 2022.

NAVA, Pedro. Apresentação. In: QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

QUEIROZ, Maria José de. *A poesia de Juana de Ibarbouro*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1961.

QUEIROZ, Maria José de. *Do indianismo ao indigenismo nas letras latino-americanas*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1962.

QUEIROZ, Maria José de. *Cesar Vallejo: ser e existência*. Coimbra: Atlântida, 1971.

QUEIROZ, Maria José de. *Exercício de levitação*. Coimbra: Atlântida, 1971.

QUEIROZ, Maria José de. *Presença da literatura hispano-americana*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1971.

QUEIROZ, Maria José de. *Exercício de gravitação*. Coimbra: Atlântida, 1972.

QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram... fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa / Publicações, 1973.

QUEIROZ, Maria José de. *Exercício de fiandeira*. Coimbra: Atlântida, 1974.

QUEIROZ, Maria José de. *Ano novo, vida nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

QUEIROZ, Maria José de. *Invenção a duas vozes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

QUEIROZ, Maria José de. *Resgate do real*, amor e morte. Coimbra: Coimbra, 1978.

QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

QUEIROZ, Maria José de. *Para que serve um arco-íris?* Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1982.

QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Marco Zero, 1987.

QUEIROZ, Maria José de. *Operação Strangelov: a ecologia e o domínio do mundo*. Belo Horizonte: Vigília, 1987.

QUEIROZ, Maria José de. *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer*. Rio de Janeiro: Forense, 1988.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura alucinada: do êxtase das drogas à vertigem da loucura*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.

QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

QUEIROZ, Maria José de. *Sobre os rios que vão*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1991.

QUEIROZ, Maria José de. *A América: a nossa e as outras*. 500 anos de ficção e realidade (1492-1992). Rio de Janeiro: Agir, 1992.

QUEIROZ, Maria José de. *O chapéu encantado*. Belo Horizonte: Lê, 1992.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

QUEIROZ, Maria José de. *Amor cruel, amor vingador*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

QUEIROZ, Maria José de. *Refrações no tempo: tempo histórico, tempo literário*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

- QUEIROZ, Maria José de. *A América sem nome*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. (Versão Integral com posfácio da autora).
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- QUEIROZ, Maria José de. *Homem de sete partidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. 4. ed. [e-book]. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- QUEIROZ, Maria José de. *Vladslav Ostrov: príncipe do Juruena*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- QUEIROZ, Maria José de. *Em nome da pobreza*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- QUEIROZ, Maria José de. *O livro de minha mãe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2014.
- QUEIROZ, Maria José de. *Desde longe*. Rio de Janeiro: Gramma, 2016.
- QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017. (e-book, versão Integral com posfácio da autora).
- QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. 2. ed. Belo Horizonte: Caravana, 2019.
- QUEIROZ, Maria José de. *Terra incógnita*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019.
- QUEIROZ, Maria José de. *Desde longe*. 2. ed. Belo Horizonte: Caravana, 2020.
- QUEIROZ, Maria José de. *Amor cruel, amor vingador*. 2. ed. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2021.
- QUEIROZ, Maria José de. *O chapéu encantado*. 2. ed. Belo Horizonte: Ave, 2022.
- QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram... fábulas históricas* (volume 1 e 2). Belo Horizonte: Caravana, 2024.

A casa do Alferes em *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz

The House of the Alferes in Joaquina, Daughter of Tiradentes, by Maria José de Queiroz

André de Souza Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
andresouzapinto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8505-139X>

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar, em *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, romance publicado em 1987, a figura de Joaquina, filha natural de Joaquim José da Silva Xavier, buscando entrever, neste relato biográfico, a partir de uma personagem silenciada pela história oficial, uma imagem panorâmica da história brasileira e da ruína de um de seus mártires, o Tiradentes. No decorrer do romance, ao escaparem do destino funesto do inconfidente, Joaquina e sua mãe transitam entre inúmeras casas, espaços que lhes dão abrigo e proteção, mas que representam, também, as várias nuances que compõem a sociedade da época e, ao mesmo tempo, engendram o contraste entre a casa arruinada e salgada de Tiradentes, para que nada mais cresça ali, inclusive a sua descendência, e as moradas habitadas pelas mulheres sobreviventes. Assim, o principal intento desse artigo foi, a partir desse arquivo biográfico, apresentar a história da filha de Tiradentes, de seus pais e da casa em ruínas de Tiradentes, cuja própria descendência fora apagada da história oficial, restando, pois, por meio do fazer literário de Maria José de Queiroz, a narrativa de Joaquina.

Palavras-chave: Tiradentes; Joaquina; ruína; casa; genealogia.

Abstract: This article aims to analyze, in *Joaquina, daughter of Tiradentes*, by Maria José de Queiroz, a novel published in 1987, the figure of Joaquina, the natural daughter of Joaquim José da Silva Xavier, seeking to glimpse, in this biographical account, from a character silenced by official history, a panoramic image of Brazilian history and the ruin of one of its martyrs,



Tiradentes. In the course of the novel, after escaping the disastrous fate of the inconfidente, Joaquina and her mother move between numerous houses, spaces that provide them with shelter and protection, but that also represent the various nuances that make up the society of the time and, at the same time, engender the contrast between the ruined and salty house of Tiradentes, so that nothing else grows there, including his descendants, and the dwellings inhabited by the surviving women. Thus, the main intention of this article was, based on this biographical archive, to present the story of Tiradentes' daughter, her parents and the ruined house of Tiradentes, whose own descendants had been erased from official history, leaving, through the literary work of Maria José de Queiroz, the narrative of Joaquina.

Keywords: Tiradentes; Joaquina; ruin, house, genealogy.

Por toda a terra
se reúnem todos os lábios silenciosos que se derramaram
e das profundezas falam comigo durante toda esta longa noite,
como se eu estivesse ancorado com você,
me diga tudo, corrente por corrente, elo por elo, e passo a passo,
Venha para minhas veias e minha boca.
Fale através das minhas palavras e do meu sangue.¹

(Pablo Neruda)

Vila Rica, vila pobre,
gente rica, gente pobre,
pobre gente!
corda ao pescoço, traje infame,
vira estátua, vira selo,
crescem-lhe barbas, cabelo.
Enquanto se arrasta o processo,
A liberdade tardia
Vira força, devassa, degredo.

(Maria José de Queiroz, *Como me contaram: fábulas históricas*)

¹ A través de la tierra
juntad todos los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche,
como se yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
[...]
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Passei a vida com os olhos baixos. Conheço as pedras das calçadas de Vila Rica e de Antônio Dias. Conheci as tábuas e o chão da casa do Alferes, da casa da minha mãe, na Rua da Ponte Seca, da fazenda do Senhor Anacleto e de todas essas casas por onde passamos. Isso me pesa.

(Maria José de Queiroz, *Joaquina, filha do Tiradentes*)

O chão de Minas é mais, expõe contrastes, tantas Minas, porém, perpassadas, invariavelmente, pelo mineiro, sujeito tão múltiplo quanto o espaço em que habita e que faz, pois, da terra o seu lar, afiança Guimarães Rosa (Rosa, 2009). É, então, neste lugar de histórias fartas, que Maria José de Queiroz encontra, em meio as ruínas de seus personagens, uma história miúda e esquecida, ou apagada, nos arquivos oficiais, a narrativa de *Joaquina, filha do Tiradentes* (1987), uma história de Vila Rica, uma história de Minas Gerais.

Em *Como me contaram: fábulas históricas* (volume I e II) (2024), Queiroz introduz a sua narrativa com uma epígrafe de Pablo Neruda, a mesma que cito na abertura deste artigo, cujo texto põe em evidência a história vista por baixo, o relato que, ao ser recolhido em meio àquilo que a cidade descarta, retrata as inúmeras vozes que foram silenciadas ao longo da história. Todavia, é por intermédio do ofício da escritora, por meio de suas palavras, que tais histórias ganham vida.

Cidades, personagens, datas... *Como me contaram*, publicado em 1973, é, de certo modo, a partir dos inúmeros títulos dos contos que constituem os dois volumes da obra, um mosaico de narrativas sobre Minas Gerais, o que inclui, também, a figura de Tiradentes, como mencionado no conto “Vila Rica, vila pobre” (Queiroz, 2024, p. 24-25), antevendo, portanto, o mote narrativo que alicerçará a narrativa de Joaquina.

No conto de Queiroz, a cidade de Vila Rica surge como espaço de contrastes, opondo, por exemplo, o prestígio e a riqueza sugerida pelo seu nome ao declínio e ruína de um de seus moradores, condenado a sofrer com a corda no pescoço, porém, destinado ao martírio que produz os heróis da pátria, não mais esquecido, mas eternizado em outros monumentos. A oposição proposta pela escritora se desdobra, ainda, por meio de um discurso metalinguístico, no qual as rimas, ricas e pobres, um jogo de palavras intentado por Queiroz, norteiam o fazer poético da autora e, ao mesmo tempo, denunciam as mazelas do povo mineiro.

Ler, pois, Maria José de Queiroz é, nesse sentido, transitar entre o ficcional e o histórico, vislumbrando, neste texto híbrido, as lacunas que a escritora suplementa, versões de uma história possível, na qual a crônica histórica se vê entrelaçada à ficção, o que permite que Queiroz possa dar voz aos silenciados, retomando Neruda, acrescentando, portanto, mais um capítulo ao arquivo de narrativas de Minas Gerais, não mais restrito ao texto oficial sobre Tiradentes, mas, agora, um relato que se expande e permite que Joaquina também possa contar a sua história.

Em *Joaquina, filha do Tiradentes*, romance publicado em 1987, Maria José de Queiroz, em um exercício de fiandeira, tece a vida ficcional da filha de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, imbricando, nesse movimento, a ficção e a narrativa histórica. Fugindo de uma casa a outra, e do destino do pai, herói e mártir da Inconfidência, a personagem narra a casa, real e imaginária, que foi amaldiçoada tanto pela justiça quanto pela Igreja.

A vida de Joaquina e de sua mãe é narrada, assim, a partir da fuga das duas de Vila Rica, após a condenação e a morte de Tiradentes. Em dois discursos narrativos distintos, tem-se, de um lado, um relato do passado, no qual as viagens e tudo que o que se refere a Tiradentes, a

sua morte e o seu envolvimento na Inconfidência, é descrito por uma narradora que ainda não compreende a história. Por outro lado, em itálico, entremeado a esse texto, temos a narrativa do tempo presente de Joaquina, que já retornara para Vila Rica e, ali, borda monogramas e transpõe partituras da Diocese de Mariana.

Em um relato que mira as pedras das calçadas de Vila Rica e o chão das inúmeras casas que serviram de abrigo, Joaquina subverte a narrativa histórica oficial e, ao contar a história vista de baixo,² o relato dos pequenos e miúdos habitantes da nação, faz irromper, nesse movimento, a sua história: uma filha esquecida e amaldiçoada pela infâmia lançada pela Soberana e pela Igreja contra o seu pai e contra a sua casa, maldizendo, desse modo, uma descendência que não mais poderia florescer na terra salgada da morada familiar.

Nesse contexto, a epígrafe do romance, um trecho do *Romanceiro da Inconfidência*,³ de Cecília Meireles, realça a imagem de uma trama enredada as migalhas recolhidas do chão e que compõem o espaço da memória, da ficção e da narrativa histórica, “ossos, nomes, letras, poeiras” (Queiroz, 1987, p. 8), únicos vestígios de um passado lacunar, inalcançável para a filha do Alferes, que não recorda “rastro nenhum” (Queiroz, 1987, p. 8) de um tempo findado, e ficcional para a escritora, que, na enunciação, suplementa a História, preenche os vazios e reconstrói a casa do Tiradentes.

No romance, o exílio⁴ forçado da filha natural e de sua mãe assinala a instabilidade do espaço habitado pela família de Joaquim José da Silva Xavier. A ausência de uma casa tradicional não pode, apesar das inúmeras possibilidades, ser substituída, pois as casas do preto Francisco, o Chico Itacolomi, de Sô Anacleto ou de José Afonso, nada mais são que refúgios temporários.

Desse modo, transitar pelas casas provisórias de Queiroz é, pois, acompanhar a via-crúcis de Joaquina, que, vivendo no degredo, vai, aos poucos e gradativamente, conhecendo o seu passado e, ao mesmo tempo, ficcionalizando-o, mobiliando-o com os trastes que compõem o cenário da casa e lhe trazem sobrevida, ainda que pela imaginação, uma vez que Joaquina não se encontra presa ao discurso oficial, ela pode compor a sua narrativa a “uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo” (Benjamin, 1987, p. 119).

Se Queiroz, na enunciação, se vale do passado histórico do Brasil Colônia, da figura do Alferes e da existência lacunar de uma suposta filha do Tiradentes para construir uma casa imaginária e infame, mobiliada até os últimos pormenores,⁵ para Joaquina, resta, no enunciado, a tarefa de juntar os cacos⁶ e os trastes que alicerçam a sua vida, recolhendo e organizando os fragmentos que compõem a sua história, vestígios de uma infância esquecida e remendos de narrativas familiares, recompondo, portanto, um passado possível e, ao mesmo tempo, uma narrativa presente marcada pela melancolia.

² Ver: SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

³ Ver: MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

⁴ Ver: QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

⁵ Ver: ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁶ Ver: ANDRADE, Carlos Drummond de. Coleção de cacos. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197-198.

Assim sendo, se a História provê o sinal da mácula que é entremeada à narrativa do Alferes, o romance de Queiroz se apropria da coluna que resta sobre o terreno da antiga casa, símbolo da infâmia cometida contra a Coroa portuguesa, um marco de pedra que buscava preservar a ruína do homem e o sinal do delito praticado, das crônicas históricas de Minas Gerais e dos *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira* (Queiroz, 1987, p. 297) para ficcionalizar a história de Joaquina, criando, na enunciação, um mundo no qual as histórias contadas pelo velho Chico e os devaneios da mãe são as matérias narráveis.

Embora a subsistência de Joaquina permaneça no romance, a casa do Alferes não mais existe, tornara-se um terreno salgado para que nada mais cresça, e os espaços habitados desde a fuga constituem apenas uma não casa, já que a permanência é frustrada e a família do Tiradentes é impelida, ora pelo desejo de recuperar um nome que já se perdera, ora pelas memórias fantasmáticas que assombram a mãe, a retornar para uma morada arruinada e que denuncia a infâmia de Joaquina e o fim da casa de seu pai.

Se o desterro representa a falta do lar, nota-se, também, que ele possibilita que Joaquina tenha contato com o mundo, sofra as dores de sua mãe, saiba mais sobre o pai e aprecie as histórias do velho Chico. A história repetida pelo amigo do Alferes, Joaquina busca “descobrir coisas novas: um gesto, um tique, um nome, um apelido” (Queiroz, 1987, p. 25), vigiando, curiosa, todos os pormenores e fantasiando cenas e figuras, quadros e paisagens (Queiroz, 1987, p. 25). O exílio é, assim, para a mãe e a filha, a possibilidade de entranhar-se em um passado mítico do herói, que coincide com o deslocamento físico e com o retorno metafórico às memórias imaginárias de uma casa olvidada.

A fuga de Joaquina com sua mãe de Vila Rica levou-as à Fazenda dos Tucanos. Ali, apesar da infâmia que permeia a existência da família do Tiradentes, elas foram acolhidas por Sô Anacleto e Dona Emília. Nesse espaço familiar, Joaquina recebe a mesma educação das filhas do casal e, após anos de convivência na fazenda, parece que a casa poderia, enfim, se tornar um abrigo contra as intempéries do mundo exterior,⁷ um lar que poderia prover, inclusive, um sobrenome que ainda não fora estigmatizado, já que:

– Certidão de paternidade? Qual! Eu mesmo passo à menina o meu nome e não se fala mais nisso – declarou sem temor, para arrematar com firmeza: – Não sou herói, todo mundo sabe disso, mas, Deus é testemunha, chegada a hora, se necessário, me sacrifico pela família e pelas minhas filhas. Pelas três. E posso oferecer, a todas elas, com a ajuda de Deus, casa, instrução, comida e bebida, roupa e calçado. Isso, Deus seja servido, mesmo depois de minha morte (Queiroz, 1987, p. 60).

No entanto, obstinada, a mãe da protagonista, insiste em voltar para Vila Rica a fim de, lá, viver seus últimos dias e, com isso, o destino e a ruína da narradora parece se fundir ao cenário em que ela vive e habita, imbricando memórias maternais fantasmáticas a decadência da casa do Alferes. Logo, a morada familiar “não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio” (Benjamin, 1984, p. 200), que será concretizado com a volta para a cidade natal, para perto do “quadrado de terra e nada mais” (Queiroz, 1987, p. 18), infértil como o ventre de Joaquina.

⁷ Ver: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 24.

Trilhar, então, a fuga e, posteriormente, o retorno para Vila Rica evidencia, por consequência, a construção de um emaranhado narrativo, veredas que conduzem o leitor rumo a fragmentos e restos de memórias imaginárias, ora pela ficcionalização de uma lembrança já esquecida, ora pelas histórias maternas delirantes. Ao propor, então, um “jogo de fugas e aparições” (Queiroz, 1987, p. 200), em uma nova referência ao *Romanceiro da Inconfidência*, recolhendo cacos em uma viagem espacial e, ao mesmo tempo, metafórica, Queiroz compõe um mapa geográfico de Minas e entrecruza a história oficial e a ficcionalização da narrativa da filha natural do Tiradentes.

Em meio a “uma certa melancolia, ou uma tristeza subterrânea, não sei, que envolve” (Queiroz, 1987, p. 149) Joaquina, o retorno para Vila Rica trará, para a filha do Alferes, a imagem de uma “cidade irrespirável. Impregnada de maus odores” (Queiroz, 1987, p. 183), de onde “exalações e vapores fétidos parecem sair de todo orifício, de toda rótula, de cada porão e de cada corredor” (Queiroz, 1987, p. 183). Nesse contexto, Joaquina irá descobrir que a herança deixada pelo pai é, de um lado a infâmia, de outro, a glória de ser filha de um herói.

Logo, a construção da imagem da cidade e, por extensão, da figura do Tiradentes se dá na contraposição entre a importância revelada pelo nome, Vila Rica, e a decadência do espaço, que, ao promover o apagamento da casa do Alferes, busca obliterar também o mártir que ali viveu e a sua descendência, o que propicia, no entanto, que surja, no vazio da casa, o preenchimento ficcional da história e a elaboração de memórias fantasmáticas, recordando, portanto, na enunciação, o herói preterido e a sua grandeza.

Se a ruína do Tiradentes leva-o ao esquecimento, restando somente os vestígios de sua infâmia e, por isso, vãos que podem ser suplementados pela ficção, Joaquina e sua mãe, por sua vez, sobrevivem bordando, fazendo doces⁸ e copiando partituras. Essas atividades põem em relevo o trabalho também da escritora que trama, sob o esquecimento da história, a vida ficcional da filha de Tiradentes, fazendo coincidir, no bordado e no trabalho de copista, a representação lacunar e fragmentada da casa imaginária do Alferes. Logo no início do romance, Joaquina relata:

Voltei ontem à Rua São José. Não quis que minha mãe me acompanhasse. Haviam de reconhecer-nos, as duas. Sozinha, não corro esse risco. Os anos de miséria, de esconde-esconde, de lágrimas e cansaço secaram o resto de infância que me sobrava. Não conheci os sobressaltos nem as ansiedades da adolescência. Servem-me os braços para o trabalho; valem-me as pernas para enfrentar as estradas. E haja noite para esconder meu infortúnio e minha vergonha. Minha mãe queria morrer aqui. A tentação da volta não a deixava em paz. Queria visitar, uma vez que fosse, a praça do castigo. Queria ver tudo, olhar bem, sofrer de novo, chorar e penar. E não desistiu da resolução tomada. Seu maior desejo era conhecer e contemplar, de perto, o padrão da infâmia, levantado ali, no lugar da casa de morada, onde tudo foi arrasado e salgado. Para quê? Por quê? Tanto repetiu e repetiu esse desejo tresloucado que cheguei a acreditar num sentido escuro, sagrado ou milagroso dessa pedra: uma espécie de relíquia que lhe daria alívio. A coluna da vergonha é a única lembrança concreta, real, que dele nos ficou. É ela nosso único ponto de referência nesta cidade. No mundo (Queiroz, 1987, p. 12-13).

⁸ Ver: QUEIROZ, Maria José de. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

Se, no enunciado, o retorno à Vila Rica permite que Joaquina vislumbre a casa inexistente de seu pai e confirme, ao mesmo tempo, o opróbrio que acompanhará a sua família, na enunciação, o padrão da infâmia, a coluna da vergonha, como fragmento dessa casa ficcional, se constitui como o corpo vivo que será trabalhado e criado pela escritora, uma vez que, conforme Walter Benjamin afiança, o “que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (Benjamin, 1984, p. 200). Assim, vê-se que a coluna da vergonha, enquanto vestígio dessa morada inexistente, é a matéria narrável de Queiroz, que, por intermédio de sua personagem-narradora, irá ficcionalizar a casa familiar, já que Joaquina, após rememorar os espaços de sua infância, afirma: “Não sei se tudo se passou tal como descrevo; sei, no entanto, que a visão dos pés molhados de lágrimas me causou tão forte impressão que jamais pude esquecê-la. A partir dessa lembrança, tudo se confunde. E tudo se precipita” (Queiroz, 1987, p. 22).

Desse modo, a personagem-narradora, ao rememorar um passado ficcional e suplementá-lo com impressões pessoais e histórias que ouvira alguém contar, o que, curiosamente, já é um indício que nos remete ao outro livro de Queiroz, *Como me contaram: fábulas históricas*, alicerça o seu relato na imprecisão que advém dessas memórias imaginárias e múltiplas, na qual a escritora usa as poucas palavras acerca da filha do Alferes presentes nos documentos oficiais e completa as lacunas da história, tornando-as suas e fazendo-as dizerem o que, conforme afiança Ricardo Piglia, “queremos dizer” (Piglia, 1991, p. 60).

Ainda sobre a antiga casa do Alferes, a narradora confessa:

Dói-me ver, no lugar da casa de meu pai, um quadrado de terra e nada mais. A mais distante lembrança que me ocorre é a do quintal: grande, muito grande, e cheio de árvores. Um dia, o escravo da casa me deu uma colher de melado. Agora, este imenso vazio. Posso imaginar o que quiser. Mas isso não consola. Preciso dessa casa. Tal como foi. Preciso dos seus quartos e sala, da enorme cozinha, das plantas e do quintal para abrigar minha breve infância. Suas paredes e muros guardam o segredo da vida de minha mãe, minhas primeiras palavras e meus primeiros passos. Gostaria de lembrar-me de tudo quanto havia sob o seu teto: móveis, retratos, armas, candeeiros, garrafas, tigelas, panelas e pratos. Na trempe do fogão, a chaleira de ferro, o bule de folha, o mancebo... A casa vive nesses trastes. Foram eles que lhe deram forma e aparência de lar. Não faço ladainha de expiação só para chorar o que já não existe. O que me move é o instinto de animal ferido que busca repouso no pedaço de terra onde viveu. A minha casa, o meu mundo, está aqui: nesse espaço vazio onde vi e conheci meu pai (Queiroz, 1987, p. 18).

A casa é, de acordo com Gaston Bachelard, “o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 2008, p. 24), que se configuraria, a partir dos seus detalhes, como um verdadeiro lar para Joaquina, mas, no entanto, a casa não mais existe e a coluna da vergonha constitui apenas um fragmento da história e da cidade, fazendo coincidir, na enunciação, as fronteiras de um espaço construído, sombras de uma casa imaginária, a paisagem fétida e arruinada da urbe (Risério, 2019, p. 27).

Compreendendo a ruína que permeia a sua vida e irá perpassar a sua história, Joaquina reconhece, então, que a herança recebida se constitui, dessa forma, como sal e infâmia, o que faz com que ela constate a impossibilidade de outra vida. Por isso, a filha do Tiradentes recusa o pedido de casamento de João da Formosinha e, posteriormente, de José Afonso. Joaquina afirma categoricamente: “Estou, sim, acorrentada à pena do Alferes. Não só eu, sua

filha, mas, também, meus filhos – os seus netos e herdeiros. A infâmia lançada sobre ele me atinge também a mim e à minha descendência” (Queiroz, 1987, p. 293-294).

O romance se apropria, assim, de um espaço histórico em ruínas, cuja inexistência da casa familiar é, também, a marca do esfacelamento de uma linhagem, isto é, da casa de Joaquim José da Silva Xavier. O “quadrado de terra e nada mais” (Queiroz, 1987, p. 18), salgado para que nada mais cresça, é a metáfora do ventre infrutífero de Joaquina e o vazio que possibilitará que a sua narrativa seja ficcionalizada.

A decadência da casa do Alferes, seja o espaço físico, seja o nome e a linhagem, é, no romance, a ruína que acompanha a descendência do Tiradentes, pois, conforme afiança a mãe de Joaquina: “Estamos condenadas, Joaquina. Pelos séculos dos séculos. Você e toda a sua descendência. A infâmia vai mais longe que a gafeira. Atinge filho e netos. Não case, minha filha. Nunca! Não quero que meus netos levem essa marca terrível” (Queiroz, 1987, p. 168-169).

Assim, ao não querer “passar a um filho – filho meu, do meu sangue e da minha carne – o seu sangue (do Tiradentes), sem que o condene, a ele também, ao silêncio tenebroso que fere e arruína” (Queiroz, 1987, p. 290), Joaquina afirma: “Sou filha do Alferes e morre comigo o seu legado de generosidade, de coragem e de bravura” (Queiroz, 1987, p. 290).⁹

O vazio da casa familiar, assim como da descendência do Alferes, é, pois, a possibilidade encontrada por Maria José de Queiroz para relatar a história de Joaquina. Sua existência ganha, enfim, uma vida, bordada com cuidado por uma artesã da palavra, que trança a linha do destino de Joaquina no vazio do tecido histórico e literário.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Coleção de cacos. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197-198.

ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa, em quatro volumes: volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. (Memórias Póstumas de Brás Cubas).

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Maria Lúcia. *História e memória na ficção de Maria José de Queiroz*. 2018. 155f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B45FCZ/1/tese_maria_lucia_barbosa.pdf. Acesso em: 17 fev. 2025.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁹ Ao não querer transmitir o fado cruel para os seus descendentes, Joaquina retoma, ironicamente, o capítulo “Das negativas”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual o narrador, um defunto autor, representante da ruína que permeia o romance, em sua forma derradeira, afiança: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (Assis, 2008a, p. 758).

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GUIMARÃES, Maria Silvia Duarte. *Tecer o visível e entretecer o invisível: As cidades invisíveis, de Italo Calvino, e Como contaram: fábulas históricas, de Maria José Queiroz*. 2019. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-BDWG58/1/disserta__o_maria_silvia_duarte_guimar_es.pdf. Acesso em: 20 mar. 2025.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

MAAS, Anthony. Genealogy (in the Bible). *The Catholic Encyclopedia*. v. 6. New York: Robert Appleton Company, 1909. Disponível em: <https://www.newadvent.org/cathen/06408a.htm>. Acesso em: 2 fev. 2025.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz*. 1995. 136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

NASCIMENTO, Lyslei. *Exercício de fiandeira: Joaquina, filha do Tiradentes, de Maria José de Queiroz*. São José do Rio Preto: HN, 2022.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais[...]*. Belo Horizonte: SEGRAC, 1991. p. 60-66.

PINTO, André de Souza. Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito. 2016. 111f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-A9PP3A/1/andr_de_souza_pinto___disserta__o.pdf. Acesso em: 20 jan. 2025.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

QUEIROZ, Maria José de. *A literatura encarcerada*. Belo Horizonte: Caravana Grupo Editorial, 2019.

QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram. Fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa/ Publicações, 1973.

QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram: fábulas históricas* (volume I e II). Belo Horizonte: Caravana, 2024.

QUEIROZ, Maria José de. *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1987.

QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RISÉRIO, Antonio. *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2019.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

WEIGEL, Sigrid. *Genealogy: on the iconography and rhetorics of an epistemological topos*, 2006. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/357702329/weigel-2006-genealogy-on-the-iconography-and-rhetorics-of-an-epistemological-topos>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Maria José de Queiroz e a cartografia poética da alma mineira: o real e o seu duplo, ritual da memória e da epifania

Maria José de Queiroz and the Poetic Cartography of the Soul of Minas Gerais: The Real and its Double Ritual of Memory and Epiphany

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros
(Unimontes) | Montes Claros | MG | BR
rodrigof_veloso@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Resumo: A poesia de Minas Gerais ocupa um espaço singular na literatura brasileira, marcada pela introspecção, pela musicalidade melancólica e pela relação íntima com a memória e o tempo. Dentro dessa tradição, Maria José de Queiroz destaca-se por uma escrita que articula o lirismo memorialista, a nostalgia do passado perdido, estruturando sua obra como verdadeiro ritual de evocação e resistência, bem como o “exercício da fiandeira”, ou seja, o ato de fiar sendo artifício de construção e criação poética. Este artigo propõe analisar como a autora mineira incorpora, em sua poesia, a memória pessoal e coletiva como elementos rituais de preservação da identidade, enquanto sua voz literária se entrelaça com a herança cultural de Minas. Pretende-se analisar e fundamentar criticamente a relação entre poesia, identidade mineira e memória presentes nos poemas “Minas além do som, Minas Gerais” e “Minas Gerais, estados d’alma”, do livro *Como me contaram... fábulas históricas* (1973) e, além disso, do poema “Três à mesa”, do livro *Desde longe* (2016). Para tanto, utilizam-se os autores como: Lyslei Nascimento (1995; 2020), Melânia Silva de Aguiar (2007), Pierre Nora (1993), Arnold Van Gennep (2011), dentre outros.

Palavras-chave: Maria José de Queiroz; literatura brasileira; poesia; identidade mineira; ritual da memória.



Abstract: The poetry of Minas Gerais occupies a unique space in Brazilian literature, marked by introspection, melancholic musicality and an intimate relationship with memory and time. Within this tradition, Maria José de Queiroz stands out for her writing that articulates memoirist lyricism, nostalgia for the lost past, structuring her work as a true ritual of evocation and resistance, as well as the “exercise of the spinner”, that is, the act of spinning being an artifice of poetic construction and creation. This article proposes to analyze how the author from Minas Gerais incorporates, in her poetry, personal and collective memory as ritual elements of identity preservation, while her literary voice is intertwined with the cultural heritage of Minas. It is intended to analyze and critically substantiate the relationship between poetry, Minas Gerais identity and memory present in the poems “Minas Além do Som, Minas Gerais” and “Minas Gerais, Estados d’alma”, from the book *Como me contaram... fábulas históricas* (1973) and, in addition, from the poem “Três à mesa”, from the book *Desde longe* (2016). To this end, authors such as Lyslei Nascimento (1995; 2020), Melânia Silva de Aguiar (2007), Pierre Nora (1993), Arnold Van Gennep (2011), among others, are used.

Keywords: Maria José de Queiroz; Brazilian literature; poetry; Minas Gerais identity; ritual of memory.

Minas não é palavra montanhosa.
É palavra abissal. Minas é dentro e
fundo

As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea,
é galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.

(“As impurezas do branco”, Carlos Drummond de Andrade)

1 Introdução

Um dia na terra
um dia no mar:
andava tão triste,
tão só, tão sozinho,
sem paz, sem caminho,
raízes no ar.

("Vim p'ra ficar" – Maria José de Queiroz).

O livro *Como me contaram... fábulas históricas* (1973), de Maria José de Queiroz constrói uma verdadeira cartografia da alma mineira, elaborando percursos literários marcados pelo ritual da memória e pela experiência da epifania lírica. Filha de Minas Gerais, nascida em Belo Horizonte, a autora reconfigura a geografia interior da mineiridade por meio de uma escrita que funde crítica, confissão e contemplação, assumindo o gesto literário como forma de reconciliação entre o passado e a existência. Sua produção convoca os sentidos da infância, da tradição, do silêncio e da interiorização, valores intrínsecos à estética mineira, em uma constante peregrinação afetiva pelos espaços simbólicos da terra natal – ora revisitados com ternura, ora com melancolia. Em outras palavras, esse livro de poemas "[...] compõe um mosaico de histórias, pequenas narrativas em que se costuram casos e pertences mineiros [...]" (Nascimento, 1995, p. 37).

Nessa perspectiva, *Como me contaram... fábulas históricas* encena um tempo passado e "agencia contribuições dos mais variados discursos, como a biografia, as narrativas históricas, a tradição oral, as lendas e a poesia; trata-se de artifícios que colocam em cena as peças articuladas do que se escolheu da memória cultural para preservação na forma de escrita" (Nascimento, 1995, p. 54).

Nos poemas "Minas além do som, Minas Gerais" e "Minas Gerais, estados d'alma", o ritual da memória não é apenas o resgate do vivido, mas uma travessia simbólica em que o tempo se espiritualiza, permitindo à linguagem construir epifanias que iluminam o cotidiano com intensidade metafísica. A mineiridade, nesse contexto, surge como um estado de alma – um modo de perceber o mundo através da contenção, da escuta, da densidade do silêncio e da transcendência poética. Em sua poética, o espaço não é apenas geográfico, mas existencial; o texto torna-se casa, morada e sepulcro das emoções e lembranças.

O poema "Três à mesa" presente no livro *Desde longe* (2016) é um comovente exercício de memória, exílio interior e reencontro afetivo com as raízes mineiras e familiares da autora. Publicada em um momento de maturidade literária e existencial, o livro reúne poemas que transitam entre o íntimo e o universal, entre a solidão do exílio e a permanência simbólica da terra natal. Em tom elegíaco, os versos lidam com o tempo, a perda, a ausência e o afeto, marcando um percurso lírico de introspecção e transcendência.

Um dos poemas centrais do livro, "Três à mesa", é exemplar do tom ritualístico e memorialista que caracteriza o conjunto. Ambientado no dia do aniversário do pai da autora, o poema encena um banquete simbólico onde vivos e mortos se encontram, não como espec-

tros, mas como presenças espirituais que resistem ao tempo e ao esquecimento. A cena da mesa se torna metáfora do afeto eterno, onde o amor filial transcende a ausência física, desafiando o silêncio e a morte por meio da linguagem poética.

Ao evocar o “sal da terra” e a “luz do mundo”, a autora reconstrói o pai como uma presença sagrada, resistente, que sobrevive aos escombros da idade e à matéria calcinada do passado. O poema desenvolve-se como um ritual de evocação e de permanência, no qual o corpo ausente se faz presente no gesto de lembrar e de dizer. Assim, “Três à mesa” revela o cerne da poética de *Desde longe*: a escrita como ato de resistência contra o esquecimento, como tentativa de eternizar os vínculos afetivos por meio da memória e da palavra.

Nesse sentido, os poemas em estudo podem ser lidos como uma ode ao tempo e à delicadeza dos laços familiares e geográficos. Com sua linguagem contida, porém carregada de profundidade emocional, Maria José de Queiroz transforma a ausência em presença, a saudade em revelação, e o silêncio em poesia – afirmando o poder da arte como mediação entre vida, morte, identidade e eternidade.

Queiroz, no exercício e busca pela expressão própria, especialmente no ato de se fazer poemas, mantém uma postura metodológica em relação à palavra e, além disso, segue uma obediência ao estilo e à vontade de alcançar a perfeição, utilizando-se do contínuo ato de recriar, refazer.

Nesse sentido, Queiroz faz da palavra um espaço sagrado, onde se inscrevem os vestígios da tradição mineira em diálogo com a modernidade literária. Sua escrita se sustenta na tensão entre o visível e o invisível, entre a nostalgia e o desassossego, compondo um atlas sensível da subjetividade mineira, que é também brasileira, e, a partir de sua tradução para outras línguas, torna-se universal. Logo, sua poesia reflete o rigor do estilo e é representada pelo traçado com os instrumentos do afeto, da introspecção e da epifania, elementos indispensáveis que se espelham na escritura e na escrita queiroziana.

2 A tradição poética mineira: entre a introspecção e a memória

Um dia na terra,
um dia no mar:
buscava no mundo
roteiros de ir
e nunca voltar...

(“Vim p’ra ficar” – Maria José de Queiroz).

Desde o Arcadismo com Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, a literatura mineira evidencia uma tensão entre o mundo externo e o mundo interior, marcada por uma busca de harmonia perdida. A paisagem montanhosa, os vales cerrados e os caminhos ocultos parecem reverberar na alma dos poetas mineiros, que, desde o século XVIII, cultivam uma escrita marcada pela contenção, pelo lirismo introspectivo e pela busca de uma harmonia perdida. Os árcades, mesmo imersos em ideais neoclássicos, já revelavam certa melancolia

bucólica e uma sensibilidade voltada para a perda, a distância e o desencontro com a pátria ou com o amor idealizado.

No século XX, essa linha se renova, essa herança se reconfigura nas vozes de Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa e Emílio Moura, entre outros, que deslocam o olhar do bucolismo para uma meditação sobre o tempo, a memória e o sujeito em crise. Drummond transforma a cidade de Itabira em símbolo universal da infância e da perda; Henriqueta Lisboa cultiva um lirismo concentrado, depurado, voltado para o mistério da linguagem e do sagrado; Emílio Moura escreve com um tom elegíaco que rememora a infância como espaço mítico, diluído pela passagem do tempo.

É nesse contexto que se insere a poesia de Maria José de Queiroz, que retoma e amplia os traços mais profundos dessa tradição. Sua escrita não apenas dialoga com a introspecção e a memória, mas a renova a partir de experiências como o exílio, o silêncio, a dispersão familiar e a saudade de uma Minas arquetípica, não necessariamente geográfica, mas emocional. Em seus poemas, a mineiridade se traduz menos como identidade regional e mais como estado d'alma, como ela mesma sugere em “Minas Gerais, estado d'alma”. O exílio e a errância, ao invés de diluírem a memória, a tornam ainda mais potente: a ausência de Minas é, paradoxalmente, a força que reafirma sua presença constante.

Nessa linha de raciocínio, Melânia Silva de Aguiar (2007) menciona que no caso da literatura produzida em Minas Gerais, desde seu surgimento no século XVIII e, especialmente quanto à poesia, ela revela dois procedimentos, relativos à memória individual e à memória coletiva, que se mostram atuantes e complementares na perspectiva de construção de uma “possível” identidade mineira, ou da “mineiridade”. Destarte, primeiro, tem-se “a recorrência aos elementos da memória ou da tradição na reconstituição de uma pretensa identidade individual e ou coletiva, perdida ou ameaçada” (Aguiar, 2007, p. 100). Segundo, encontra-se “a contribuição voluntária ou não, para a construção ou o reforço de uma identidade coletiva que na verdade não se completa nunca, pois está em permanente processo de formação” (Aguiar, 2007, p. 100).

Nos livros de poesia de Queiroz, esses dois movimentos não apenas coexistem, mas se entrelaçam e se tensionam. A escritora opera com um gesto de recolha memorialística, que transforma suas narrativas e poemas em arca simbólica, espécie de fiandeira da memória. Ao buscar fragmentos da tradição, da oralidade e da geografia afetiva de Minas, Queiroz reencena uma tentativa de preservação da identidade mineira, ameaçada pelo tempo, pelo exílio e pelo esquecimento. É o que se vê, por exemplo, na reativação simbólica das cidades mineiras como Mariana, Cláudio, São João del-Rei, onde o topônimo se converte em metonímia da história afetiva.

Ao mesmo tempo, a autora está ciente – e deixa entrever em sua estética, que tal identidade nunca se completa: ela está sempre em processo de invenção, reconstrução e reinterpretação. A “mineiridade”, longe de ser um dado fixo, é tratada como um mito poético-cultural, alimentado por rituais de linguagem, pela memória das ausências, pela nostalgia e pela introspecção que marcam a tradição literária mineira desde o Arcadismo até Drummond e Henriqueta Lisboa. Esse processo é tanto um gesto íntimo quanto coletivo: a memória pessoal da autora dialoga com um *ethos* cultural maior, que perpassa o imaginário mineiro.

Diante disso,

a poesia como as outras artes, filha e guardiã da memória (ou Mnemosine, como queria mitologia grega) apresenta-se, assim, tanto como o espaço de lembrança, vista como possibilidade de resgate da identidade, quanto da construção de um legado, transferido às gerações que chegam e gradualmente somado a esse edifício identitário, em formação permanente (Aguar, 2007, p. 100-101).

Aguar propõe uma visão profundamente simbólica da poesia enquanto arte da memória, herdeira direta de *Mnemosine*, a deusa grega da lembrança e mãe das musas. Essa concepção confere à poesia uma dupla função: guardar o que foi e projetar o que será. De um lado, ela atua como arquivo afetivo, resgatando identidades ameaçadas pelo esquecimento ou pela ruptura histórica; de outro, como legado cultural, que se prolonga para além do eu lírico e participa da construção coletiva da memória de um povo.

Nos livros em estudo de Queiroz, essa dimensão é exemplar. Sua poesia é marcada por um gesto de inscrição lírica do tempo vivido, em que a memória pessoal (familiar, subjetiva) se funde com a memória coletiva (histórica, cultural). Textos como “Três à mesa”, por exemplo, encenam o reencontro com o pai falecido como um ritual de memória, no qual o gesto de falar com os mortos é também um modo de manter viva a ligação com a identidade afetiva e cultural que molda o sujeito poético.

A ideia de que a poesia transfere um legado às gerações futuras é visível no modo como Queiroz estrutura sua linguagem: há sempre uma atenção ao detalhe cultural (a comida mineira, a geografia local, o silêncio das montanhas), que funciona como símbolo de pertencimento. Ao nomear esses elementos, a autora contribui para a formação de uma “tradição lírica mineira”, constantemente em mutação, no entanto, ancorada em valores como introspecção, memória e saudade.

3 Exercício do fiar-poético e fabular histórias: identidade e resgate da memória de Minas Gerais

De longe, bem longe,
a voz da sereia:
andei em derrota,
perdi-me no mar,
deixei minha terra,
vim pra ficar...

(“Vim p’ra ficar” – Maria José de Queiroz).

A metáfora do “exercício da fiandeira” em Maria José de Queiroz está profundamente associada à concepção de escrita como tecelagem da memória, evocando a imagem arquetípica da mulher que fia, entrelaça e preserva fios, neste caso, os fios da lembrança, da ancestralidade e da identidade, particularmente a mineira. Tal metáfora tem raízes simbólicas na

tradição clássica (como as Parcas, que fiavam o destino), mas, em Queiroz, adquire um tom feminino, íntimo e ritualístico, ligado à reconstrução do tempo e dos afetos por meio da linguagem poética.

A autora se coloca no papel da fiandeira que, com cuidado e paciência, entrelaça os fios esparsos da lembrança, tecendo o tecido da identidade pessoal e coletiva. É uma metáfora do tempo que se reconstrói com palavras, com ritmo lento e artesanal, como quem costura delicadamente o passado ao presente. O exercício como rito implica repetição, disciplina e gesto solene. Fiar, nesse contexto, é quase uma prática meditativa e poética, uma forma de resgatar experiências e dar-lhes forma simbólica, como se a linguagem tivesse o poder de remendar ausências e curar lacunas deixadas pela morte, pelo exílio ou pelo esquecimento.

A metáfora também tem implicações de gênero (tecelagem da subjetividade feminina), pois articula uma tradição feminina ancestral de trabalho manual (o fiar, o bordar, o costurar) com o ato criativo da escrita literária, promovendo uma valorização da sensibilidade, da escuta e da memória como formas legítimas de conhecimento e resistência. Em muitos de seus poemas, a autora sugere que o poema é feito de “fios de lembrança”, “linhas, estados da alma” ou “tramas da infância”, compondo assim uma literatura que é tecida, não produzida de forma abrupta, mas cultivada com o tempo e a dor, como no trabalho de uma fiandeira silenciosa, dedicada e solitária, o que sublinha uma poesia como trama e urdidura.

Dito tudo isso, essa metáfora aparece como chave interpretativa da própria poética de Queiroz: uma poesia do tempo, do cuidado e da escuta, uma escrita que fia o invisível e transforma a ausência em presença e, sobretudo,

entre um exercício e outro, surge, em 1973, a coletânea *Como me contaram: fábulas históricas*, publicada em Belo Horizonte. Híbrido, multiforme, esse conjunto de poemas, narrativas curtas e a lírica inscrição de uma lápide se abre com o poema “Minas Gerais, “Estado d’alma”, em homenagem a Manuel Bandeira, e se fecha com “Minas além do som, Minas Gerais”, dedicado a Carlos Drummond de Andrade. Desde os títulos, o leitor percebe que está diante da inscrição de Minas e de dois poetas maiores como os guardiões dos textos que, entre um e outro, revelam, a partir dos títulos das cidades de Minas – São João del-Rey, Pitangui –, ou muito além da história, da geografia, dos documentos e registros oficiais. A poesia, é preciso registrar, não aparece somente nos poemas, ela está implícita, também, nos textos em prosa e no epitáfio magnífico e inesquecível para Maria Brites, em “Mariana, 1752” (Nascimento, 2020).

Essa coletânea de textos de diferentes gêneros é um exemplo precioso da intersecção entre memória afetiva, história poética e o imaginário mineiro. Ela aponta para a natureza híbrida do livro, em que prosa, poesia e documentos simbólicos como o epitáfio se fundem numa escritura que escapa aos limites dos gêneros tradicionais e que, ao mesmo tempo, convoca a força da ancestralidade mineira como forma de permanência e resistência da identidade.

A escolha por homenagear Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, dois pilares da poesia brasileira, como “guardadores” dessa travessia lírica sugere que, entre o primeiro e o último poema, há uma espécie de rito simbólico de iniciação e encerramento. Os nomes das cidades mineiras não são apenas topônimos, mas evocações de camadas afetivas, culturais e espirituais. É como se cada cidade encerrasse um fragmento de alma, de tempo e de voz que, reunidos, compusessem uma cartografia poética e pessoal de Minas Gerais.

Nesse contexto, a poesia não é só estética ou forma, mas dispositivo de memória e reinvenção da história, que permite narrar o que os documentos oficiais não contam. Esse gesto está alinhado com o que se poderia chamar de uma “poética da inscrição do invisível”, em que a voz feminina e mineira de Queiroz se inscreve na tradição e, ao mesmo tempo, a reformula por meio da sensibilidade e da escuta da memória subterrânea do lugar.

Lyslei Nascimento (1995) postula que o projeto da escritora se traduz no resgate da memória cultural e histórica de Minas Gerais por meio da ficção, sem se prender à métrica de uma historiografia tradicional e, sobretudo

Pelas narrativas orais que não estão sujeitas ao encarceramento de datas, fatos e documentos precisos, ela acaba por compor um mosaico cultural das Minas Gerais. Todo o valor dos dados factuais é desconstruído pela narradora que, travestida em cronista familiar, registra, aparentemente sem nenhuma pretensão histórica, casos de Minas, lembranças estruturantes do imaginário cultural mineiro (Nascimento, 1995, p. 35).

Sob esse prisma, o ritual da memória em Queiroz funciona como um rito de passagem contínuo, em que o sujeito se reconcilia, ou tenta se reconciliar, com fragmentos dispersos de sua identidade. Seguindo a teoria dos ritos de passagem de Arnold Van Gennep (2011) sobre a liminaridade, a escrita de Maria José de Queiroz reflete uma constante oscilação entre a separação (perda), a travessia (memória) e uma forma provisória de agregação (escrita). Cada poema é um gesto de recolhimento de vestígios: imagens da infância, paisagens de Minas Gerais, fragmentos da linguagem familiar. O ato de lembrar não é passivo; é performativo e ritualizado, transformando o passado em matéria viva.

Ademais, “Minas além do som, Minas Gerais”, escrito em Paris em dezembro de 1971, é um poema que celebra as raízes identitárias e afetivas de quem, mesmo distante geograficamente, se sente indissolúvelmente ligado à terra natal, Minas Gerais. A homenagem a Carlos Drummond de Andrade, um dos mais notáveis poetas mineiros, reforça ainda mais a intenção de ressaltar a mineiridade como um valor existencial e poético.

A Carlos Drummond de Andrade

Todos os caminhos do mundo se abriram em veredas,
veredas de sertão mineiro, severo, agreste.
Todos os muros se fizeram montanhas,
montanhas de Minas, graves, austeras.
Corri países, mudei constelações
de vário brilho e diferente estrela.
Descobri parentes vascos e belgas,
duas tias em Lião.
- Outra fala, outra costela,
distinto sangue, nova pele.
Primos de todos os graus,
dos quatro cantos da terra,
completaram a família
em Cocaís e Cláudio começada
e hoje, longe, tão longe dos gerais
ganha continentes, espalha-se sobre o mapa,

em roda larga, completa.
Mas no fim de cada estrada
Minas me espera, de alcatéia.
Na esquina de mim mesma
entre *calle street strasse* e *boulevard*,
no agudo da incerteza,
da angústia, do desassossego,
Minas me diz: presente!
Olhos fechados, livre de todo medo,
os músculos me ensinam
montanha, ferro e aço:
regresso às minhas veredas.
No sertão alucinado
a paz se restabelece.
Minas existe.
Vivo de sua herança: ilesa.

Paris, dezembro de 1971.
(Queiroz, 1973, p. 221-224).

O poema trabalha, desde os primeiros versos, a ideia de que todas as estradas do mundo, sejam físicas, emocionais ou existenciais, terminam sempre nas veredas mineiras: “Todos os caminhos do mundo se abriram em veredas, / veredas de sertão mineiro, severo, agreste. / Todos os muros se fizeram montanhas, / montanhas de Minas, graves, austeras” (Queiroz, 1973, p. 221). O termo “veredas”, carregado de conotações do sertão (e também ecoando de modo intertextual com o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa), já sugere um caminho íntimo, tortuoso e ao mesmo tempo seguro, enraizado em uma tradição profunda.

As imagens de “muros” que se transformam em “montanhas” reforçam a ideia de superação e crescimento: a limitação (o muro) é vencida pela grandeza da memória e da origem (a montanha). O eu lírico narra a experiência do deslocamento: percorre países, conhece novas constelações e familiares distantes, muda de língua (“outra fala”) e de cultura (“nova pele”): “Corri países, mudei constelações / de vários brilho e diferente estrela. / Descobri parentes vascos e belgas, / duas tias em Lião. / - Outra fala, outra costela, / distinto sangue, nova pele” (Queiroz, 1973, p. 222). Essa travessia configura uma vivência do exílio, físico e simbólico, mas que não apaga a marca primeira da identidade mineira.

O eu-lírico mesmo se localizando nas esquinas cosmopolitas (“*calle, street, strasse* e *boulevard*”), em momentos de “angústia” e “desassossego”, Minas se afirma dentro do sujeito como uma presença viva e inalienável. A força da terra natal atravessa fronteiras e, no instante mais íntimo da dúvida ou da dor, a memória mineira atua como sustento e raiz: “Na esquina de mim mesma / entre *calle street strasse* e *boulevard*, / no agudo da incerteza, / da angústia, do desassossego, / Minas me diz: presente!” (Queiroz, 1973, p. 223, grifo próprio).

O regresso às “veredas” é mais simbólico do que físico: é um retorno à matriz cultural, emocional e espiritual. Os “músculos”, ou seja, o corpo e a memória física, carregam a montanha, o ferro e o aço: metáforas da resistência, da dureza e da solidez das origens: “Olhos fechados, livre de todo medo, / os músculos me ensinam / montanha, ferro e aço: / regresso às minhas veredas” (Queiroz, 1973, p. 223). O sertão, que poderia ser símbolo de isolamento ou perda, aqui é o espaço onde a “paz se restabelece”: “No sertão alucinado / a

paz se restabelece. / Minas existe. / Vivo de sua herança: ilesa” (Queiroz, 1973, p. 224). Dessa maneira, Minas não é apenas um lugar geográfico: é um estado de espírito, uma herança ilesa que molda a identidade do eu lírico.

O movimento de unir as pontas poéticas com Drummond é também reconhecer que o poeta de Itabira foi mestre em transformar Minas, suas montanhas, seus silêncios, sua gravidade, em linguagem universal. Da mesma forma, este poema traduz a experiência da saudade e da permanência, elementos centrais da obra drummondiana. Assim como em “Confidência do Itabirano”, onde Drummond afirma que “Minas não há mais”, mas ela “vive” nele, aqui o sujeito poético também confirma: apesar das mudanças e das distâncias, Minas sobrevive e persiste dentro de si.

Em “Minas Gerais, estado d’alma”, trata-se de um poema profundamente introspectivo e reflexivo, que busca capturar a essência do ser mineiro, seus traços culturais, psicológicos e existenciais, numa construção poética que homenageia o lirismo intimista de Manuel Bandeira.

Para Manuel Bandeira

Minas soluça em todos os nossos remorsos.
Em cada abstinência, sacrifício,
em cada continência, frustração.
Entre os grandes, amordaçar-se,
entre os pequenos, calar-se;
presença quase ausência,
nenhum desejo de ser notado.
Os olhos baixos, o riso raro,
a modéstia escondida
na voz tímida, no gesto tardo.
O mineiro se exime de escândalo
para condenar-se ao hábito.
Na alma, o maior dos pecados:
a vaidade de não ter vaidade.
Sobriedade no vestido,
mesa frugal, alguma carne;
feijão, angu e couve,
pouco açúcar, queijo, café ralo.
Nos pés calçados de ferro,
o peso da gravidade.
Longe de Minas o luxo, o mar, o alarde.
Metade da vida se perde
no silêncio prolongado,
na saudade das grandes águas,
na nostalgia de longos praias.
Na montanha elevada,
a nossa maior audácia:
o olhar arrebatado
inventa façanha e obstáculo.
No sonho de liberdade tardia,
a Utopia malograda;
na cisma do cigarro de palha,
metafísica de fumaça;
no latim e na gramática,

a rêmora do Caraça;
na linguagem monossilábica,
retórica de estilo ático;
no culto da família, tradição e propriedade,
ronha de sacristia,
muita traça.
No sertão bravo e zona da mata,
a filosofia do asfalto:
Arinos e Riobaldo.
a verdade verdadeira é que Minas soluça
em todos os nossos remorsos;
os gerais justificam
a nossa lentidão e cansaço:
Minas Gerais, “estado d’alma”.

Belo Horizonte, dezembro de 1971.
(Queiroz, 1973, p. 14-16).

A ideia central do poema é que Minas Gerais não é apenas um espaço físico, mas sim um “estado d’alma”, uma forma de ser, sentir e viver o mundo. Esta concepção aproxima a visão do poema à de Manuel Bandeira, para quem o lirismo era uma expressão da interioridade, da melancolia e da nostalgia.

Nesse aspecto, elementos subjetivos e compositivos do poema em questão como o “soluço”, perpassa a alma mineira, marcado pela “abstinência”, “sacrifício” e “frustração”, é a metáfora para uma vida de contenção, de recolhimento, de existência pautada pela discrição e pela renúncia aos excessos: “Minas soluça em todos os nossos remorsos. / Em cada abstinência, sacrifício, / em cada continência, frustração” (Queiroz, 1975, p. 14).

O poema em apreço enumera diversas marcas culturais e comportamentais do mineiro, como a modéstia e a reserva: “Olhos baixos, riso raro”; o mineiro não deseja ser notado, sua grandeza está no silêncio. A sobriedade tanto na alimentação (“mesa frugal”, “pouco açúcar”, “café ralo”) quanto no comportamento (fuga do escândalo). O peso existencial cujo “pés calçados de ferro” carrega “o peso da gravidade”, a gravidade como traço do espírito mineiro, uma espécie de seriedade ontológica. Além disso, a saudade e nostalgia que se revela longe do mar e do luxo, a alma mineira vive saudades, não só de geografias, mas de possibilidades não vividas. Tem-se ainda o culto da tradição, haja vista que a família, propriedade e religião, estão associadas à ideia de um “tempo velho” de sacristia e de traças, conservadorismo que é, ao mesmo tempo, identidade e limitação: “a verdade verdadeira é que Minas soluça / em todos os nossos remorsos; / os gerais justificam / a nossa lentidão e cansaço: / Minas Gerais, “estado d’alma” (Queiroz, 1973, p. 16).

Há também a intertextualidade e alusões literárias, o poema cita dois nomes relevantes para a literatura, a fim de reforçar os arquétipos mineiros: Afonso Arinos (escritor do livro *Pelo sertão*, publicado em 1898) e Riobaldo (personagem do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa) representam as filosofias do sertão: a coragem mesclada com dúvida, a busca existencial e o conhecimento intuitivo da vida e da morte. Essas referências funcionam para situar a “verdade verdadeira” de Minas como marcada por lentidão, contemplação e resistência silenciosa.

A escolha de Manuel Bandeira como homenageado não é casual: ele é o poeta do recolhimento, da doçura triste, da elegância melancólica. Bandeira também escreveu sobre Minas e teve forte relação afetiva com o estado. A ligação com Bandeira realça a sensibilidade com que o poema trata a introspecção e a nostalgia.

A nostalgia nos dois poemas analisados de Queiroz não é mero saudosismo. Trata-se, conforme aponta Svetlana Boym (2001), de uma nostalgia reflexiva: uma consciência da perda que, em vez de buscar restaurar ilusoriamente o passado, aceita a distância como constitutiva da identidade. Assim, a autora não idealiza Minas Gerais como paraíso perdido, mas reconfigura o espaço mineiro como dimensão afetiva e estética. A sua poesia investe na memória das casas antigas, das montanhas silenciosas, das palavras quase esquecidas. Cada evocação torna-se um gesto de resistência contra o apagamento da subjetividade diante da modernidade e do exílio, físico ou existencial.

A escrita de Maria José de Queiroz pode ser lida como um verdadeiro espaço ritual, onde o tempo é suspenso e o passado e o presente coexistem. A palavra poética instaura um tempo outro, o *temps retrouvé* proustiano, em que o sujeito não apenas revive, mas reinventa suas raízes. Nesse sentido, a escritora alinha-se a uma poética da memória que também encontramos em outras vozes mineiras, mas com uma inflexão própria: a consciência aguda da fragilidade e do caráter fragmentário da experiência vivida.

Nesse sentido, os poemas de Queiroz iluminam a tradição poética mineira ao aprofundar o ritual da memória e da nostalgia como formas de resistência e recriação do eu. Sua escrita celebra a fragilidade dos vestígios, conferindo-lhes a dignidade de permanência através da arte. Assim, a autora não apenas representa Minas Gerais literariamente, mas também redefine, em sua singularidade, as possibilidades de inscrição do tempo e da memória na poesia contemporânea. Isso acontece porque ao construir o texto poético, Queiroz erige, delineia um “corpo que deve ser recuperado e preservado dos rigores do tempo. Na tentativa de emoldurar o passado pela escrita, guardando-lhe monumentos e relíquias, a voz da escritora é articulada a partir de dois processos que interagem: o registro e a cristalização” (Nascimento, 1995, p. 53).

Nessa seara interpretativa vinculada ao texto poético queiroziano, a primeira consideração trata-se do registro que propõe “movimento eminentemente provocado pela preocupação em recolher e guardar, revela o caráter de colecionadora dessa ficcionista empenhada em coletar “peças” para a construção da narrativa” (Nascimento, 1995, p. 53-54). O segundo movimento, a cristalização, “é consequência do primeiro e pretende guardar, com o devido cuidado para manter intacto e incorruptível, o material recolhido” (Nascimento, 1995, p. 54).

Na perspectiva queiroziana, o gesto de recolher, esse primeiro movimento identificado por Nascimento, aproxima-se do ato etnográfico, quase arqueológico, de escavar fragmentos da história, da cultura e da memória coletiva mineira. A escritora se vale da escuta, da rememoração e da observação das marcas do tempo, dos vestígios da oralidade e das lacunas do não dito, como quem colhe relíquias sensíveis de um mundo que insiste em sobreviver à efemeridade. Tal recolha se traduz, literariamente, em textos que tematizam o esquecimento, a morte, a saudade e o exílio, mas que, paradoxalmente, funcionam como antídotos contra o desaparecimento.

Em outras palavras, o segundo movimento, o da cristalização, revela o cuidado com a permanência simbólica dessas memórias. Cristalizar é conservar sem corromper, é conferir um valor quase sagrado ao que foi recolhido, transformando a escrita em espécie de relicá-

rio textual. No caso de Queiroz, esse gesto é profundamente poético e afetivo: ela inscreve o vivido e o ouvido em formas literárias que atuam como monumentos íntimos, epitáfios, fábulas, pequenas prosas – onde a memória encontra repouso e, ao mesmo tempo, irradiação.

Ademais, a poética queiroziana se ergue como um exercício de resistência ao esquecimento. Entre o gesto da coleta e o da preservação estética, sua escrita estabelece um lugar de memória (no sentido de Pierre Nora), em que os textos funcionam como cristais sensíveis da identidade mineira e feminina, marcada por silêncios, sombras e lampejos de epifania.

Minas Gerais pelo viés analítico dos dois poemas estudados reforça a metáfora da tradição e revela por intermédio de suas inúmeras cidades, da travessia pelo cenário do sertão, das montanhas, das estradas de ferro, aço e pelas veredas reflete um espelho em que o olhar do eu-lírico-escritora se desintegra, haja vista que ela vai aglutinando, reunindo os signos e imagens, a fim de compor o mosaico do estado mineiro, que é tão diverso, profundo e multifacetado. Essa tarefa contínua do recriar, refazer a poesia se equipara como “a mão da artesã que junta essas peças opera por soma, por contiguidade; busca um desenho que possa ser registrado pela escrita” (Nascimento, 1995, p. 55).

Nessa linha, o ato de construir o mapa de Minas desenhado por ela poeticamente aponta para “o esforço de preservar. O olho do artesão que percebe as lacunas, esquecimentos, falhas de memória, diferentes pontos de vista, também parece crer no cerzir constante da memória, na restauração e recuperação da história como construção coletiva do passado” (Nascimento, 1995, p. 55). Por isso, conforme nos alerta Nascimento, essas falhas de memória são inevitáveis, entretanto, “mosaísta de raro talento, a romancista-historiadora busca restaurar os cacos quebrados pelo tempo. Pela escrita, tentativa de cristalização dos acontecimentos e fábulas, a ficcionista parece conceber Minas como um território de papel manufaturado” (Nascimento, 1995, p. 55).

O último poema a ser analisado intitulado “Três à mesa”, datado de 31 de agosto de 1979, dia do aniversário do pai da autora, é uma profunda reflexão sobre memória, amor, perda e resistência à dissolução causada pelo tempo. Com linguagem lírica e imagens simbólicas, o eu poético tece uma narrativa de reencontro espiritual com uma presença amada, numa travessia que se dá entre os escombros do tempo e as celebrações da vida.

Dos escombros da idade
ainda emerges
— sal da terra,
minha terra,
— luz do mundo,
pequeno, estreito.
Entre tanta matéria calcinada
na ganga do passado,
brusco teatro de sombras
finge formas,
impalpáveis.
Surdo murmúrio indistinto
anuncia presença tímida
à mesa do aniversário.
Falamos, falamos...
como se nos ouvisse,
e tudo escutasses,
calado.

Teu olhar, resposta clara,
desafia a moenda estéril
e a morbidez espessa
que insiste em separar-nos.
Teu riso, presságio insone
de eternidade constelada,
vence a frieza da pedra,
ignora a inclemência do acaso,
a efusão do egoísmo
dos pronomes pessoais.

Num temerário combate
contra a vida, contra a morte,
amorosamente ressurges,
salvo do esquecimento
e das reticências da carne.
(Queiroz, 2016).

O início do poema nos conduz aos “escombros da idade”, onde a figura paterna “ainda emerge”. A expressão “sal da terra, minha terra” recupera o motivo bíblico da pureza e da origem sagrada, enquanto “luz do mundo” destaca a importância vital desse outro ser. No entanto, o adjetivo “pequeno, estreito” já introduz a sensação de fragilidade: a memória resiste, mas não sem desgaste.

O tempo, na metáfora da “matéria calcinada” e da “ganga do passado”, transforma a memória em ruínas e sombras, projeções frágeis que “fingem formas” impalpáveis, demonstrando que o passado não é pleno, mas fragmentário e ilusório.

A memória na mesa do aniversário: rito de presença e ausência. A cena se situa numa celebração de aniversário, que em vez de pura alegria, carrega a presença “tímida” do ausente. A comunicação é simbólica: “falamos, falamos... como se nos ouvisse”. O diálogo entre vivos e mortos é um ato amoroso e desesperado de manter o elo contra o silêncio. Este momento é carregado de um ritual íntimo: a tentativa de convocar a presença pela fala, a esperança de que o “amado” escute e responda, mesmo que calado. Logo, “os lugares da memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...] porque essas operações são naturais” (Nora, 1993, p. 13).

Vale lembrar que “a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações [...]” (Nora, 1993, p. 9). A memória é um fenômeno sempre revivido, revisitado, atual, um “elo vivido no eterno presente” e um dos sinais mais tangíveis de sua existência se deve ao exercício de reconstituição do passado, dos fatos e acontecimentos de um tempo histórico próximo e eternizado pelas lembranças.

O olhar do pai é descrito como “resposta clara”, capaz de “desafiar a moenda estéril” (o desgaste impiedoso do tempo) e a “morbidez espessa” (a melancolia que a perda impõe). O olhar é resistência e é vida. O “riso”, imagem luminosa, é elevado à categoria de “presságio insone de eternidade constelada”, uma visão poética da transcendência. O amor e a memória são, no poema, forças mais poderosas do que o acaso e a morte. A frieza da pedra, a “efusão do egoísmo dos pronomes pessoais” (a dissolução dos laços humanos pela individualidade), são superados pelo vínculo amoroso.

Na estrofe final, o poema afirma que, “num temerário combate contra a vida, contra a morte”, o pai amorosamente “ressurge”, salvo não fisicamente, mas na memória e no afeto, contra “as reticências da carne”. A metáfora das “reticências” sugere a incompletude, a interrupção da existência física, que o amor e a memória desafiam.

Nesse contexto, alguns temas são abordados no poema em questão: a memória como resistência, uma vez que o tempo tenta destruir, mas o amor reergue. A presença e ausência em que a ausência física é preenchida pela presença espiritual no rito da celebração. O luto e a transcendência ocorrem quando o poema transita entre a dor da perda e a esperança da continuidade afetiva e, por fim, o rito e a eternidade representam o aniversário que se torna rito de passagem e também de ressurreição simbólica.

O poema “Três à mesa” gravita na condição da memória subjetiva *versus* espaço do corpo-matéria, uma vez que o eu-lírico rememora a ausência do ente querido (pai) e tal reminiscência ocorre no lugar em que a memória dos fatos e acontecimentos de um tempo outro, de um tempo passado é reavivado, isto é, por meio da casa da família e, particularmente, à mesa, durante os encontros para as refeições. Sobre os lugares da memória, Pierre Nora (1993) conceitua que

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história (o fim de alguma coisa desde sempre começada). Momento de articulação onde a consciência de ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (Nora, 1993, p. 7).

Nora afirma que se vive um momento histórico em que a relação orgânica e contínua com o passado, aquela transmitida oralmente, pelos ritos, tradições e experiências comunitárias, está rompida. O tempo histórico moderno nos afastou de formas tradicionais de vivência da memória. Mesmo que essa memória coletiva esteja fragmentada (esfacelada), ela não desapareceu por completo. Ainda persiste uma necessidade de lembrar e de preservar, o que motiva a criação dos lugares de memória (*lieux de mémoire*), que são, segundo Nora, formas “artificiais” de manter viva a lembrança: museus, monumentos, arquivos, celebrações oficiais, livros, rituais.

Nora faz uma distinção entre, de um lado, os meios de memória que traduzem nas práticas vivas, como a tradição oral, os rituais sociais, a convivência cotidiana. Por outro lado, os locais de memória, que são construções simbólicas ou materiais que passam a representar o que antes era vivido de forma espontânea. A frase “há locais de memória porque não há mais meios de memória” resume essa ideia, quer dizer, os locais surgem como tentativa de compensar a perda da vivência coletiva e espontânea da memória.

No poema “Três à mesa”, a presença espectral do pai falecido é evocada em meio às ruínas do tempo e à insistência da lembrança. Esse gesto poético de convocação amorosa e simbólica da figura paterna no dia de seu aniversário transforma a mesa, o espaço doméstico e íntimo, em um lugar de memória, tal como concebido por Nora. Para o historiador francês, os lugares da memória surgem quando os meios da memória, os meios vivos de transmissão, como os rituais espontâneos e a convivência intergeracional, já não sustentam mais sozinhos a continuidade da memória.

A mesa familiar, nesse poema, transcende sua materialidade e torna-se um território simbólico de resistência à perda, onde “falamos, falamos... / como se nos ouvisses, / e tudo escutasses, / calado” (Queiroz, 2016). A memória do pai não apenas se manifesta como um espectro emocional e sensível, mas é atualizada em palavras, em imagens e em gestos, revelando o que Nora nomeia como consciência de uma ruptura com o passado: o reconhecimento de que a vivência direta foi substituída pela evocação poética, pela tentativa de manter vivo o que o tempo dissolveu.

Ao escrever o poema como uma forma de resgate afetivo, Queiroz realiza o que Nora chama de “encarnação da memória”, ou seja, a criação de um espaço textual onde o passado pode ser representado, preservado e revivido. O pai, figura central da memória familiar, é salvo “das reticências da carne”, como se o próprio corpo ausente se fizesse presente por meio da palavra. A poesia, nesse sentido, funciona como um ritual secularizado, um gesto de rememoração que visa conter o esfacelamento da memória diante da inexorabilidade da morte.

Desse modo, “Três à mesa” é um poema que, ao mesmo tempo que revela a fragilidade da lembrança (“surdo murmúrio indistinto”), a transforma em força afetiva e epifânica: “Teu riso, presságio insone / de eternidade constelada”. A voz lírica transforma a perda em permanência simbólica. Como nos lembra Nora, “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (1993, p. 7) – e é nesse vácuo entre ausência e desejo que a poesia queiroziana se instala, como lugar sagrado da evocação, onde o passado pode, enfim, “ressurgir, salvo do esquecimento”.

4 Considerações finais

A tradição poética mineira, assim, prolonga-se em Queiroz como uma poética do limiar, entre a presença e a ausência, entre o passado e o instante, entre o vivido e o dito. O exercício da escrita, comparado por ela ao “exercício da fiandeira”, torna-se um ritual de resistência contra o esquecimento, e a memória é tecida como forma de restituir vínculos afetivos, identitários e ontológicos. Portanto, somado a essas antinomias, a escritora vê a história literária como um todo imaginário, organizado, híbrido e nesse ponto de intersecção torna-se um fenômeno vivo, em que há uma sucessão de ideias, acontecimentos e temas que se relacionam e configuram para o seu texto ficcional a representação da arte de experimentar novas travessias e deslocamentos e, dessa maneira, reconstituir uma identidade (no caso, a mineira) que está sempre em formação.

Referências

AGUIAR, Melânia Silva de. Poesia e identidade em Minas Gerais: a construção da memória. *Revista Cadernos de História*. Belo Horizonte, v. 9, n. 11. p. 99-111, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 433.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Exercício de fiandeira*: Joaquina, filha de Tiradentes, de Maria José de Queiroz. Tese (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9JLN6H/1/dissertacao_lyleidesouzanascimento.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *O sabor inigualável do verbo*: a poesia de Maria José de Queiroz. *Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte Julho de 2020. Disponível em: <https://academiamineira-deletras.org.br/artigos/o-sabor-inigualavel-do-verbo-a-poesia-de-maria-jose-de-queiroz-2/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Revista Projeto História*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

QUEIROZ, Maria José de. *Como me contaram... fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1973. p. 221-224.

QUEIROZ, Maria José de. *Desde longe*. Rio de Janeiro: Gramma, 2016.

Linguística

Os verbos terminados em *-iar*: a expansão da irregularidade no Brasil e em Portugal

Verbs Ending in -iar: The Expansion of the Irregularity in Brazil and Portugal

Lucas Pereira Eberle
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
eberle.lp@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4275-7848>

Resumo: O presente estudo analisa as razões pelas quais as normas padrão do português europeu e do português brasileiro divergem quanto à conjugação dos verbos terminados em *-iar*. Observa-se que, enquanto em Portugal é amplamente aceita a alternância vocálica *-i/-ei-* em diversos verbos, no Brasil essa variação é normativamente restrita a apenas seis casos. Analisaram-se gramáticas, manuais ortográficos e dicionários com o objetivo de identificar o momento em que tais variações foram inicialmente registradas, bem como examinar a recepção normativa dessas novas formas por parte dos gramáticos e estudiosos da época. Concluiu-se que a diferença entre os dialetos se deu pela perda do contraste entre as vogais pretônicas /e/ e /i/ no contexto de primeira vogal de hiato em Portugal, causando maior confusão entre as conjugações, enquanto o Brasil manteve o contraste das vogais anteriores pretônicas. Além disso, houve uma mudança na norma brasileira no século XX, na qual se buscou desvencilhar o português do Brasil do de Portugal, o que refletiu no registro da rejeição da alternância *-i/-ei-* na grande maioria dos verbos. Portanto, a diferença na difusão do fenômeno de alternância entre as variedades de Portugal e Brasil não é uma questão meramente fonológica, mas também normativa.

Palavras-chave: verbos irregulares; norma; português brasileiro; português europeu.

Abstract: This study analyzes the reasons why the standard grammars of European Portuguese and Brazilian Portuguese diverge regarding the conjugation of verbs ending in *-iar*. It is observed that, while vowel alternation between *-i/-ei-* is widely accepted in many verbs in Portugal,



in Brazil this variation is normatively restricted to only six cases. Grammars, orthographic manuals, and dictionaries were analyzed to determine when these variations were first recorded and how grammarians and scholars of that time received these new forms. The study concludes that the difference between the dialects is due to the loss of contrast between the pretonic vowels /e/ and /i/ in the context of the first vowel of a hiatus in Portugal, causing greater confusion between conjugations, whereas Brazil maintained the contrast of pretonic front vowels. Moreover, there was a shift in the Brazilian standard grammar during the 20th century, aiming to distinguish Brazilian Portuguese from European Portuguese, which was reflected in the rejection of the -i-/ei- alternation in most verbs. Therefore, the difference in the evolution of this alternation phenomenon between the varieties of Portugal and Brazil is not merely a phonological issue but also a normative one.

Keywords: irregular verbs; standard grammar; Brazilian Portuguese; European Portuguese.

1 Introdução

Os verbos da língua portuguesa, embora grande parte seja regular, possuem diversas irregularidades morfofonológicas. Este trabalho se debruçará sobre a alomorfia encontrada nas terminações verbais *-ear* e *-iar* que aparentam passar por um processo de neutralização tanto no Brasil quanto em Portugal.

Essas terminações são formadas de hiatos que, em determinados contextos fonológicos, são evitados no português. Por exemplo, as conjugações dos verbos *passear* e *desafiar* são formadas pelo encontro da vogal /e/ + outra vogal e /i/ + outra vogal, respectivamente, como mostrado a seguir:

- (1) Passe+ar – passe+ou – passe+aram
- (2) Desafi+ar – desafi+ou – desafi+aram

O verbo *passear*, assim como todos os verbos terminados em *-ear*, é considerado irregular pela norma do Brasil e de Portugal, pois, quando o acento recai sobre a vogal /e/, ocorre uma modificação do radical através da inserção do glide [j], marcado ortograficamente por *i*, como destacado em negrito em (3), o que resulta na dissolução do hiato. Diferentemente de *desafiar*, assim como a grande maioria dos verbos terminados em *-iar*, que mantém a vogal [i] e o hiato em todas as conjugações, como em (4):

(3) Passeiam – passeia – (eu) passeio¹

(4) Desafiam – desafia – (eu) desafio²

Contudo, alguns verbos terminados em *-iar*, tidos como irregulares, são conjugados igualmente aos verbos terminados em *-ear* quando o acento recai sobre /i/, isto é, em vez de ser pronunciada como [i], a vogal é alterada para [ej] no Brasil ou [ɐj] em Portugal. A alternância é aceita pela norma-padrão em alguns verbos, como *odiar* e *ansiar*, porém, em alguns outros verbos, embora seja atestada, carrega certo estigma, por exemplo *maquiar* e *variar*, conforme discorre Cipro Neto (1998). As diferentes formas estão apresentadas em (5):

(5) Formas normativa e não normativa de verbos terminados em *-iar*

Ortografia	Forma normativa	Forma não normativa
Odeia	[o'dej.ɐ]/[o'dɐj.ɐ]	[o'dzi.ɐ]/[o'di.ɐ]
Odeio	[o'dej.ɔ]/[o'dɐj.ɔ]	[o'dzi.ɔ]/[o'di.ɔ]
Maquia	[ma'ki.ɐ]	[ma'kej.ɐ]
Maquio	[ma'ki.ɔ]	[ma'kej.ɔ]

Além disso, nos verbos da terminação *-ear*, quando o acento recai sobre a desinência verbal e não sobre /e/, ocorre um processo de alteamento da vogal /e/ para [i] que resulta na homofonia entre as terminações verbais *-ear* e *-iar* em ambas as variedades do português³, de modo que os verbos da terminação *-ear* são frequentemente pronunciados como em (6):

(6) Pass[i]ar – pass[i]ou – pass[i]aram

Como consequência disto, perde-se o contraste entre as vogais /i/ e /e/, pois (I) em algumas conjugações, tanto a vogal /e/ quanto /i/ tornam-se [ej] no Brasil ou [ɐj] em Portugal, e (II) a pronúncia das vogais pretônicas /e/ e /i/ pode ser a mesma em contexto de hiato, sendo pronunciada [i] em ambas as variedades do português.

Na gramática de Bechara (2009 [1961]) e na coluna de Cipro Neto (1998), as formas verbais com a alternância /i/ [ej] (a ser representada como *-i/-ei-* doravante) são aceitas apenas em 6 verbos, conhecidos pelo anagrama MARIO – *mediar*, *ansiar*, *remediar*, *incendiar*, *odiar* (e *intermediar*, derivado de *mediar*). No entanto, nos usos não normativos é comum a ocorrência de alternância em outros verbos, principalmente nos verbos *variar* e *maquiar*.

Enquanto a neutralização do contraste das vogais /e/ e /i/ nas terminações *-ear* e *-iar* no Brasil parece dar seus primeiros passos, no português europeu é um fenômeno bastante difundido. Tomando como base os relatos de Bechara (2009 [1961]) e Cunha e Cintra (2016 [1985]), sabe-se que em Portugal, além destes 6 verbos mencionados acima, há uma maior quantidade de verbos da terminação *-iar* em que a alternância *-i/-ei-* é encontrada com certa frequência, de modo que é aceita em registros formais, isto é, tanto a forma regular quanto

¹ O ditongo é pronunciado como [ej] no Brasil e como [ɐj] em Portugal.

² A pronúncia da vogal [i] pode ser alterada para [j] a depender da velocidade de fala. Neste caso, o hiato também seria desfeito.

³ cf. Câmara Jr, 1970; Viana et al., 1973; Mira Mateus, 1982; Bechara, 2009 [1961]; Cunha e Cintra, 2016 [1985].

irregular são aceitas normativamente. Segundo os autores, alguns dos verbos que são relatados com variação são *premiar*, *negociar*, *agenciar*, *comerciar*, *licenciar*, *obsequiar*, *presenciar*, *sentenciar*, entre outros.

Isto posto, se a alternância *-i/-ei-* e, conseqüentemente, a neutralização das vogais /i/ e /e/ nas terminações verbais *-ear* e *-iar* são encontradas em duas variedades do português, pressupõe-se que exista uma origem em comum na língua para o fenômeno, mesmo que a difusão para outros verbos tenha ocorrido distintamente. Este trabalho busca responder: (I) quando essa alternância verbal se iniciou na língua; (II) que fatores linguísticos e extralinguísticos poderiam influenciar o fenômeno e; (III) por que sociolinguisticamente e normativamente o português brasileiro e o europeu se comportam de maneira distinta quanto a essas formas alternativas?

Na seção seguinte é apresentada a revisão de literatura referente à evitação de hiatos no português e à evolução do seu sistema vocálico. Na seção 3 são apresentados os objetivos e hipóteses e, em seguida, os materiais e métodos na seção 4. Na seção 5 são apresentados os resultados referentes à recepção normativa da alternância. Por fim, são apresentadas as conclusões.

2 Evitação de hiatos no português

Como é amplamente conhecido, a formação de novos hiatos no português ocorreu como consequência do apagamento de consoantes sonoras intervocálicas, como em *credo* > *creo* e *bona* > *bõa* > *boa* (Mattos e Silva, 2011; Williams, 1961). Muitas das sequências de vogais idênticas resultantes desse apagamento consonantal sofreram crase, enquanto vogais distintas mantiveram o hiato.

Por volta do século XVI, a epêntese de [j] passou a ocorrer nos casos de hiatos constituídos de vogal [e] + outra vogal, como em *creo* > *creio* e *alheo* > *alheio*, e apareceu definitivamente na escrita apenas no século XIX (Teyssier, 1982).

Tal pressão sobre hiatos se espalhou pela língua sendo aplicada em verbos cujo radical termina em vogal /e/, pois, neste caso, o encontro morfológico entre radical e flexão verbal sempre gera um hiato, como é nos verbos terminados em *-ear*: /e + ar/.

Como visto, as sequências [e] + vogal são evitadas e resolvidas através da epêntese do glide homorgânico⁴ [j]. Entretanto, há um ponto que parece passar despercebido pelos autores citados acima: a epêntese só se aplica quando a vogal [e] é acentuada, e é evitada quando o [e] é átono, como em *meados* que não é pronunciado m[ej]ados. Vale ressaltar que os exemplos apresentados são sempre relatados neste mesmo contexto fonológico (*creio*, *alheio*, *cheio*, *seio*, *ceia* etc.), de forma que poderia ser um fator relevante já no século XVI para a resolução de hiatos.

Partindo dos trabalhos de Beckman (1998) e Smith (2005), Eberle (2022; 2023a; 2023b) analisa sincronicamente a epêntese nesses verbos e defende que a motivação para a inserção do glide seja uma demanda de aumento de proeminência da sílaba acentuada, pois seriam posições silábicas privilegiadas que demandam material segmental também proeminente.

⁴ Segmento com mesmo traço de anterioridade e arredondamento da vogal precedente.

Baseado em Eberle (2023b), entende-se que a proeminência e sonoridade estariam relacionadas com a duração das vogais e a vogal /e/ não teria proeminência suficiente para satisfazer essa demanda quando ocupa a posição de *primeira vogal acentuada* em um hiato, pois formas como c[e]a (*ceia*) e cr[e]o (*creio*) não ocorrem na língua. Esta posição, no português brasileiro, seria satisfeita apenas por vogais mais baixas, que são mais longas (Flemming, 2004). Tal demanda por aumento de proeminência é encontrada em diversos outros verbos da primeira conjugação, em que o abaixamento de [e] para [ɛ] ocorre, como em p[e]gar – p[ɛ]go, l[e]var – l[ɛ]vo, s[e]car – s[ɛ]co etc.

Nos casos dos verbos da terminação *-ear* em que a vogal /e/ é acentuada em um contexto de hiato, para que a sílaba tônica tenha mais proeminência que a desinência verbal, ocorre a epêntese do glide [j], pois, apenas o abaixamento da vogal ainda resultaria em um hiato: c[e]a (*ceia*). E conforme Nevins e Costa (2019), ditongos são mais proeminentes que uma vogal simples.⁵

Este trabalho busca entender por que alguns verbos da terminação *-iar* se comportam como verbos da terminação *-ear*, cada um à sua maneira, a depender da variedade falada do português. Seguindo o raciocínio da baixa proeminência, *i.e.*, curta duração de [e], que é uma vogal média-alta, a vogal [i], sendo uma vogal alta, possuiria, em média, uma duração menor, portanto, a pressão em posição acentuada para que ocorra resolução do hiato é ainda maior.

A adição do glide [j] à vogal [i] não funcionaria no português porque resultaria ainda em um ditongo com duração semelhante a vogal [e].⁶ Assim, entende-se que a alternativa encontrada pela língua foi de alternar a vogal /i/ com [ej]/[ɛj], muito provavelmente pela semelhança com a terminação *-ear* em que /e/ alteia para [i] no contexto pretônico de primeira vogal em hiatos e é aumentado para [ej]/[ɛj] no contexto acentuado.⁷

Por fim, acredita-se que é a confusão entre verbos irregulares das duas terminações que desencadeia a neutralização entre as vogais /i/ e /e/, pois em ambas as terminações podem ser pronunciadas igualmente em posição átona e acentuada. Entende-se que, entre estas duas, a confusão em posição átona seja a principal motivadora da neutralização, pois é a que ocorre em mais conjugações e em outros contextos da língua para além dos hiatos. Assim, antes de dar continuidade para o trabalho aqui desenvolvido, é necessário discutir mais a fundo sobre a flutuação dessas vogais em posições átonas.

2.1 A alternância [i] ~ [e]

A flutuação entre as vogais [e] e [i] é atestada desde a passagem do latim para o português. Segundo Mattos e Silva (2001), as vogais pretônicas do latim foram neutrali-

⁵ Há poucos verbos no português do Brasil em que a epêntese é encontrada em posições átonas. Alguns deles são frear, cear, estrear, enfear e mear que podem ou não ser pronunciados com a epêntese de [j], por exemplo [fre'ar] ou [frej'ar], [se'ar] ou [sej'ar] etc. Eberle (2023b) argumenta que essa distinção ocorre devido ao status morfológico da V1 [e], pois quando ela é parte da raiz, a epêntese é possível em posição átona, mas quando ela é um morfema verbalizador, apenas o alteamento pode ocorrer. Para mais detalhes, consultar Eberle (2023b).

⁶ Dada a escala de duração: aj > a > ɛj > ɛ > ej > e > ij > i.

⁷ Nos verbos da terminação *-iar* que ainda se mantêm regulares (manutenção da vogal [i] em posição acentuada), entende-se que por serem parte da raiz, haverá restrições de fidelidade com a raiz (Beckman, 1998) acima das restrições de aumento de proeminência.

zadas, resultando na mudança de /i/ para /i/ e /ĩ ã ã/ para /E/ (média anterior), ou seja, o *i longo* resultou na vogal *i* atual, enquanto o *i breve* resultou na vogal média *e*, dependendo do contexto. Esta alternância [i] [e] se manteve em toda a história do português, até em suas versões contemporâneas.

O alteamento de vogais média-altas /e o/ para altas [i u] em posição pretônica, que se iniciou desde a idade média, é um fenômeno bastante recorrente no Brasil atualmente, seja por harmonia vocálica ou alçamento sem motivação aparente (Bisol, 2015). Como visto, este alteamento afeta os verbos da terminação *-ear*, pois, quando o acento recai sobre a flexão verbal, a vogal [e] fica em posição pretônica e tende ao alteamento para [i], por exemplo, *passear* – [pasi'a ɾ]. Para o português de Portugal, embora as vogais pretônicas tenham evoluído diferentemente do Brasil, como será discutido mais à frente, de acordo com Viana *et al.* (1973, p. 118), a vogal /e/, seguida de qualquer vogal acentuada, torna-se [i], portanto, neste contexto específico de primeira vogal pretônica de um hiato, a vogal /e/ é alteada para [i] também em Portugal.

A elevação da vogal nos verbos aqui estudados constitui o que Bisol (2015) denomina por alçamento sem motivação aparente, pois não há nada específico que motive o alteamento de /e/ para [i], afinal, a vogal subsequente para os verbos é sempre uma vogal de mesma altura ou mais baixa.

De acordo com Bisol (2015), estes fenômenos ocorrem desde o início da história do português. Em seu trabalho, a autora buscou em diversos textos antigos por ocorrências de harmonia vocálica e alçamento sem motivação aparente e descreve que existe alta presença de alteamento já no português do período medieval (séc. XIII ao XV), por exemplo “acuntycia (acontecía)” e “ticer (tecer)” (p. 190), e no clássico (séc. XVI ao XVIII), por exemplo “cubrir ~ cobrir” e “cumiçou ~ começou” (p. 194). Alguns exemplos de alteamento no português brasileiro contemporâneo são “cumer (comer)” e “tíatro (teatro)”.

Entretanto, entre os séculos XVIII e XIX, houve uma mudança em que o português europeu abandonou o alteamento e estabeleceu o processo de centralização, reduzindo seu sistema de vogais pretônicas. Enquanto isso, o português brasileiro manteve as 5 vogais pretônicas medievais até os dias atuais e os processos de harmonia e alçamento aumentaram.

Segundo Teyssier (1982), a centralização das vogais médias pretônicas no português europeu se deu por volta do século XVIII, provavelmente após 1750, em que a vogal /e/ passou para [ə] e /o/ para [u]. Além disso, o autor relata que a mudança de /e/ para [ə] pode ou não ter tido uma fase intermediária na vogal alta [i] (p. 62). Ademais, segundo Bisol (2015, p. 202): “As vogais médias do tipo [-post], ao passarem da posição acentual para a não acentual, perdem a distinção que separa uma da outra, como entidades fonológicas, isto é, são neutralizadas, passando a ser substituídas por um terceiro som, uma vogal centralizada, [ə] ou [i] [...]”.

Contudo, conforme relatado por Viana *et al.* (1973), no contexto de hiato, se a primeira vogal pretônica for [e], [ɛ], [ə] ou [i], ela será pronunciada como [i]. Portanto, em Portugal, tanto a terminação *-iar* quanto *-ear* terão sempre a mesma pronúncia da primeira vogal como [i]. É provável, então, que a neutralização das vogais anteriores pretônicas neste contexto seja a motivação para as alternâncias nas conjugações dos verbos de terminação *-ear* e *-iar* terem ocorrido na língua, porque seriam pronunciadas igualmente em formas arrizotônicas (acentuado na desinência verbal).

A única distinção, em Portugal, entre essas terminações seria encontrada quando a primeira vogal ocupasse uma posição acentuada (forma rizotônica), pois os verbos da ter-

minação *-ear* ditongam para [ɐj] e verbos da terminação *-iar* mantêm a vogal [i]. Entretanto, a primeira vogal do hiato em posição átona ocorre em mais conjugações do português que em posição de acento, visto que forma rizotônicas ocorrem apenas no presente do indicativo e subjuntivo e no modo imperativo; portanto, os falantes teriam muito mais *inputs* para as formas átonas, em que não há contraste e a pronúncia é [i]. Dessa forma, quando precisassem usar uma forma verbal com a primeira vogal tônica, a pronúncia ficaria arbitrária sem o conhecimento da escrita, pois não seria possível deduzir apenas pelo som se um verbo, por exemplo [maki'ar], deveria manter a vogal [i] na posição tônica ou ditongar para [ɐj]. Fato que se mantém atualmente.

No Brasil, por outro lado, o contraste entre [e] e [i] se manteve neste contexto de hiato, pois há determinados verbos em que o alteamento de /e/ para [i] não se constata, como *frear*, *cear* e *estrear*. Contudo, embora tenha se mantido em parte o contraste das vogais pretônicas /e/ e /i/ no Brasil, os casos de harmonia vocálica foram aumentando consideravelmente e os casos de alçamento, apesar de em menor quantidade, aumentaram principalmente em verbos. Assim, ambas as vogais neste contexto são comumente pronunciadas como [i].

Portanto, a diferença entre a quantidade de verbos com alternância em Portugal e Brasil parece residir no fato de que as vogais /e/ e /i/, no contexto de hiato, foram neutralizadas na Europa, enquanto ainda mantêm seu contraste no Brasil. Assim, a confusão entre as terminações é mais fácil de ocorrer no português europeu que no brasileiro, o que explicaria a diferença na quantidade de verbos em que a alternância é atestada em cada país.

Contudo, os fatores fonológicos não dão conta de explicar por que a norma padrão brasileira se estagnou em exatos 6 verbos, enquanto em Portugal a difusão para outros verbos foi permitida. Talvez a distinção não esteja apenas na evolução intralinguística, mas em fatores extralinguísticos.

3 Objetivos e hipóteses

O objetivo deste trabalho é investigar por que as gramáticas normativas apresentam diferenças significativas, no que diz respeito aos verbos terminados em *-ear* e *-iar*, a ponto de, atualmente, serem aceitos em Portugal um número muito maior de verbos com alternância *-i/-ei-* do que no Brasil.

Para alcançar esse objetivo, foi feita uma busca em gramáticas, dicionários etimológicos e manuais ortográficos por trechos ou comentários sobre tal fenômeno, a fim de encontrar quando essas variações foram registradas e como foi a recepção normativa dessas formas novas pelos gramáticos e estudiosos da época.

Sabendo-se que atualmente a norma padrão do Brasil restringe a alternância a apenas 6 verbos, espera-se encontrar relatos referentes a essa evitação do fenômeno nas gramáticas brasileiras, mas não nas gramáticas portuguesas.

4 Materiais e Métodos

Foram selecionados para análise gramáticas, dicionários e manuais de ortografia datados a partir do século XVI. O texto mais antigo foi a primeira gramática do português de Fernão de Oliveira (1536) e o mais atual foi uma gramática do presente século (Cunha e Cintra, 2016 [1985]).

Baseado na divisão em três períodos determinantes no processo de normatização linguística apresentada por Tannihão (2016), foram selecionadas obras da primeira metade do século XVI, que correspondem ao período de constituição das línguas nacionais, cujo foco principal é enaltecer a língua portuguesa; obras do período do racionalismo linguístico, em meados do século XVIII, cuja preocupação era a busca pela correção e prevalência da lógica da língua e; obras do século XIX, quando é difundida a racionalização proposta pelo Iluminismo em que há maior preocupação com o “bom português”. Também foram selecionadas obras contemporâneas correspondentes aos séculos XX e XXI.

As obras selecionadas foram as referenciadas em Tannihão (2016), além de outras pesquisadas na Biblioteca Nacional Digital (BND)⁸, na Biblioteca Digital da UNESP⁹ e por uma busca geral na internet.

Do primeiro período foram analisadas as seguintes obras:

- ♦ *Gramática da linguagem portuguesa* – Fernão de Oliveira (1536) (Portugal)
- ♦ *Gramática da língua portuguesa* – João de Barros (1540) (Portugal)
- ♦ *Regras que ensinam a maneira de escrever e ortografia da língua portuguesa, com um diálogo que a diante se segue em defesa da mesma língua* – Pero de Magalhães de Gandavo (1574) (Portugal)

Pesquisaram-se também obras do século XVII, período intermediário entre o primeiro e o segundo período:

- ♦ *Ortografia ou modo para escrever certo na língua portuguesa* – Álvaro Ferreira de Vera (1621) (Portugal)
- ♦ *Ortografia da língua portuguesa* – Ioam Franco Barreto (1674) (Portugal)

Do racionalismo linguístico do século XVIII, pesquisaram-se as obras:

- ♦ *Vocabulário Português e Latino* – Rafael Bluteau (1721) (Portugal)
- ♦ *Verdadeiro Método de Estudar (TOMO 1)* – Luiz Antônio Verney (1746) (Portugal)
- ♦ *Gramática Filosófica e Ortografia racional da Língua Portuguesa* – Bernardo de Lima e Mélo Barcelar (1783) (Portugal)

Do terceiro período (século XIX) foram encontradas as obras listadas abaixo. Além disso, é neste período que apareceram obras brasileiras pela primeira vez nesta pesquisa.

⁸ Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/>

⁹ Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/home>

- ◆ *Gramática Filosófica da Linguagem Portuguesa* – João Crisóstomo do Couto e Melo (1818) (Portugal)
- ◆ *Gramática filosófica da língua portuguesa ou princípios da gramática geral aplicados à nossa linguagem* – Jeronymo Soares Barbosa (1822) (Portugal)
- ◆ *Bases da Ortografia Portuguesa* – Aniceto dos Reis Gonçalves Viana e Guilherme de Vasconcelos Abreu (1885) (Portugal)
- ◆ *Gramática Portuguesa* – Julio Ribeiro (1885) (Brasil)

As demais obras do século XX e XXI são majoritariamente brasileiras. Do século XX, pesquisaram-se as gramáticas a seguir:

- ◆ *Gramática expositiva* – Eduardo Carlos Pereira (1907) (Brasil)
- ◆ *Vocabulário ortográfico e remissivo da Língua Portuguesa* – Aniceto dos Reis Gonçalves Viana (1914) (Portugal)
- ◆ *Gramática descritiva baseada nas doutrinas modernas* – Maximino Maciel (1914) (Brasil)
- ◆ *Gramática Portuguesa* – João Ribeiro (1920) (Brasil)
- ◆ *Gramática Secundária da língua portuguesa* – Manuel Said Ali (1925) (Brasil)
- ◆ *Gramática Histórica da língua portuguesa* – Manuel Said Ali (1931) (Brasil)
- ◆ *Estrutura da Língua Portuguesa* – Joaquim Mattoso Câmara Jr. (1970) (Brasil)

E, por fim, do século XXI, estas:

- ◆ *Gramática da Língua Portuguesa* – Mira Mateus *et al.* (2003) (Portugal)
- ◆ *Moderna Gramática Portuguesa* – Evanildo Bechara (2009) (Brasil)
- ◆ *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa* – Antonio Geraldo da Cunha (2010) (Brasil)
- ◆ *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* – Rocha Lima (2011) (Brasil)
- ◆ *Nova gramática do português contemporâneo* – Celso Cunha e Lindley Cintra (2016) (Portugal-Brasil)

Selecionadas as obras, foi realizada uma leitura direcionada em busca de trechos que citassem ou comentassem a alternância da terminação *-iar* (i ei). Não foi realizada uma leitura completa dos materiais, mas uma busca em seções que discutissem irregularidades verbais ou questões de variações morfológicas ou fonológicas.

5 Receptividade normativa

A primeira menção à irregularidade dos verbos da terminação *-iar* foi encontrada apenas na gramática de Melo (1818), ou seja, apenas no início do século XIX. Enquanto todos os textos anteriores não citam nem comentam sobre a irregularidade destes verbos, quase todas as obras seguintes fazem menção à alternância das conjugações em *-iar*, com exceção da gramática de Mira Mateus *et al.* (2003).

Através da busca não se sabe exatamente quando o processo de alternância se iniciou, mas sabe-se quando ele se tornou pauta, isto é, quando passou a ser tão comum que se tornou relevante para os estudiosos da época.

A primeira menção em Melo (1818), autor português, é referente aos verbos *alumiar* e *variar*. Segundo o autor:

Os verbos *alumiar* e *variar* são irregulares; pôsto que alguns *Litratos* digam, talvez por descuido, *alumeio*, *alumeias*, *alumeia*, *alumeiam*, &c. e *vareio*, *vareias*, *vareia*, *vareiam*, &c. (a cujos êrros tem dado origem e permanência a falta d'uma *Gramática filosófica*.) (Melo, 1818, p.211).

Este trecho relata que as formas alternativas eram consideradas erradas pelo autor e seriam caso de “descuido” na fala.

Barbosa (1822), também português, em sua gramática filosófica, discorre sobre a epêntese de [j] em alguns verbos da 2ª conjugação (*crer* e *ler*) e em verbos da terminação *-ear*:

[...] todas as vezes que o nosso *ê* grande fechado é seguido de outra vogal, com que não faz diphthongo, costumamos nós, para evitar este, juntar-lhe um *i* surdo na pronúncia, ainda que se não escreva, como *chêo*, *chêa*, em logar de *cheio*, *cheia*. N'esta mesma conta pois entram os verbos da primeira conjugação, que no infinito tem por figurativa radical um *e*, como: *afear*, *enlear*, *galantear*, *recear*, etc. os quaes todos nossos antigos escreviam sem *i*, [...]. O verbo *alumear*, escrevendo-se assim uniformemente, **como antigamente se escrevia, entra na mesma regra**: escrevendo-se porém com *i* na figurativa, d'este modo: *alumiar*, faz *alumio*, *alumias*, *alumio*, etc. como ha exemplos em nossos clássicos. (Barbosa, 1822, p. 187-188, grifo nosso).

Neste excerto, o autor relata que a epêntese intervocálica de [j] ainda não era presente na escrita, embora já fosse pronunciada, e leva a duas conclusões: (I) que, embora o verbo fosse grafado como *alumio*, a pronúncia na época seria *alumeio*, pois seguiria a mesma regra da terminação *-ear*, e (II) que a escrita com *-e-* ou *-i-* deste verbo variou bastante ao longo da evolução do português, e que antigamente seria grafada com *-e-*, mas no começo do século XIX seria grafado com *-i-*, como é hoje em dia.

Cunha (2010) apresenta que o verbo *alumiar* já teve variação em sua escrita (*alumiar* ~ *alumear*) e sua forma latina era *allūmīnāre*, com *i* breve. Assim, faz sentido que sua primeira grafia tenha sido com *-e-* em função da passagem do latim para o português em que a vogal *i* breve passou para [e], grafada por *-e-*, e que, motivada pelo fenômeno de alçamento, teria passado para *-i-* posteriormente.

No Corpus Informatizado do Português Medieval¹⁰ sua entrada é *alumiar*, grafada com *i*, e possui 46 ocorrências. Contudo, dentre as ocorrências, apenas 7 são grafadas com *-i-* nos textos do século XIII e XIV, sendo que 2 registros são em grafia atualizada e outros 2 não foram encontrados a datação no corpus. Há também um registro da forma *alummyar* no século XV, provavelmente uma marca da pronúncia com [j], uma pronúncia possível em contextos de fala mais rápida, e 3 registros com ditongação [ej], grafadas por *-ey-*, datados do final do século XV (1488).

¹⁰ Disponível em: <https://cipm.fcsh.unl.pt/>

Melo (1818) também descreve as irregularidades do verbo *recear* com as formas *receio*, *receias*, *receia* e *receiam* e coloca em uma nota de rodapé que a irregularidade se dá “Por acrescentamento da voz *i*” (p.210) e adiciona que: “Antigamente escrevia-se *receo*, *receas*, *recea*, *receam*; assim como ôje ainda se-escreve *desejo*, *desejas*, *deseja*, *desejam*; mas graças aos Doutos, que têm combatido o cego costume: *Nos desastres confia Receia nas centuras. Elp. Dur.*” (Melo, 1818, p. 210).

Assim, entende-se que ainda não havia total consenso sobre a escrita destes verbos no início do século XIX e, conforme Teyssier (1982), a vogal *i* viria a parecer definitivamente na escrita apenas a partir da metade do mesmo século.

As outras duas obras do século XIX datam do final do período e é possível notar o aumento de exemplos de verbos em que ocorre a irregularidade, se comparado às gramáticas do início do século que traziam um ou dois exemplos. Entende-se, portanto, que ao longo do século XIX houve um maior destaque do fenômeno de alternância na visão dos estudiosos, período em que as gramáticas vão ficando cada vez mais normativas, e o distanciamento fala e escrita mais saliente, como discutido a seguir.

Viana e Abreu (1885, p. 14) não abordam a terminação *-iar* em si, mas apresentam um fenômeno contrário ocorrendo com a terminação *-ear*, que seria a inserção do glide [j] quando a vogal [e] é átona. Hoje, tal pronúncia não é aceita pela Gramática Normativa, mas o registro demonstra que pronúncias como *passeiando*, *receiará* e *ideiou* eram possíveis.

No mesmo ano, Julio Ribeiro (1885), brasileiro, apresenta em sua gramática as irregularidades da 1ª conjugação que contém os verbos da terminação *-ear* e *-iar*. No que concerne aos verbos da terminação *-iar*, o autor relata que são regulares, mas que:

Exceptuam-se *agenciar*, *anciar*, *cadenciar*, *commerciar*, *mediar*, *negociar*, *odiar*, *penitenciar*, *premiar*, *remediar*, *sentenciar*, que tomam um *e* antes do *i* nas mesmas pessoas que as dos verbos em *ear* [...] (Ribeiro, 1885, p. 118-119).

Isto é, o autor relata que estes verbos eram conjugados como os verbos da terminação *-ear* que “tomam *i* entre *e* e *a* na primeira, na segunda e na terceira pessoa do singular, e na terceira do plural do indicativo presente, e comunicam essa irregularidade às mesmas pessoas do subjuntivo presente, e à segunda do singular imperativo [...]” (p. 118), por exemplo, *mapeio*, *mapeias*, *mapeia*, *mapeiam*, *mapeie*, *mapeies*, *mapeiem*.

Embora o autor não apresente nenhum juízo de valor em relação à alternância, percebe-se que a norma brasileira no final do século XIX se aproximava muito da norma europeia contemporânea.

Entrando no século XX, o discurso científico torna-se relevante e o prestígio acadêmico passa a influenciar à norma. Logo nos anos iniciais tem-se a *Gramática Expositiva* de Carlos Pereira (1907), brasileiro, em que há relatos semelhantes ao de Gonçalves Viana e Vasconcelos Abreu (1885) em relação ao registro de epêntese em posições átonas da terminação *-ear*: “Por confusão de fórmulas, escrevem muitos erradamente – *ideiar*, *ideiado*, *passeiar*, *passeiado*, *ceiar*, *ceiado*, *rodeiar*, *rodeiado*, em vez de – *idear*, *ideado*, *passear*, *passeado*, *cear*, *ceado*, *rodear*, *rodeado*, etc.” (Pereira, 1907, p. 120).

Em relação à terminação *-iar*, Carlos Pereira (1907) relata que são em grande maioria regulares, mas que:

O uso mais geral torna irregulares alguns, que recebem um *e euphonico* antes da ultima vogal do thema, toda a vez que sobre ella recae a tónica, [...]. Como a pronúncia do infinito impessoal, fôrma typica, é semelhante nos verbos em *ear* e *iar*, houve manifestamente confusão das duas conjugações, estabelecendo-se uma falsa analogia. (Pereira, 1907, p. 120).

Esta análise é proposta também neste presente trabalho, em que se entende que, por existirem mais conjugações das terminações *-ear* e *-iar* com a primeira vogal átona, ela será pronunciada igualmente em mais situações, causando uma maior confusão entre as terminações e uma maior difusão do fenômeno de alternância.

O autor acrescenta à lista de verbos irregulares *agenciar*, *anciar*, *cadenciar*, *commerciar*, *mediar*, *negociar*, *odiar*, *penitenciar*, *premiar*, *remediar*, *sentenciar* os verbos *basofiar* (bazofiar), *incendiar*, *obsequiar* e *palliar* (paliar).

Viana (1914), em seu *Vocabulário ortográfico e remissivo*, faz a ressalva de que os verbos *alumiar*, *gloriar* e *aviar* são escritos com “i” e não “e”, pois se conjugam *alumio*, *glorio* e *vario*, entretanto, explica que: “Todavia, por influência daqueles em que essa vogal radical é, pelo contrário, *e*, que átono se profere *i*, alguns verbos em *iar* confundiram-se com êsses, e é já hoje impraticável a correção” (Viana, 1914, p. 14).

O autor menciona os verbos *ansiar*, *negociar*, *obsequiar*, *premiar*, *odiar* e *remediar* como os principais exemplos de irregularidade e adiciona que em verbos menos triviais: “É duvidoso o modo de os conjugar, como *licenciar*, *presenciar* e *sentenciar*, que muitos preferem conjugar *licencio*, *presencio* e *sentencio*, **conquanto as formas *licenceio*, *presenceio* e *sentenceio* sejam muito mais usuais**” (Viana, 1914, p. 14, grifo nosso).

Tal relato demonstra como a norma portuguesa, embora consciente da ampla difusão do fenômeno de alternância na língua, buscava impedir que este se espalhasse para mais verbos, como declarado por Viana (1914, p.14): “[...] e convém que não se translade a outros a irregularidade [...]” e “É claro que a irregularidade se não deve transladar aos substantivos correspondentes [...]”. Além disso, é interessante perceber que em alguns verbos a norma preferia as formas alternativas em vez das regulares, como é o caso dos verbos destacados acima.

No mesmo ano, Maximino Maciel (1914), brasileiro, toca brevemente no fenômeno e relata que:

[as irregularidades se operam] flexionalmente, sempre que as modificações se effectuam apenas na flexão conjugativa, ex.: *cr + er – eio*, *prantear*, *pranteio*, *remedi + ar – remedeio*, *odiar*, *odeio*. São desta classe a **maior parte** dos terminados em *iar* e *ear*, cujas flexões coincidem no presente indicativo e no subjuntivo. (Maciel, 1914, p. 135, grifo nosso).

Este pequeno trecho leva à conclusão de que muitos verbos da terminação *-iar* na língua carregavam a alternância na época, pois o autor descreve que a maior parte dos verbos terminados em *-iar* seguiria essa irregularidade.

João Ribeiro (1920), também brasileiro, faz observações sobre verbos regulares e adiciona os verbos *diligenciar* e *evidenciar* ao conjunto de verbos que aceitam alternância já apresentados nesta seção, contudo, relata que os verbos *aviar* e *alumiar* são regulares e o *i* conserva-se sem alteração, diferentemente dos outros autores. Além disso, escreve “etc.” na lista de verbos demonstrando que existiam mais exemplos com a alternância.

O autor também relata observações suplementares na seção de verbos irregulares e diz que:

Na primeira conjugação, os verbos em *ear* e *iar* formam o presente em *eio* e *io*, e gramáticos e escriptores nesse ponto muito se contradizem [...]. A regra por onde é mais fácil acertar é seguir-se a desinência *eio*, *eia* nos verbos em *ear* ou *eiar* e a desinência *io*, *ia* nos verbos em *iar*. Digam-se, comtudo, sempre *odeio* e *premeio* por serem de uso (Ribeiro, 1920, p. 115).

Deste excerto é interessante observar como o autor relata existirem verbos em *eiar*, que até o momento haviam sido relatados apenas como erros pelos outros autores, e que as formas com alternância (que fogem da regra regular) seriam casos do uso, ou seja, termos mais populares.

Por outro lado, na década de 20, Said Ali (1965 [1925]) discorre em sua *Gramática secundária da Língua Portuguesa* sobre os verbos da terminação *-ear* e *-iar* no português brasileiro. Segundo o autor: “Os verbos em *-IAR* que excepcionalmente seguem o tipo da conjugação em *-ear* para as três pessoas do singular e a 3ª do plural do presente, quer do indicativo, quer do subjuntivo, são: odiar [...]; ansiar [...]; mediar [...]; incendiar [...]; remediar [...]” (Said Ali, 1965 [1925], p. 81).

Para o autor, todos os demais verbos da terminação *-iar*, no Brasil, à exceção de *odiar*, *ansiar*, *mediar*, *incendiar* e *remediar*, seriam conjugados conforme a regra geral, isto é, regularmente, inclusive os verbos relatados com alternância por outros autores, como *alumiar*, *negociar*, *agenciar* etc.

É neste trabalho que aparece registrada pela primeira vez a distinção entre o português brasileiro e o europeu, pois o autor apresenta que “em Portugal diz-se, **pelo contrário**: *agenceio*, *negoceio*, *comerceio*.” (Said Ali, 1965 [1925], p. 81, grifo nosso).

Ademais, o autor acrescenta que a terminação *-ear* corresponde aos verbos que tenham um substantivo/adjetivo da mesma raiz, terminado em /e/ acentuado, *eio/eia*. Semelhantemente, para a terminação *-iar* seriam os substantivos/adjetivos terminados em *io/ia*, salvo algumas exceções (os verbos irregulares).

No início da década de 30, Said Ali (1966 [1931]) acrescenta alguns pontos referentes à alternância em sua *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. O autor afirma que, embora fosse sugerida no *Dicionário de Aulete* a forma *premeiar*, existem registros de *premiar* em Vieira (Serm. 2, 245) e Bernardes L.C. (336 *apud* Said Ali, 1966 [1931], p.139). Além disso, há registros de *negocêo* e *negocêa* em Sá Miranda (215, 226, 199), Vieira (Serm. 3, 332,7, 327, 7, 419) e Bernardes (109), assim como *commercêam*, *agencêa* e *reverenceão* (Said Ali, 1966 [1931], p. 139).

Entretanto, o autor ressalta que:

No Brasil **o falar vulgar é propenso a não abrir exceção** para êstes últimos verbos, dizendo *negocias*, *negocia*, *agenciam*, *comerciam*, *reverenciam* [...]. Pôsto que parte dêstes verbos em *-enciar* e *-endiar* se conjuguem em Portugal amaneiradamente como se pertencessem ao tipo *-ear*, parece que, tratando-se de criações modernas, sem apoio no uso tradicional, a analogia pediria se usassem as terminações *-io*, *-ias*, etc., a par dos substantivos em *-io*, *-ia* de que os verbos se derivam (Said Ali, 1966 [1931], p. 139-140, grifo nosso).

Os relatos de Said Ali levam ao questionamento se de fato havia ocorrências de alternância em diversos verbos no Brasil no início do século XX ou se eram apenas os cinco verbos elencados por ele, pois, no texto de 1965 [1925], o autor relata apenas a alternância em cinco verbos, mas, no texto de 1966 [1931], o autor descreve que o uso da alternância é propenso a não ocorrer, o que demonstra que poderia ocorrer em menor frequência. E, mais, levanta-se a questão se, de fato, em algum momento foram atestadas essas alternâncias no Brasil ou se eram apenas registros portugueses.

Posteriormente, nos anos 70, Câmara Jr. (1970) descreve, no português brasileiro, o /e/ átono em hiato que passa para /i/, até em registros formais. Além disso, relata, com base em Said Ali, que a alternância no português culto ocorre nos verbos *odiar*, *ansiar*, *incendiar*, *mediar* e *remediar*, os mesmos que são aceitos normativamente atualmente no Brasil.

Além do mais, o autor propõe que verbos que alternam teriam a representação fonológica, ou radical teórico, como denominado pelo autor, com a vogal /e/, portanto, /o'dea/ e /aN'sea/, e por isso a epêntese ocorreria nestes verbos, sendo a distinção entre *-ear* e *-iar* meramente gráfica. Enquanto isso, os demais verbos não teriam ambiente para ditongação e teriam o radical teórico com /i/, por exemplo, /nego'sia/ (negocia – negociar).

Por fim, no século XXI, todas as gramáticas (Bechara, 2009 [1961]; Rocha Lima, 2011; Cunha e Cintra, 2016 [1985]) relatam, para o português do Brasil, apenas os cinco verbos do anagrama *MARIO* também citados por Câmara Jr. e Said Ali.

Bechara (2009 [1961]) faz uma observação referente à distinção entre o português do Brasil e o de Portugal em que, embora no Brasil a alternância seja atestada apenas nos cinco verbos, em Portugal ainda se notam vacilações nos verbos da terminação *-iar* (os mesmos citados nas gramáticas do século XVIII e XIX) que, segundo o autor, se dão pela “homofonia dos dois finais na fala corrente” (Bechara, 2009 [1961], p. 204). Isto é, para ele, a alternância é também resultado da neutralização das vogais /e/ e /i/ em posição pretônica, que resultam em uma mesma pronúncia na fala: [i].

Ademais, o autor afirma haver alguns verbos em que a neutralização não ocorre, pois afetaria pares mínimos da língua, são eles: *afear* e *afiar*, *arrear* e *arriar*, *estrear* e *estriar*, *vadear* e *vadiar*, etc.¹¹

Cunha e Cintra (2016 [1985], p. 439, grifo nosso) também discutem a distinção entre Portugal e Brasil ao relatarem que “há um grupo de verbos em *-iar* que, no português de Portugal e na **língua popular do Brasil**, não seguem uma norma fixa, antes vacilam entre os modelos de *anunciar* e *incendiar*”, referindo-se aos verbos regulares (*anunciar*) e irregulares (*incendiar*). Assim, entende-se que em Portugal essa variação é aceita na norma, mas no Brasil é considerada fala popular.

Em suma, é no período do racionalismo linguístico (século XVIII), em que se buscava entender a lógica da língua, que começam a aparecer descrições do fenômeno de alternância. Porém, é no século XIX que se nota um maior efeito desta norma e um maior incentivo à correção e normatização das conjugações destes verbos, recorrendo muitas vezes à etimologia e autores consagrados, como Camões. Consequentemente, formas populares eram desvalorizadas.

¹¹ Como discutido na nota de rodapé 5, pode-se analisar tais verbos como tendo a vogal /e/ como parte da raiz e não um morfema derivacional, *afe* + *ar* e não *af* + *e* + *ar*, e, por serem raiz, a alternância seria mais evitada.

No Brasil, do final do século XIX até o começo do século XX, há relatos de muitos verbos da terminação *-iar* que sofrem da alternância, como descrito por Julio Ribeiro (1885), Carlos Pereira (1907) e João Ribeiro (1920). Entretanto, no mesmo período (início do século XX) e no século XXI, são relatados apenas os cinco verbos do anagrama MARIO, conforme visto em Said Ali (1965 [1925], 1966 [1931]), Câmara Jr. (1970), Bechara (2009), Rocha Lima (2011) e Cunha e Cintra (2016).

A pergunta que resta é se de fato se atestavam mais verbos com alternância entre falantes do português culto do Brasil no final do século XIX e início do XX ou se, na realidade, as gramáticas apenas não distinguiam as duas variedades do português, isto é, os autores estariam relatando casos portugueses nas gramáticas brasileiras. Este questionamento se dá em razão da distinção entre o português do Brasil e de Portugal aparecer pela primeira vez em Said Ali (1965 [1925]) e nos trabalhos seguintes, mas não ser encontrada em nenhuma das obras anteriores analisadas.

De acordo com Pagotto (2013), em seu trabalho analisando clíticos pronominais em textos constitucionais, um no período imperial (1824) e outro no republicano (1892), o processo de constituição da norma no Brasil no século XIX foi na direção oposta do que de fato era falado no país. A norma visava construir uma unidade na língua escrita entre Brasil e Portugal, em um processo de europeização do Brasil sustentado pelos interesses da elite branca, para manutenção da oposição entre elite e a maioria da população (Pagotto, 1998). Assim, manteve-se no Brasil a norma europeia moderna que é seguida até os dias de hoje como padrão.

Segundo Pagotto (2013, p. 41), o Brasil terminou o século XIX com uma “nova norma importada de Portugal”, em que não havia incorporações de formas típicas da língua falada. Essa unidade linguística tão desejada não foi alcançada em um processo natural, mas sim algo imposto pela elite. Enquanto formas típicas brasileiras caíam em desprestígio, formas europeias eram prestigiadas pelos gramáticos, portanto, possuíam um valor dominante tornando-se parâmetro avaliativo para as normas de escrita, impossibilitando que os brasileiros não as seguissem.

A partir disto, é possível entender por que os gramáticos brasileiros do final do século XIX e início do século XX apresentavam tantos verbos com alternância para o português brasileiro. De fato, a norma europeia era a seguida e, por isso, diversos verbos eram atestados com alternância, contudo, muito provavelmente, a grande maioria dos verbos não tinham propensão a alternar no português falado no Brasil, como relatado por Said Ali (1965 [1925], 1966 [1931]), mas eram registrados nas gramáticas.

De qualquer forma, parece arbitrário que os verbos *mediar* (*intermediar*), *ansiar*, *remediar*, *incendiar* e *odiar* são os únicos aceitos na norma contemporânea brasileira, pois não aparentam se relacionar semanticamente ou discursivamente. Porém, um fato é certo, houve uma mudança normativa em relação à alternância que passou a ser registrada com mais rejeição no Brasil a partir dos anos 20. Muito provavelmente, os casos de alternância já eram exceções na fala urbana escolarizada do Brasil, diferentemente de Portugal, onde eram bastante aceitos, mas a busca por uma unidade normativa entre os dois dialetos no século XIX resultou no registro da alternância em diversos verbos no Brasil.

6 Conclusão

O espalhamento, ou não, da alternância verbal *-i/-ei-* nos verbos da terminação *-iar* não ocorreu livremente na língua, mas teve influência da norma padrão, principalmente, na norma brasileira que buscou e busca contê-lo.

Defende-se que as duas variedades do português tiveram uma origem em comum no que diz respeito ao fenômeno de alternância: o aumento do processo de alteamento de /e/ para [i] em posição pretônica, que por ter ocorrido diferentemente em cada dialeto resultou em diferentes níveis de espalhamento.

Em Portugal, o fenômeno se espalhou para diversos verbos em função da neutralização das vogais pretônicas em contexto de hiato, causando maior confusão acústica nos falantes que pronunciavam igualmente as vogais /e/ e /i/. Por outro lado, no Brasil, a neutralização não ocorreu e manteve-se, em determinados contextos, o contraste entre /e/ e /i/ pretônicos. Assim, a neutralização das vogais anteriores pretônicas não é um processo generalizado e finalizado no Brasil até os dias de hoje, de forma que a confusão das conjugações ocorria e ocorre com menos frequência que em Portugal. Acredita-se que a razão para a alternância não ter se espalhado como na Europa, mantendo-se apenas em seis verbos é randômica. Poderiam estes verbos ser mais usuais na época em que foram normatizados? Tal pergunta carece de maior investigação futura.

Os registros em gramáticas e manuais ortográficos mostraram que até o início do século XX, por não haver distinção entre português brasileiro e europeu, a alternância em diversos verbos da língua era relatada também no Brasil. Contudo, a partir da década de 20, apenas seis verbos são relatados com alternância no Brasil, enquanto a difusão para outros verbos é registrada como um fenômeno frequente apenas em Portugal, assim, as gramáticas brasileiras do século XIX muito provavelmente se baseavam na norma europeia em vez de relatar casos brasileiros.

Neste ponto, o que parece mais curioso é que a norma brasileira, ao buscar se desvincular da norma europeia no século XX, apresenta a alternância com maior desprestígio, muito provavelmente por ser algo considerado mais arcaico mantido principalmente em falas populares/rurais ou de pessoas não escolarizadas. Isto é, ocorre uma reviravolta em que formas antes prestigiadas pela norma, tornam-se desprestigiadas, não por fatores gramaticais, mas por fatores sociopolíticos, como a manutenção de um distanciamento social e linguístico entre elite e povo.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2021/12853-4.

Referências

- BARBOSA, J. S. *Grammatica philosophica da lingua portugueza*. Lisboa: Academia das Sciencias, 1822.
- BACELLAR, B. L. e M. *Grammatica philosophica, e orthographia racional da lingua portugueza*: Para se pronunciarem, e escreverem com acerto os vocabulos deste idioma. Lisboa: Na Offic. de S.T. Ferreira, 1783.
- BARRETO, J. F. *Ortografia da lingua portuguesa*. Lisboa: Ioam da Costa, 1671.
- BARROS, J. *Grammatica da lingua portuguesa*. Olyssipone: apud Lodouicum Rotorigiu[m], Typographum, 1540.
- BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009 [1961].
- BECKMAN, J. N. *Positional faithfulness*. 1998. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Linguística, University Massachusetts Amherst, Amherst, 1998.
- BISOL, L. A harmonização vocálica como indício de uma mudança histórica. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, [s. l.], v. 31, p. 185-205, 2015.
- BLUTEAU, R. *Vocabulario Portuguez e latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712. v. 2.
- CÂMARA, J. M. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- CASTRO, I. *Introdução à História do Português*, 2. ed. Lisboa, Edições Colibri, 2008.
- CIPRO NETO, P. Maquia ou maqueia? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff23049808.htm>. Acesso em: 28 abr. 2025.
- COUTO, H. H. Ditongos crescentes e ambissilabidade em português. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 29, n. 4, p. 129-141, 1994.
- CUNHA, C; CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017 [1985]. 800 p.
- DA CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- EBERLE, L. P. *Monotongação, ditongação e resolução de hiatos: um estudo com palavras reais e logatomas no português falado em São Paulo*. 2022. 122 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.
- EBERLE, L. P. Aumento de proeminência e maximização de contraste via epêntese de glide no português brasileiro. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 58, n. 1, e44765, 2023a.
- EBERLE, L. P. O efeito da proeminência de raízes na resolução de hiatos do português: por que podemos falar fre(i)ar, mas não passe(i)ar?. *Caderno de Squibs*, São Paulo, n. 7, p. 1-7, 2023b.
- FLEMMING, E. Contrast and perceptual distinctiveness. *Phonetically based phonology*, p. 232-276, 2004.
- GANDAVO, P. M. *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da lingua portuguesa*. Lisboa: Antonio Gonçalves, 1574.
- LIMA, C. H. R. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

- MACIEL, M. *Gramática analytical* – baseada nas doutrinas modernas satisfazendo às condições do atual programa. 5. ed. Rio de Janeiro: Central, 1914.
- MATTOS E SILVA, R. V. *O português arcaico: fonologia*. São Paulo: Contexto, 2001.
- MELO, J. C. C. *Gramática filosófica da linguagem portuguesa*. Lisboa: Imprensa Régia, 1818.
- MIRA MATEUS, M. H. et al. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editora Caminho, ed.5, 2003.
- MATEUS, M. H. M. *Aspectos da fonologia portuguesa*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982.
- NEVINS, A.; COSTA, P. P. Prominence Augmentation via Nasalization in Brazilian Portuguese. *Catalan journal of linguistics*, [s. l.], v. 18, p. 161-189, 2019.
- OLIVEIRA, F. *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lixboa: Germão Galharde, 1536.
- PAGGOTO, E. G. A norma das Constituições e a constituição da norma no século XIX. *Revista Letra*. Rio de Janeiro, 2013. p. 31-50.
- PAGOTTO, E. G. Norma e condescendência: ciência e pureza. *Línguas e instrumentos linguísticos*, v. 1, n. 2, p. 49-68, 1998.
- PEREIRA, E. C. *Gramática expositiva*. São Paulo: Weiszflog Irmãos e Companhia, 1907.
- RIBEIRO, J. *Grammatica portuguesa*. 19. edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1920.
- RIBEIRO, J. *Grammatica portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Jorge Seckler, 1885.
- RODRIGUES, M. C. O hiato no português: a tese da conspiração. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 7-26, 2007.
- SAID ALI, M. *Gramática secundária da língua portuguesa*. revista e ampliada. São Paulo: Edições Melhoramentos, v. 1965 [1925].
- SAID ALI, M. *Gramática histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos. 1966 [1931].
- SMITH, J. L. *Phonological augmentation in prominent positions*. New York: Routledge, 2005.
- TANNIÃO, K. C. *Sobre norma e preposições: um estudo das completivas finitas (des)preposicionadas em português*. 2016. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2016.
- TEYSSIER, P. *História da língua portuguesa*. Tradução: Celso Cunha. Lisboa, Sá da Costa, 1982.
- VERA, Á. F. *Orthographia ou modo para escrever certo na lingua portuguesa*. Lisboa: Mathias Rodriguez, 1631.
- VERNEY, L. A. *Verdadeiro Metodo de Estudar, para Ser util à Republica, e à Igreja*: Proporcionado ao Estilo, e Necesidade de Portugal. Valença: Antonio Balle, 1746.
- VIANA, A. R. G.; ABREU, G.V. *Bases da ortografia portuguesa*. Imprensa Nacional, 1885. 16 p. Biblioteca Nacional de Portugal.
- VIANA, A. R. G. *Vocabulario ortografico e remissivo da lingua portuguesa*. Paris, Aillaud, 1914.

VIANA, A. R. G.; CINTRA, L. F. L.; RIBEIRO, J. A. P. *Estudos de fonética portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. 1973.

WILLIAMS, E. *Do latim ao português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: MEC/INL, 1961.

Literatura

L'écriture de l'intime dans *Fragments... d'enfance* de Bernoussi Saltani

The Writing of Intimacy in Fragments... d'Enfance by Bernoussi Saltani

Abdelouahed Hajji

Université Moulay Ismaïl (UMI) | Meknès
Fès-Meknès | MA
ad.hajji@umi.ac.ma
<https://orcid.org/0000-0003-3806-0028>

Résumé : Cette contribution analysera l'écriture de l'intime dans *Fragments... d'enfance* de Bernoussi Saltani. Il s'agira en premier lieu d'évoquer le récit d'enfance à travers la vie d'un narrateur-auteur. Celui-ci se remémore ses souvenirs marqués par des épreuves douloureuses, mais aussi par des moments de joie. La réactualisation de l'enfance permet de réhabiliter tout un pan de l'Histoire marocaine. En alternant l'oral et l'écrit, le narrateur-auteur propose à son lecteur un voyage vers son lieu d'intimité, à savoir sa vie intérieure. Il révèle également une série d'épreuves qu'il a traversées, épreuves qui ont fait de lui un homme à l'esprit ouvert. Bien qu'elles soient douloureuses, ces épreuves ont tout de même contribué à sa maturité, qui se traduit par une recherche de l'humanisme. Le narrateur problématise également la notion de racisme, qui commence par la petite société (la famille) pour atteindre la grande société. Il remet ainsi en question le racisme politique et social tout en faisant appel à une politique de l'amour et de l'hospitalité à travers le rappel de la cohabitation entre différentes cultures dans l'Histoire. La compréhension du présent est tributaire de la compréhension du passé. En tant que chant de l'oralité, le récit-souvenir-nostalgie de Saltani est un hymne à l'amour envers l'autre. Son écriture, teintée d'humour et d'ironie, favorise une esthétique réflexive et anecdotique, incitant le lecteur à réfléchir sur le monde à partir de l'expérience de l'intimité.

Mots-clés : Écriture de l'intime ; récit d'enfance ; épreuves ; hospitalité de l'autre ; racisme.



Abstract: This contribution will analyze the writing of intimacy in Bernoussi Saltani's *Fragments... d'enfance*. It will begin by evoking the story of childhood through the life of a narrator-author. The narrator recalls memories marked by painful ordeals, but also by moments of joy. By bringing childhood back to life, a whole section of Moroccan history is rehabilitated. By alternating between different registers, the narrator-author takes the reader on a journey to his most intimate place, his inner life. It also reveals a series of trials that the narrator has undergone, trials that have made him an open-minded man. Although painful, these trials have nonetheless contributed to his maturity, which is reflected in his quest for humanism. The narrator also problematizes the notion of racism, which begins in small society (the family) and reaches out to big society. He calls into question political and social racism, while appealing to a politics of love and hospitality by recalling the cohabitation of different cultures throughout history. Understanding the present depends on understanding the past. As a song of orality, Saltani's narrative-remembrance-nostalgia is a hymn to love for the other. His writing, tinged with humor and irony, favors a reflective and anecdotal aesthetic, encouraging the reader to reflect on the world from the experience of intimacy.

Keywords: Intimate writing; childhood stories; hardships; hospitality of the other; racism.

1 Introduction

Dans *Fragments... d'enfance*, Bernoussi Saltani revisite son enfance de manière fragmentaire, comme l'indique le titre du récit-souvenir. Le narrateur-auteur dévoile son enfance à travers les fragments ayant marqué son être durant cette période. Il s'agit d'une sorte d'écriture de l'intime, dans la mesure où le narrateur révèle les épreuves qu'il a traversées. C'est une déconstruction du racisme et de l'intolérance au profit d'une hospitalité de l'autre. En effet, l'écriture de l'intime se transforme parfois en écriture de l'autre. Le narrateur révèle également les moments les plus difficiles de l'enfance marocaine avec l'étonnement et l'émerveillement propre aux enfants. Il va sans dire que l'enfance est le lieu du « regard naïf », c'est-à-dire du premier contact avec le monde. Le narrateur vieillissant exprime à travers ses fragments une nostalgie et une fascination envers son enfance difficile certes, mais aussi merveilleuse.

À voix multiples, l'écriture de Bernoussi Saltani est tributaire d'une politique de la relation, dans laquelle l'auteur transforme son texte en un espace d'érudition (chants, littérature,

politique, etc.). Cette érudition n'est pas un voile qui masque la réalité, mais une tentative de comprendre les rouages d'une réalité difficile et hostile à l'émergence de l'individu pris par la pauvreté et la misère. En cela, son écriture s'avère une fictionnalisation du réel comme problématisation de la réalité et une forme d'échappatoire. L'enfance telle qu'elle est revisitée par l'auteur-conteur-penseur est un lieu idéal où il y a une harmonie entre la nature et l'enfance. Raison pour laquelle le narrateur ne cesse pas d'associer son village au paradis.

En considérant ce panorama sur le texte, cette contribution portera sur l'écriture de l'intime dans les *Fragments... d'enfance*. L'accent sera également mis sur le rapport du narrateur-auteur à l'Histoire, à la mémoire culturelle, bref à la vie. Chez Bernoussi Saltani, il y a tout un éloge de la vie et de l'amour comme territoire de la rencontre entre soi et l'autre. En tant que fenêtre vers l'intimité, le récit d'enfance – récit de vie – est également une réactualisation des valeurs humanistes et, par conséquent, une remise en question du racisme et du rejet de l'autre.

2 Un récit d'enfance

L'intime est ce qui il y a de plus profond dans l'être : il est l'essence de l'homme prenant l'aspect d'un secret. L'écriture de l'intime a pour caractéristique de dévoiler ce secret. C'est le cas du narrateur-auteur dans *Fragments... d'enfance*, où il s'agit de raconter son enfance par écrit à ses propres enfants. C'est en particulier une expression du « moi ». Cela explique le ton familier qui caractérise le récit de Bernoussi Saltani. L'enfance constitue donc le matériau d'écriture, car « il n'est pas d'écriture, de lecture qui ne paraisse puiser sa substance à la source secrète de l'enfance » (Forest, 2013, p. 8). L'écriture de l'intime est à la recherche du moi, c'est-à-dire de l'identité du sujet écrivant. C'est aussi une stratégie pour exprimer le moi par le biais d'un récit qui allie oralité et écriture. L'aspect du conte est présent dans ce récit de l'enfant, où il est facile de repérer des expressions propres aux conteurs. Bernoussi Saltani est ainsi un rhapsode et aède, c'est-à-dire celui qui compose et récite des histoires. Il imprègne son texte d'une tonalité « vocale » et, *ipso facto*, le dote d'une voix :

Le texte « vocal » fonctionne comme s'il était dit et non écrit : pour faire entendre une voix, il procède notamment par ajouts au-delà du point final, par retours reformulateurs ou correctifs, par sous- ou surponctuation ; il met en scène ses hésitations, ses remords, son incomplétude ; il assouplit la contrainte grammaticale, au point que l'on obtient parfois une sorte d'accumulation d'apparence confuse. Le texte se donne alors comme un discours spontané et non planifié : il ne présente plus la netteté linéaire de l'écrit (Philippe, 2024, p. 213).

C'est ce style « vocal » qu'illustrent les *Fragments... d'enfance*, de Saltani, où l'oralité imprègne le texte pour lui restituer un rythme et une voix. Les fragments d'enfance sont ainsi racontés par un narrateur-auteur dont le but ultime est de réhabiliter la mémoire familiale et collective. L'écriture de l'enfance s'avère en effet être une réactualisation du passé, où sévissent la pauvreté et la difficulté de vivre. L'écriture-voix est un don offert à ses propres enfants. C'est pourquoi « [...] la narration implique une complicité entre le narrateur et le narrataire, un climat de confiance et d'intimité » (Kilito, 1992, p. 43). Cette intimité engage une esthétique de

l'oralité comme « moyen d'inscrire les œuvres littéraires dans le socle culturel de l'audible et non seulement dans celui du lisible (au sens graphique / visuel du terme) » (Zekri, 2006, p. 91).

Passant de l'oralité à l'écriture, le narrateur-auteur évoque quelques moments de bonheur et de joie. En préfacier clairvoyant de *Fragments... d'enfance*, Abderrahim Kamal note que : « Le lecteur traversera donc un texte aux tons et aux registres multiples où l'on passe du rire aux larmes ou à la méditation sans transition » (2019, p. 7). Le texte de Saltani est traversé par un arrière-plan humoristique qui déconstruit la tension d'une lecture sérieuse, d'autant plus que l'humour édulcore le fardeau de l'enfance. L'écriture humoristique favorise également une complicité entre l'écrivain et son lecteur. C'est en particulier un récit d'enfance fragmenté, portant sur une période elle-même fragmentée de l'Histoire marocaine.

Denise Escarpit propose une définition claire du récit d'enfance :

C'est un texte écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif (1993, p. 24).

Fragments... d'enfance, de Saltani, s'avère ainsi être une autobiographie de l'auteur, notamment grâce à des ancrages personnels qui identifient l'auteur lui-même. On repère facilement le nom du narrateur, "Bernoussi Saltani", ainsi que ses amis, comme Marc Gontard, qui a évalué sa thèse sur l'écrivain Mohamed Khair-Eddine en vue de le recruter. Il rapporte des événements historiques du Maroc et situe son récit dans la période de l'après-guerre mondiale. Il s'agit alors d'une autobiographie dans laquelle l'auteur « [...] contamine le récit de sa vie par celui d'événements dont il a été le témoin distant » (Starobinski, 2001, p. 110). L'alternance des événements personnels et collectifs n'empêche pas de créer une ambiance familiale et familière. L'entreprise de raconter l'histoire d'enfance est signalée dès le départ comme étant destinée à ses trois enfants, en tant que cadeau de Noël. Il s'agit d'un signe d'amour destiné à ses propres enfants et, *ipso facto*, au lecteur. Cela vise à « restituer au monde sa part de mystère » (Taillandier, 2003, p. 113). La restitution de la « part de mystère au monde » explique ainsi la tonalité nostalgique qui traverse le texte. Le narrateur qualifie à maintes reprises son enfance de merveilleuse. Saltani sait rendre à son texte une « fraîcheur du regard » (Kilito, 2013, p. 130), qui transfigure la réalité pour construire un univers fantasmagorique.

Les fragments d'enfance sont ainsi une expérimentation de soi, une mise à nu devant le monde, tout en réinventant à la fois l'enfance et la vieillesse. « À chaque fois que nous exerçons notre curiosité, nous rejouons notre enfance. Nous cherchons une relation neuve. Nous voudrions retrouver l'homme nu, le regard vierge de l'enfant qui voit ce que l'adulte n'aperçoit plus » (Martin, 2019, p. 138). La réactualisation de l'enfance favorise ainsi une écriture intime qui dévoile l'être de l'enfant, c'est-à-dire ses angoisses et ses moments de bonheur. C'est en particulier une enfance mouvementée à l'image de l'Histoire marocaine à cette époque. Le texte répond ainsi à la valeur autoréférentielle du style qui « [...] renvoie donc au moment de l'écriture, au «moi» actuel. Cette autoréférence actuelle peut ainsi apparaître comme un obstacle à la saisie fidèle et à la reproduction exacte des événements révolus. » (Starobinski, 2001, p. 111). Une telle autoréférence explique l'aspect fragmentaire des souvenirs. De même, elle explique le choix du titre de l'œuvre *Fragments...*

d'enfance. L'impossibilité de raconter fidèlement l'enfance est réparée plus ou moins par le fait que le narrateur se met à la place de l'enfant joueur.

Le jeu est un moment qui permet donc de retrouver l'enfance. Le narrateur-auteur évoque ses aventures avec la bonne Aïcha. Son jeu avec elle lui procure plaisir et confort. Il convient de souligner que ce jeu est teinté d'érotisme :

Montre-moi que tu es un homme ! me dit-elle et elle s'appesantit légèrement sur moi, tenant mon corps en croix. J'ai fait semblant de me débattre, car en vérité j'étais bien dans cette position et sentis agréablement sur mon visage le souffle d'Aïcha et ses parfums. Je devais bien sûr jurer sur Allah de garder le secret de nos jeux (Saltani, 2019, p. 79).

Cette initiation à l'érotisme est une fenêtre vitale de l'inconscient et de l'intime. L'évocation de cette complicité montre le degré d'intimité avec lequel le narrateur-auteur évoque ses moments d'enfance, c'est-à-dire sa vie intérieure. À propos du jeu, Abderrahim Kamal a raison de relever un « désenchantement ludique » (2023, p. 50) chez l'auteur des *Fragments... d'enfance*. Le jeu empêche de sombrer le récit dans le pessimisme et les traumatismes.

Le récit-souvenir de Saltani est coloré d'images métaphoriques sur la vie « [c]ar l'enfant pense beaucoup en images, les mots, pour lui, sont comme des êtres vivants, les phrases suggèrent des tableaux qui vont bien au-delà de leur sens littéral » (Stevenson, 2017, p. 79). Ces images créent chez le lecteur une affection et des émotions inouïes. Cependant, le texte saltanien ne baigne pas le lecteur dans un lyrisme morbide, c'est-à-dire un débordement des sentiments propre à l'*homo sentimental*, mais lui permet d'ouvrir les yeux sur une réalité paradoxale où le bonheur côtoie la tristesse. En effet, l'écriture de l'intime est dépourvue d'une tonalité pessimiste, malgré les conditions précaires du narrateur et de sa famille. En réalité, les épreuves sont à l'origine de l'épanouissement du narrateur-auteur-adulte. Il y a chez cet auteur un éloge du travail et de l'effort. Le texte de Saltani célèbre l'hospitalité et l'ouverture vers autrui. L'enfance du narrateur est marquée par une hospitalité entre musulmans et juifs : « [...] on oublie que de nombreuses mères juives et musulmanes ont échangé leurs bébés pour les allaiter, ajoutant ainsi un troisième type de fratrie aux deux premiers : frères germains, frères utérins et frères du lait ou frères laitiers » (2019, p. 49). Il est à noter que Rabiha, la mère du narrateur-auteur, est algérienne. Cela cristallise cette diversité culturelle qui se traduit par des mariages mixtes.

Le « moi » de l'enfant cède parfois la place au « moi » de l'adulte. Dans ce sens, le retour à l'enfance est une occasion pour le moi adulte de faire appel à la littérature, à l'histoire et à la politique. Le lecteur assiste à la libération de l'Algérie et à la convocation d'auteurs tels que Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi et Mohammed Khaïr-Eddine. C'est un récit érudit qui montre la place de la littérature dans la vie du narrateur-auteur-adulte. La littérature est considérée comme une forme de thérapie. Si elle ne guérit pas les blessures du corps, elle guérit celles de l'âme. Elle parfume la vie du narrateur lui permettant d'atténuer le fardeau de l'enfance. En effet, l'écriture est un don pour apaiser l'aspect traumatique de l'existence.

3 L'être mis à l'épreuve

L'écriture de l'intime est tributaire d'une politique de l'être. Autrement dit, on ne peut pas parler de l'intime sans aborder l'essence de l'homme, à savoir son être. Le narrateur-auteur évoque une série d'épreuves traversées dans son enfance. Ces épreuves peuvent certes provoquer un traumatisme, mais elles participent parfois à la maturité de l'homme. C'est le cas du narrateur-auteur, qui raconte ses épreuves sans amertume, voire avec humour. Il atténue ainsi l'aspect tragique de l'épreuve. N'oublions pas que le narrateur-auteur s'adresse à des enfants, ce qui justifie cette tonalité humoristique et légère dans le texte. De ce point de vue, l'enfance est une contrainte qu'il faut traverser.

La première épreuve traversée par le narrateur-auteur est liée à sa naissance, qui coïncide avec la récolte des olives et déplaît ainsi à sa mère. Cette dernière devient la cible des sarcasmes des campagnards. Notons que le narrateur est né dans une mechta, une campagne caractérisée par la simplicité et la pauvreté de ses habitants. Ce sentiment d'arriver au monde à un mauvais moment lui vaut d'être surnommé « tête de caillou » par sa famille. Il s'agit d'une malédiction pour le narrateur-auteur-professeur, notamment lorsqu'il affirme qu'elle l'a suivi jusqu'aux États-Unis, où il a vécu les événements du 11 septembre 2001 : « Soudain des cris, des hurlements, du vacarme, des pieds en algarade dans les couloirs : deux avions bourrés de voyageurs venaient de s'écraser sur les deux tours jumelles de New York. Ce fut le 11 septembre 2001. Mon rêve de finir ma carrière chez l'oncle Sam devint impossible » (Saltani, 2019, p. 31-32). Il s'agit dans ce contexte d'alterner le récit d'enfance avec celui de l'Histoire à travers l'évocation du terrorisme et du rejet de l'autre.

Puisque sa mère « [...] [a]lla à la cueillette des olives dès le lendemain de [s]a mise au monde » (Saltani, 2019, p. 38), les villageois nourrissent la rumeur selon laquelle l'enfant a été volé. En effet, la femme du soldat stérile accuse ses parents d'avoir volé son enfant. Cela provoque une angoisse chez ses parents, qui sont arrêtés et gardés deux jours au commissariat de Bab El Guissa par la police pour des accusations de vol et de meurtre. Il s'agit d'un crime hétérodoxe par rapport aux coutumes du bled.¹ En effet, les autorités s'emparent de l'affaire :

La femme du soldat était stérile mais elle voulait toucher un bon solde vu que son mari était soldat dans l'armée française. Pour ce, il lui fallait avoir des enfants. Aussi simula-t-elle une grossesse en parallèle à celle de ma mère et de la femme qu'elle projetait d'assassiner. Elle attendait que l'une et l'autre accouchent avant de faire courir le bruit de son propre accouchement (Saltani, 2019, p. 40).

Cette femme convoqua une autre femme vivant seule et, avec l'aide de son frère, assassina cette dernière, et l'enterra dans sa cuisine tout en faisant courir le bruit selon lequel la mère du narrateur avait volé le bébé de cette dame. En effet, « [m]a mère fut donc acquittée et je fus lavé de tout soupçon d'enfant volé » (Saltani, 2019, p. 40). Cet épisode pourrait déstabiliser la vie du narrateur-auteur-enfant. Un autre épisode renforce le sentiment traumatique chez le narrateur lié à la blessure due aux vaches. Comme sa mère était occupée par la récolte des olives, elle laissa son enfant sous la garde de sa sœur : « Ma sœur devait me surveiller voire

¹ En français familier, *bled* désigne souvent un village isolé, une localité reculée, ou encore le pays d'origine vu depuis l'immigration.

me mettre sur son dos à l'heure où les vaches rentraient dans la cour de la mechta, nerveuses et harcelées par les taons ; elle m'oublia et j'ai foncé vers les vaches qui fonçaient sur moi. Le choc fut terrible et je fus piétiné comme il se devait » (Saltani, 2019, p. 33). Cet épisode marque la mémoire de l'enfance ; la blessure était grave. Le traumatisme est double : l'oubli de sa sœur de le surveiller et l'œuvre des taons ayant stimulé les vaches.

Une autre séquence est liée à l'arrachement du narrateur à son village. Benïassa, le père du narrateur, propose d'offrir à sa fille aînée, issue d'un premier mariage, son enfant Larbi. Or celui-ci se cache avec l'aide de sa sœur Halima, qui était au courant de l'affaire. Le narrateur remplace donc son frère Larbi :

— Écoute, *benti* (ma fille), je suis sûre que Larbi n'est pas une figure (un visage) pour l'école, autrement il aurait été déjà là où il ne t'aurait pas quitté des yeux un seul moment. Mais regarde-moi, ma fille, celui-là — son index me visa comme si j'étais chargé de tous les péchés d'Ève — il n'a pas bougé d'un iota depuis qu'il s'est mis, ce matin, devant toi. Il te regarde depuis ton arrivée. Il est prêt à te suivre partout comme un chien. C'est vrai, il n'est pas très beau, il est trop aigre et un peu bizarre depuis qu'il fut renversé par une vache, mais ma fille, je te l'assure, il n'est pas bête et surtout, il est bien obéissant (Saltani, 2019, p. 59).

Il s'agit d'un arrachement et d'un exil forcé. L'enfant rejoint ainsi un autre espace citadin différent de son espace familial, ce qui cause sa maladie : « Je tombai malade, je délirai, on me nourrissait de force, puis on me couvrait et on me laissait à ma fièvre et à ma douleur » (Saltani, 2019, p. 63). Devenant un « mort-vivant » (Saltani, 2019, p. 64), le narrateur reprend cependant goût à la vie. Cet arrachement se transforme en une aventure salutaire pour le narrateur, qui découvre la ville de Fès. Le changement d'espace implique ainsi un changement d'habitudes. C'est dans ce contexte que sa sœur, qu'il surnomme au début « l'étrangère », le met sur les bancs de l'école. De ce fait, le narrateur défait la violence scolaire :

Et puis un jour, je ne savais pas ce qui m'avait pris. Pendant que le maître d'arabe écrivait des versets coraniques au tableau, j'ai commencé à produire, la bouche fermée, un faible son continu. [...] Il bondit sur moi, m'attrapa par la tignasse, me traîna sur l'estrade, m'allongea sur son bureau, et avec sa terrible tige de grenadier me fouetta les fesses avec une rage inouïe (Saltani, 2019, p. 72).

Un tel passage remet en mémoire la violence qui sévit dans l'école. La violence du maître hante l'esprit du narrateur : « Tu imagines, Djonam, et toi, Lina-Zad, et toi, Meret, si cela m'était arrivé aujourd'hui en Allemagne ou en France. Le maître aurait été arrêté par la police et jugé pour sadisme, actes barbares et torture d'un petit enfant innocent » (Saltani, 2019, p. 73). Il convient de noter que le narrateur déclare par ailleurs son amour pour l'école.

La vie du narrateur a également été marquée par la maladie : « Le trachome, la tuberculose, la teigne n'épargnaient personne, et surtout pas les enfants. Prolifération ! J'ai eu droit aux trois «T», en plus du quatrième qui était toujours là, inaliénable comme la peau : TAMISERTE (la misère dans un moule grammatical amazigh) » (Saltani, 2019, p. 37).

Cependant, la vie citadine du narrateur est teintée par des moments de joie. Dans cette perspective, le narrateur revisite le souvenir du hammam et de l'épicerie. Il est le seul homme lorsque le mari de sa mère-sœur n'est pas à la maison. Ce dernier est un trafiquant de

kif.² Le narrateur établit un rapport entre la résistance et le kif, une manière de ne pas consommer le produit du colonisateur tout en optant pour le produit local : le kif. Cependant, l'avènement de l'indépendance met les trafiquants en crise. Ainsi, le mari de sa sœur est arrêté par la police, ce qui rend la vie du narrateur et de sa sœur un peu difficile d'un point de vue économique. Dès sa sortie de prison, le rapport entre sa sœur et son beau-frère se dégrade, d'autant plus que ce dernier ne voulait pas du narrateur. Autrement dit, il est en quelque sorte la cause de la dégénérescence des relations entre sa sœur et son mari :

Puis une nuit, j'entendis cette dispute dont j'étais l'objet :
— Je n'en veux pas de ce mioche, je n'en voulais pas depuis le début. Je ne veux pas le voir. —
Ah ! Ingrat, menteur et mécréant. Tu disais que tu voulais un fils et que s'il venait de ma famille, ça serait encore mieux (Saltani, 2019, p. 86).

Être l'objet d'une dispute provoque un malaise chez l'enfant, qui est sur le point de s'évanouir : « Par Allah, j'étais à l'origine de la dégradation des relations entre ma mère-sœur et son mari. Pourquoi je mangeais trop ?! Est-ce que je mangeais trop ? Pourquoi je ne me rendais pas assez utile ? Pourquoi le mari de ma mère-sœur ne m'aimait pas ? » (Saltani, 2019, p. 86). L'interrogation du narrateur révèle son malaise. Selon Jean-Pierre Martin, l'enfance et l'adolescence sont imprégnées par le temps des « [...] «pourquoi» et des «comment» » (2019, p. 111).

De telles interrogations rhétoriques révèlent paradoxalement le traumatisme du narrateur, qui quitte avec amertume la maison de sa mère-sœur : « La porte de l'étrangère-sœur se referma dans mon dos. Je restai un moment pétrifié pendant que mon père s'éloignait à pas de géant de la maison de sa fille. Je me retournai et me collai en croix à la porte de ma sœur et je l'embrassai en sanglotant... » (Saltani, 2019, p. 89). Le narrateur témoigne ainsi de son amour pour sa sœur aînée. Il faut souligner que la vie du narrateur n'est pas seulement faite d'épreuves et de malheurs ; elle est aussi traversée par des instants de joie, notamment avec la bonne Aïcha : « Elle aimait chanter et danser. Je l'écoutais et la regardais avec les plus grands yeux que je pouvais écarquiller. Elle riait et à maintes reprises, elle se précipitait sur moi pour me chatouiller et me rouler en boule. J'étais un peu son jouet et cela ne me déplaisait pas » (Saltani, 2019, p. 79). En effet, le narrateur avance : « Les meilleurs moments étaient les parties de cache-cache. J'étais toujours celui qu'Aïcha cherchait » (Saltani, 2019, p. 79). Il s'agit là d'un éloge de la vie.

4 La lutte contre le racisme

Fragments... d'enfance chante l'hospitalité et l'ouverture sur l'autre. Les différentes épreuves traversées par le narrateur-auteur lui ont permis d'acquérir une ouverture d'esprit. La cohabitation des Juifs et des musulmans fait écho au dialogue interculturel, qui a marqué l'Histoire du

² Le *kif* désigne un mélange traditionnel de feuilles de cannabis et de tabac, généralement fumé au Maghreb, notamment au Maroc, à l'aide d'une pipe appelée *sebsi*. Au-delà de son usage récréatif, il possède une dimension culturelle et sociale dans certaines régions.

Maroc. La coexistence entre différentes cultures rappelle l'importance de l'autre dans la vie de chacun. En revanche, le racisme, en tant que rejet de l'autre, constitue une embûche majeure à la rencontre de l'autre. Le narrateur-auteur rappelle à ses enfants le danger du racisme : « Attention, enfants, Vorsicht ! C'est sérieux : le racisme est pire que l'arme atomique » (Saltani, 2019, p. 17). La voix du narrateur s'élève contre toute pensée de fermeture, toute pensée stéréotypée fondant le racisme comme oppression exercée sur l'autre, que ce soit par la famille, la culture ou encore la politique.

Le racisme est un ensemble de croyances qui stipule une hiérarchisation entre les personnes, les cultures et les civilisations dans le but de répandre une attitude hostile à l'égard de l'autre, c'est-à-dire justifier la ségrégation et l'exclusion de l'altérité, en refusant la reconnaissance inconditionnelle de l'autre comme différence. Autrement dit, le racisme est un rejet de la différence. Il se manifeste sous forme de xénophobie, d'égoïsme ou encore d'ethnocentrisme. Il s'agit ainsi d'une atteinte à la dignité humaine.

Dans cette perspective, l'auteur remet en question toute forme d'exclusion et de racisme, dont il a lui-même été l'objet au sein de sa propre famille.

Dans ma montagne et mon bled, plus on a la peau claire mieux on est apprécié. Complexe du blanc, mes aïeux ! Il ne fallait pas – il ne faut toujours pas – être trop bronzé et surtout noir au Maroc. On vous colle illico le sobriquet de AZZI,³ Nègre. Et je fus le Azzi de la famille. Surnom d'autant plus mérité que j'avais, de surcroît, de grosses lèvres, ce qui m'a valu un autre titre : le quidam aux grosses babines (Saltani, 2019, p. 32).

Un tel passage souligne le racisme dont le narrateur a été l'objet. En tant que forme de discrimination, le racisme provoque chez lui un déchirement et, *ipso facto*, un sentiment d'infériorité par rapport à son frère Larbi, qui « était la beauté de la famille, le chouchou de ma mère et la fierté de mon père qui comptait faire de lui un cavalier d'excellence, destiné à participer à toutes les fantasias des tribus berbères et arabes, d'Oujda à Tantan. Mais moi, pauvre de moi, je n'étais bon qu'à grader les chèvres, les animaux les plus indisciplinés qui soient, comparés aux moutons et aux vaches » (Saltani, 2019, p. 33). Cette comparaison constitue une véritable épreuve qui cristallise le traumatisme du narrateur.

Sur le plan formel, *Fragments... d'enfance* est traversé par des digressions. Celles-ci ont pour objectif de gagner du temps, de différer le moment de la narration, de dédramatiser l'événement et d'engager l'histoire dans d'autres horizons. En ce sens, le narrateur-auteur digresse sur son vrai nom, Senhadji, et rappelle que les autorités du registre familial ne veulent pas injustement lui accorder ce nom, réservé aux familles riches de la tribu, d'où son nom Saltani, qui est une déformation du nom de sa mère, « Soltani » (Saltani, 2019, p. 25). Il rappelle également l'origine du mot « Senhadja », « ayant régné sur le Maghreb et l'Andalousie pendant plus d'un siècle » (Saltani, 2019, p. 25). Le discours généalogique sur le nom suggère des valeurs humanistes en ce sens que le narrateur cherche à s'émanciper de tout ancrage blo-

³ Le mot Azzi est le diminutif de 'aziz (« cher » en arabe), et peut, selon le contexte, porter une forte charge raciale. Bien qu'affectueux à l'origine, Azzi a été, et est parfois encore, utilisé de manière péjorative pour désigner les personnes noires, notamment dans des contextes marqués par des préjugés raciaux. Il peut ainsi véhiculer une forme de racisme ordinaire profondément ancrée dans certaines représentations sociales. Utilisé sur un ton condescendant, il réduit l'individu à sa couleur de peau, perpétuant des stéréotypes liés à l'esclavage ou à l'altérité perçue.

quant la civilisation humaine. L'auteur évoque également l'exclusion des Marocains en Algérie avec une certaine amertume. Il s'agit ainsi d'une invitation à la compréhension de l'autre et à la cohabitation. Le style littéraire de Saltani est caractérisé par un certain relativisme littéraire et culturel. En outre, la vérité est relativisée par des stratégies d'humour et d'ironie. De plus, l'identité du narrateur est multiple. L'auteur inscrit une esthétique de l'incertitude du « moi » dans son œuvre. En ce sens, le retour à l'enfance consiste à réhabiliter les marginaux et à contester toute forme de racisme.

En soulignant l'hospitalité entre Marocains et Juifs, le narrateur rappelle que ces derniers n'acceptent pas d'être naturalisés collectivement Français par décret, ce qui met en lumière la politique de séparation adoptée par la France :

La France a réussi son coup de séparer les Algériens juifs des Algériens musulmans par le décret d'Adolphe Crémieux en 1870. [...] Au Maroc, le pays de la Fraternité a tenté la séparation entre Marocains berbères et arabes en 1930, par le sinistre « Dahir berbère ». Il fut renvoyé aux oubliettes à coup de « *Latif* »,⁴ de manifestations et autres actes de résistance. Plus tard la France de la liberté voulait rafler les Juifs marocains... Bref, Sidi Ben Youssef, le roi Mohammed V, refusa de livrer ses sujets de confession israélites aux autorités de Vichy et aux Nazis. Le roi Mohammed V s'opposa à cette injustice avec toute sa foi et l'ensemble de son peuple (Saltani, 2019, p. 35).

La revisitation de l'Histoire tend à ressusciter les valeurs de la reconnaissance des différentes cultures composant le Maroc pluriel et de la cohabitation entre elles. C'est dans ce sens que le narrateur remet en question la notion d'antisémitisme en tant qu'idéologie sioniste : « Les Juifs et les Arabes ne sont-ils pas tous sémites, comme leurs langues d'ailleurs, l'hébreu et l'arabe ? Peut-on être antisémite contre soi-même ? » (Saltani, 2019, p. 49). Il s'agit d'interpeller l'intelligence du lecteur tout en lui rappelant l'hospitalité entre les Juifs et les musulmans, déformée par les sionistes.

Le narrateur-auteur revient également sur le racisme historique de la France à l'égard des émigrés, dont l'écrivain Azouz Begag fut victime :

Nous avons attendu longtemps avant que cette parole sorte de la bouche d'un rital français : « tous les hommes sont égaux mais il y en a qui sont plus égaux que d'autres ». Ce fut à partir de l'égalité amarrée à la fraternité et à la liberté que le rital Coluche créa les restos du cœur, avant de mourir dans un duel avec un camion. Quant à Manuel Valls, il était ministre de l'Intérieur et plus tard premier ministre et se targuait de plusieurs reconduites d'émigrés à la frontière. Azouz Begag, le fameux écrivain, était resté deux jours ministre de l'Égalité des chances. Il n'a pas eu beaucoup de chance, le pauvre Azouz. Attention, enfants de l'émigré, la politique n'est pas très polie (Saltani, 2019, p. 17).

⁴ Latif est un adjectif signifiant « doux », « bienveillant », « subtil » ou « gracieux ». C'est aussi l'un des 99 noms de Dieu dans la tradition islamique, où *Al-Latif* désigne le bienveillant. Dans le Coran, on lit : « Il est [l']inaccessible aux regards alors que [L]ui pénètre tous les regards. Il est le bienveillant, le bien informé » (*Al Anaam* 103, cité par Les Noms [...], 2024). Dans le langage courant, notamment au Maroc, *Latif* peut être employé comme interjection, souvent prononcée de manière répétée (*Ya Latif, Ya Latif...*), pour exprimer la crainte, la stupeur ou pour conjurer un malheur. Cette formule relève d'un réflexe culturel de protection spirituelle, traduisant un appel implicite à la miséricorde divine face à un événement choquant ou redouté.

Le racisme politique envers les fils d'émigrés caractérise la France, qui adopte souvent une politique nationaliste. L'évocation de cette forme de racisme consiste à mettre à distance cet aspect pourri de la politique. Le narrateur ne tombe pas dans le piège du ressentiment, d'autant plus qu'il déclare son amour pour la France de la liberté et de l'égalité. En particulier, il critique la politique ambiguë adoptée par ce pays envers les émigrés. En effet, l'auteur joue sur l'approximation entre les mots « ambiguïté » et « émigration » pour inventer un néologisme qui peut exprimer la situation des émigrés en France. L'émigrûité est à entendre dans le sens du statut ambigu des émigrés :

Aussi, sans attestation de bourse qui prouverait mes moyens d'existence dans la patrie des droits de l'homme (blanc, s'il vous plaît ! en premier lieu, puis de couleur en deuxième lieu, en tout cas, pour être honnête, pays des droits de l'homme plus que d'autres pays européens ou les USA, pour ne parler que des pays démocratiques), j'ai été obligé de rentrer en France illégalement. Illégalement, non, pas vraiment, car la France voulait bien avoir des émigrés mais dans l'ambiguïté, j'allais dire l'émigrûité (le mot est inventé de toute pièce), c'est-à-dire dans la légalité illégale des émigrés (Saltani, 2019, p. 19).

Un tel passage dénonce le racisme envers les gens de couleur. Un autre épisode est lié à la rencontre du narrateur avec une banquière en vue de créer un compte bancaire pour obtenir une carte de résidence. Cette dame était intriguée que le narrateur ne connaissant pas sa date de naissance. Le narrateur rappelle que la plupart des Marocains à cette époque ne connaissaient ni leur date ni le jour de naissance. Cette dame lui recommande de s'inscrire dans les horloges de l'Occident : « [...] Pensez à convertir vos signes du zodiaque barbares, pardon, berbères, en signes zodiacaux européens, (plutôt catholiques que protestants). Et puis, ce n'est pas bon de vivre sans anniversaire » (Saltani, 2019, p. 29). Ce lapsus « barbares » au lieu de « berbère » montre que le racisme s'enracine dans l'inconscient et les pulsions de l'homme. Être atemporel permet pourtant au jeune narrateur-étudiant non seulement de régulariser sa situation en France, mais aussi de renouer avec ce que Milan Kundera appelle « la poésie de l'existence [...] qui est dans l'incalculable. Elle est de l'autre côté de la causalité » (1986, p. 190). Il s'agit d'une liberté qui permet de ne pas s'inscrire dans le « temps des compteurs des durées de vie » (Saltani, 2019, p. 14). C'est en particulier un appel à l'humanisme par-delà toute référence culturelle ou religieuse.

Le racisme est un mépris de l'autre basé sur la couleur et la race. C'est aussi du chauvinisme et de la peur. Le narrateur-auteur déconstruit ainsi ces formes de racisme par l'ironie et l'humour, tout en faisant appel à l'éthique et à l'art d'aimer l'autre. Il exprime le souhait d'une identité humaine : « [...] Chez nous, les Berbères, qui étions d'abord païens, puis animistes, puis Juifs, puis chrétiens, puis musulmans, puis laïcs et demain, *incha Allah*,⁵ tout simplement humains sans distinction de race, de sexe ou de religion » (Saltani, 2019, p. 27). Cette phrase résume la pensée hospitalière et humaniste du narrateur-auteur, d'autant plus

⁵ *Incha Allah* (ou *inch'Allah*, parfois écrit *insha'Allah*) signifie littéralement « si Dieu le veut ». Cette expression est couramment utilisée dans le monde arabo-amazigh-musulman pour marquer l'incertitude ou la soumission au destin lorsqu'on évoque une action future. Elle reflète une dimension spirituelle selon laquelle rien ne peut se réaliser sans la volonté divine. Dans l'usage quotidien, elle peut exprimer à la fois l'espoir, la prudence ou une simple convention sociale – mais aussi parfois une forme d'évitement ou de politesse ambiguë, selon l'intonation ou le contexte.

qu'il ne cesse de rappeler l'hospitalité entre les Roumis chasseurs (les Européens) et les villageois. « Mon père et d'autres *Khammas*⁶ du coin les accueillent chaleureusement comme le veut la tradition, leur offrent du thé et des galettes et les accompagnent dans leur chasse comme rabatteurs. À la fin de l'après-midi, mon père revenait souvent de grands oiseaux [...] » (Saltani, 2019, p. 45-46). Rappelons également que la mère du narrateur est une apatride après la rupture des relations entre les Algériens et les Marocains après la Marche verte : « Apatride et sans papier aucun, ni algérienne ni marocaine, ma mère que les autorités marocaines savaient algérienne n'a jamais été inquiétée ou rejetée » (Saltani, 2019, p. 46-47). De plus, le narrateur-enfant imite les chansons algériennes avec un accent algérien et rappelle la solidarité entre les deux peuples lors de la guerre d'Algérie : « La guerre d'Algérie battait son plein et dans leurs prêches du vendredi, tous les imams invoquaient longuement l'aide d'Allah pour nos frères algériens *moujahidines* »⁷ (Saltani, 2019, p. 46).

La culture de l'auteur renvoie à la différence culturelle. Saltani ancre son texte dans les traditions de l'Orient et de l'Occident en vue de défaire toute idéologie de rejet de l'autre. Son texte est un poème dédié à l'autre. Dans ce sens, Abderrahim Kamal note : « Le récit-poème défie les frontières, les identités, déconstruit les croyances fermes, arrêtées érigées en mythe. Le Récit-Poème met en crise la *certitude* parce qu'il est espace de quête, d'enquête et de questionnement » (2023, p. 49). De ce point de vue, le texte de Saltani est un appel à la vie. Il ne s'agit pas d'un texte exprimant rancune ou haine envers le passé, mais d'une réactualisation de celui-ci pour mieux comprendre le présent. Les différentes épreuves traversées par le narrateur-enfant ne donnent pas lieu à une expression de colère, autrement dit à une « violence du texte » (Contard, 1981).

Le style de l'auteur se distingue par une forme de légèreté qui fait écho aux conteurs populaires. Tout dans cette écriture dit la fascination que l'auteur éprouvait pour le passé, la mémoire, la famille, etc. Il y n'a pas dans le récit de Saltani une remise en question ni de la figure paternelle, ni de son pays ni encore de son enfance. Au contraire, l'auteur nous offre un récit-poème défendant les valeurs humanistes et la nature comme territoire de la pureté de l'âme. La vie est idéalisée : le récit est vu à travers le regard de l'enfance. Le narrateur-enfant ne cesse de s'interroger dans le texte, étant donné que l'enfance est un « âge métaphysique » (Kundera, 2009, p. 49). Saltani fait des fragments un creuset de langues (l'allemand, le français, l'arabe marocain) et de cultures populaire et savante. Ce mélange permet de faire appel à l'humain. Bernoussi Saltani est un passeur de langues-cultures en ce qu'il crée des ponts entre le passé et le présent et parvient à mettre en œuvre la différence à travers un appel clair au dialogue interculturel. Son texte véhicule un imaginaire de la différence et s'érige en poétique du divers. Son écriture est un désir d'interculturalité dans le sens où sa langue d'écriture est habitée par son imaginaire marocain.

⁶ « Le *Khammas* est quelqu'un qui travaille la terre des autres moyennant le un cinquième de ce qu'elle rapporte » (Saltani, 2019, p. 37).

⁷ Le mot « *moujahidines* » fait souvent référence aux combattants de la guerre d'indépendance, par exemple au Maroc ou en Algérie. Son usage peut toutefois varier selon les époques et les contextes culturels.

5 Conclusion

En s'inscrivant dans le registre biographique, *Fragments... d'enfance* est une réhabilitation de la mémoire individuelle et collective. Autrement dit, c'est une stratégie pour se connaître et restaurer tout un pan de l'Histoire. Il s'agit aussi d'une invitation au lecteur à s'approcher de l'intimité de l'auteur qui se remémore ses souvenirs avec nostalgie. La réactualisation des souvenirs permet d'entretenir la mémoire tout en rappelant les valeurs d'antan : hospitalité et simplicité de la vie. Le narrateur-auteur à l'identité multiple a livré des détails intimes concernant sa vie. Il joue avec son passé tout en s'ouvrant sur l'autre. *Fragments... d'enfance* est un récit qui conte, dont « les modalités sont par ailleurs liées au phénomène de l'oralisation de la langue, qui produit un effet-conte » (Zekri, 2006, p. 80).

Saltani réconcilie le lecteur avec la vie. Chez lui, il y a un appel au travail et à l'effort. En tant que voix et rythme, l'écriture de l'enfance sensibilise le lecteur à la valeur de la résilience. Malgré les différentes épreuves traversées par le narrateur-auteur, il reste toujours optimiste et joyeux. Le texte de Saltani n'est pas dépourvu de valeur littéraire. Le lecteur assiste à un récit-souvenir aux tonalités variées. Citons, entre autres, l'humour comme stratégie de détachement vis-à-vis de l'avoir et de la possession. L'humour défait toute pensée de fermeture et de pessimisme. L'humour n'exprime dans le texte aucune intention de supériorité. C'est en particulier une manière de déconstruire le racisme et les formes d'aliénation. En ce sens, l'auteur défait le « silence de la haine » (Saltani, 2022, p. 92) et parvient à broser le récit de son enfance. En définitive, Mohamed El Bouazzaoui n'a pas tort de noter que « le récit de Bernoussi Saltani est éloge de la mémoire collective, de l'humanisme, de la liberté et de l'effort » (2019).

Références

- EL BOUAZZAOU, M. *Fragments... d'enfance* de Bernoussi Saltani : un texte humaniste. Al Bayane, Casablanca, 10 mars 2019. Disponible sur : <https://albayane.press.ma/fragments-denfance-de-bernoussi-saltani-un-texte-humaniste.html>. Consulté le : 1er janv. 2024.
- ESCARPIT, D. Le récit d'enfance : un classique de la littérature de jeunesse. In : ESCARPIT, D. ; POULOU, B. (org.). *Le Récit d'enfance : enfance et écriture : actes du colloque de NVL/CRALE*, Bordeaux, octobre 1992. Paris : Sorbier, 1993. p. 23-39.
- FOREST, P. ; Audeguy, S. *L'Enfance de la littérature*. Paris : Gallimard, 2013. (Collection La Nouvelle Revue Française).
- CONTARD, M. *Violence du texte*. Paris : L'Harmattan, 1981.
- KAMAL, A. Préface. In: SALTANI, B. *Fragments... d'enfance*. Tanger : Sagacita, 2019. p. 7-9.
- KAMAL, A. De la démythification : le fractal et le mouvant. Sur l'œuvre de Marc Contard et de Bernoussi Saltani. In : OUHADI, M. ; BISSANI, A. ; HAJJI, A. (coord.). *Littérature(s) et mythologie(s) : textes, contextes et interprétations*. Tanger : Sagacita, 2023. p. 41-50.
- KILITO, A. *L'Œil et l'aiguille*. Casablanca : Le Fennec, 1992.
- KILITO, A. *Je parle toutes les langues, mais en arabe*. Paris : Actes Sud, 2013. (Collection Sindbad).

KUNDERA, M. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986. (Collection Folio).

KUNDERA, M. *Une Rencontre*. Paris : Gallimard, 2009. (Collection Folio).

LES NOMS et les attribus d'Allah (n° 15) – Al-Latif Al-Khabir. *Grande Mosquée de Paris*, 10 mai 2024.
Disponible sur : <https://www.grandemosqueedeparis.fr/post/les-noms-et-les-attributs-d-allah-n-16-al-latif-al-khabir>. Consulté le : 20 janv. 2025.

MARTIN, J.-P. *La Curiosité : une raison de vivre*. Paris : Autrement, 2019. (Collection Les grands mots).

PHILIPPE, G. *Une certaine gêne à l'égard du style*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2024.

SALTANI, B. *Fragments... d'enfance*. Tanger : Sagacita, 2019.

SALTANI, B. *La Fiancée répudiée*. Tanger : Sagacita, 2022.

STAROBINSKI, J. *L'Œil vivant II : la relation critique*. Éd. aug. Paris : Gallimard, 2001. (Collection Tel).

STEVENSON, R. L. *Essais sur l'art de la fiction*. Traduction de l'anglais de France-Marie Watkins et Michel Le Bris. Paris : Payot & Rivages, 2017.

TAILLANDIER, F. *Borges : une restitution du monde*. Paris : Mercure de France, 2003.

ZEKRI, K. *Fictions du réel : modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Sebastião Uchoa Leite: o corpo, a consciência, a poesia

Sebastião Uchoa Leite: the Body, the Consciousness, the Poetry

Leonardo Leal

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

leonardolealm2@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8119-3224>

Resumo: Partindo de uma reflexão inicial sobre alguns dos traços mais significativos da poética de Sebastião Uchoa Leite, ancorados em procedimentos desmetaforizantes, humorados e irônicos, este artigo volta-se à obra do autor para investigar como a sua poesia, desconfiada e apartada de certa torrente de emoção lírica, relaciona-se às figurações da doença e da corrosão corporal, em especial nas obras *A uma espreita* (2000) e *A regra secreta* (2002). Para tal, o artigo se vale de interpretações minuciosas de poemas em que a experiência-limite do adoecimento desponta com maior profundidade e de modo mais sorrateiro, vertiginoso e autoinvestigativo. Por fim, analisa-se o poema de 1995 “Minha (anti)boêmia”, texto publicado de forma inédita na revista *Ouriço* (2021), demonstrando como os mecanismos de investigação de si sugerem, para o poeta, a afirmação da vida e a manutenção da lucidez.

Palavras-chave: Sebastião Uchoa Leite; poesia brasileira contemporânea; doença.

Abstract: Beginning with an initial reflection on some of the most significant aspects of Sebastião Uchoa Leite's poetry, based on demetaphorizing, humorous and ironic procedures, this article turns to the poet's work to investigate how his poetry, suspicious and separated from certain torrent of lyrical emotion, is related to the figurations of illness and to the corrosion of the body, especially in *A uma espreita* (2000) and *A regra secreta* (2002). To do so, the article relies on a close reading of poems in which the limit experience of illness emerges in greater depth and in more sneaky, dizzying and self-investigative way. Finally, the 1995 poem “Minha (anti)boêmia”



is analyzed, a text published in an inedited way in the magazine *Ouriço* (2021), demonstrating how the mechanisms of self-investigation suggest, for the poet, the affirmation of life and the maintenance of lucidity.

Keywords: Sebastião Uchoa Leite; brazilian contemporary poetry, illness.

1 Rastejar sob as águas

Folheando o livro *Arquivo/Ensaio* (1994), de Jorge Wanderley, encontra-se uma tentativa humorada de pensar o lugar e a constituição de dicções poéticas heterogêneas a partir da curiosa divisão entre poetas órficos e ofídicos. Enquanto o orfismo, na classificação do escritor, exhibe e conserva um vínculo agudo com a efusão lírica altissonante, com a expressão envernizada e bem torneada, o poeta ofídico carrega seus versos, sobretudo, de matizes coloquiais e irônicos e de alta consciência crítica do entorno e de si. Sem poder aqui resumir a totalidade do pensamento de Wanderley, destacamos apenas que, nesse esquema distintivo,

Há uma dicção rasga-ventre órfica (Augusto Frederico Schmidt) e uma ofídica (Robert Lowell, Sylvia Plath). (...) / Órfico quer púlpito. Ofídico quer mingau. À primeira uma catedral, ao segundo, um barzinho. Órfico veste santo. Ofídico cospe. Órfico se leva a sério e na medida. Ofídico também. Mas na mordida (Wanderley, 1994, p. 13).

Ao lado de Lowell, Plath e, se quisermos, de Tristan Corbière e Jules Laforgue, chamamos atenção para o modo como o ofidismo impregna a poesia de Sebastião Uchoa Leite. A atividade criadora do poeta pernambucano, rodeada que está pelo caráter sarcástico e agressivo, seja consigo mesma, seja com o outro, torna-se capaz de uma dicção singularizada: há em sua embocadura algo que se presta ao escárnio e às doses ou aos pacotes de venenos. O movimento da língua bifurcada das serpentes, ofídios por excelência e imagens recorrentes nesta produção¹, bem representa a operação poética assumida por Uchoa Leite, uma vez que, ao rechaçar tonalidades metafísicas e melancólicas, convencionalmente líricas, intenta manter viva a memória de sua mordida e de sua ferida, inoculando, em seus leitores, seu líquido ácido e corrosivo, forte em reflexão, questionamento e crítica. A nós interessa pensar, a partir da classificação de Wanderley, em como as implicações do ofidismo poético de Sebastião se entremeiam ao longo de sua obra e vão se plasmar de modo mais intenso nas linhas poéticas sobre a enfermidade e sobre o processo de decomposição corporal, adquirindo, nesse contexto, uma significação de outra ordem, mais estridente.

A espreita (2000), penúltimo livro do poeta, reúne um conjunto significativo de traços ofídicos que importam à discussão. Em relação à experiência-limite do adoecimento, firma-se uma dimensão irônica, derrisória e autoinvestigativa que já vinha crescendo desde os livros

¹ Basta lembrar o emblemático poema “Metassombro”, de *Antilogia*, cujo sujeito poético, nos versos finais, declara: “minha língua é ofídica”, como que preparada para a captura de sua presa-leitor.

anteriores, recolocando, agora com maior profundidade e de modo mais sorrateiro, algumas das perguntas que assombram o poeta desde o descobrimento da doença, em sua publicação de 1991, *A uma incógnita*. A voz lírica está fundeada num lugar de combate lúcido e sarcástico ao apelo sentimental, melancólico ou sublimador. Assim falando, talvez seja possível enxergar nestes versos um certo conjunto ou uma continuidade das indagações antes postas em sua poética, tal como depõe o próprio Sebastião em entrevista a Fabrício Marques, quando confessa não saber “se [A *espreita*] é muito diferente dos outros, pois, na minha cabeça, forma um trio com os dois livros anteriores” (Marques, 2004, p. 135).

De modo similar ao que ocorre no já mencionado *A uma incógnita* e em *A ficção vida* (1993), neste livro de 2000 se aguça o empenho em comprometer-se, uma vez mais, com a escrita críptica, com as alusões intertextuais, com o olho de detetive, vigilante e direcionado a tudo, inclusive a si mesmo, com a recusa da linguagem lírica, da profundidade poetizante e de seus valores, com os modos retóricos humorísticos, irônicos e demolidores. E por aí segue, numa constante opção pela sombra, pelas ambivalências e pela posição esquiva e autorreflexiva; tudo isso para forjar um método de expressão poética em face do corpo doente e da vida em queda. Os leitores de Sebastião Uchoa Leite observam, com razão, como os textos que versam sobre o adoecimento acabam por fazer desabrochar o imaginário e a mitologia pessoais dos livros anteriores, a exemplo do gosto pelos puzzles e pelos enigmas, mas agora, no dizer de Davi Arrigucci Jr., “como um todo refeito e avivado em inesperada direção: a da angústia da existência que se afunila, sob a pressão da enfermidade fatal, e se expõe nesse amálgama de sombra e luz de seus versos” (2010, p. 81). No universo de *A espreita*, repropõem-se temas, estilos e tons, mas um de seus principais desafios é o anseio por retrabalhar o *espreitar* (auto) investigativo não apenas como tópico recorrente, mas também como ideia fixa.

Com vistas a pensar os variados modos com que a doença é apresentada neste instante, convém retomar o próprio título do volume, cuja significação, à primeira vista, parece indiciar um sujeito que se esconde nas sombras. Adverte o mesmo Davi Arrigucci Jr., todavia, acerca da dimensão ambígua do termo, o qual diz respeito, também, ao “desejo de trazer à luz, de explicitar pelo olhar atento” (2010, p. 77), ou seja, uma certa atitude de observar de viés as minúcias do que se oculta e se embaça na escuridão, na expectativa, talvez, de determinado evento ou acontecimento. Inevitavelmente atingido e transformado pela densa experiência da enfermidade, a voz poética de Uchoa Leite, antes de tudo, aspira a desnudar e a examinar, em posição detetivesca, as sensações, as ameaças e os efeitos de sua iminente condição terminal. Tome-se, por exemplo, o poema “Agulha”, o qual fornece imagens da observação atenta e esmiuçada:

Quem anda
Para
Algum ponto ou fim
Pára
Olha a agulha mais fina
Como quem vê
Noutra agulha dentro a
Vida se esva-
Indo
Naquela agulha
Que se afina
(2015, p. 340)

O tema do andamento de dissolução e de prenúncio do fim avulta nestes versos, perfurando, de saída, as linhas iniciais. O tom de ironia manifesta-se intenso, posto que a proximidade da morte surge associada ao caminhar de alguém em direção a determinado “ponto ou fim”. Logo outro procedimento irônico se acrescenta: a mobilização de certos mecanismos e jogos linguísticos, tal como a paronomásia estabelecida entre “para” e “pára”. Com um gesto de exame minucioso, o poema detém-se numa visão em *close* da agulha concreta. Os lances seguintes do texto, no entanto, parecem tatear em torno, no dizer de Duda Machado, da “conversão da agulha em sinédoque do corpo” (2012, p. 161), isto é, essa outra agulha, distinta do objeto material, passa a conter junto de si a vida do eu lírico e a angústia pessoal de seu afunilamento contínuo. Lembra-nos ainda Luiz Costa Lima que, “Em lugar de termos um sujeito e um objeto que se representa no espírito daquele”, característica convencionalmente lírica, “temos uma fusão de agente e objeto, em que esse se mostra como continente de outro objeto” (2002, p. 232). O jogo constituído entre agulhas concretas e figuradas termina, assim, por desafiar o leitor de Uchoa Leite, que precisa perseguir o olhar vigilante aos detalhes e às operações poéticas realizadas, tanto imagéticas quanto composicionais, como uma espécie de estribilho de sua leitura.

Sinalize-se, ainda, entre o sétimo e o nono versos, a presença dos *enjambements* duplos, os quais também se fazem acompanhar por um repique irônico. Certamente, a brusca ruptura vocabular realizada em “Vida se esva-/Indo” sugere, por ação principalmente do arrastar sonoro e gráfico entre dois versos, o movimento progressivo de escoamento vital, posto em causa, nesse contexto, a partir do próprio movimento da agulha ao atravessar o corpo doente. A intensidade poética completa-se ao final, no momento em que a agulha imaterial, que guarda o escorrer da vida em seu interior, é levada ao encontro com a agulha concreta, mencionada de início.

A despeito dos poemas que funcionam como (auto)exames objetivos dos sinais e das consequências do adoecimento e da expectativa da morte, nos quais se obstrui qualquer possibilidade de expansão lírica, há ainda outro aspecto que intriga, quando se começa a ler a poesia de *A espreita* — refiro-me aos períodos de aparente trégua da doença e de passageira recuperação do sujeito. Nesses textos, a voz poética descreve-se como que aliviada por ter sobrevivido às intervenções hospitalares e aos ambientes reclusos das salas e dos corredores das UTIs; o foco concentra-se agora na saída para a rua, em pequenos trajetos pelo Rio de Janeiro ou pelo Recife. Neste conjunto específico que ora destacamos, rompe-se o isolamento, na exata medida em que o sujeito passa a reexperimentar o movimento, o contato ativo com o meio exterior e a suspensão momentânea de sua dolorosa condição enferma.

É como se a ironia, agressiva em relação até mesmo ao próprio eu lírico, o tom satírico e a vigilância obstinada estivessem agora quase que suspensos, postos em aparente *stand by*, no intento de trazer à baila figuras como o ar, o sol e a água, as quais, uma vez incorporadas à poética de Sebastião, operam uma contraposição tensiva com relação aos poemas sobre o adoecimento até aqui referidos. Daí, quem sabe, o retorno dos episódios de saída para a rua, de contato do sujeito-doente com o mundo exterior, fenômeno que, pondera Davi Arrigucci Jr., guarda um impulso “para a vida de fora e o outro, um latente e constante anseio por sair de si e pela abertura: o prazer da caminhada ao ar livre, sob o sol ou a chuva; o desejo de dissolução sensual nos elementos naturais (2010, p. 73). Ainda que corroída pela doença e por suas consequências no corpo e na consciência, a voz poética aparece trespassada por nova orientação, almeja ser absorvida pela paisagem externa e cessar seus pensamentos angus-

tiantes. Nesse sentido, a exploração desse outro horizonte poético é abordada em “Chuva e consciência” de modo patente:

Uma vez choveu
Quando voltava pela
Língua arenosa
Tudo desabava em torno
Fios caindo
No mar de sombras
Não podia correr
Andava
E olhava tudo
Se desmanchando
Procurando nas águas
Uma lição
Antifilosófica
A negação
Anticorpo
A água lavava
Da cabeça aos pés
E o núcleo
Da consciência
Que sustinha o centro
Das coisas
(2015, p. 350).

Em meio à torrente de chuva capaz de fazer tudo desabar e desmanchar-se, a mão que escreve enfrenta dificuldades em escapar dos “fios caindo” e da atmosfera soturna do “mar de sombras”. Algo da ordem da limitação física e do corpo abatido, resíduos nítidos do adoecimento, marca evidentemente a composição do poema, dado que o eu lírico, ainda debilitado, “não podia correr”. Se, a princípio, a obscuridade e o cair das águas soavam, aos ouvidos dos leitores, como que imagens rodeadas de negatividade, após o olhar do sujeito à procura da tal “lição/ Antifilosófica”, esses mesmos aspectos parecem trazer à cena, na segunda metade dos versos, a súbita suspensão da consciência e dos pensamentos, libertos, talvez, pela ação da chuva, que termina por lavar todo o corpo do eu lírico.

À medida que se amplia a força de dissolução da chuva, o sujeito se coloca como alguém também suscetível ao desmanchar-se. A possibilidade interpretativa é dupla: estaria o décimo verso (“Se desmanchando”) interligado ao sintagma “tudo”, da linha anterior, ou ao próprio eu lírico? Optando-se pela segunda, poderíamos até pensar num desmanche do eu que, levado ao limite, implicaria a subtração de sua consciência, para além da lavagem do corpo físico já explicitada. Ora, não seria absurdo apreender certa vontade do doente de alcançar momentos de esquecimento de si e de seu declínio, por afastar-se ou emancipar-se da ação vigilante de seu pensamento. Formulando de outro modo, aparente dissolução dos limites entre sujeito e objeto, corpo e água, aquele como que absorvido por este, parece estar submetida a um desejo resiliente de pausar, ainda que por um único momento, os efeitos atormentadores da doença.

Nessas circunstâncias, a voz poética de Uchoa Leite prossegue desajeitada, sem conceber contornos bem delimitados, mas agora tal figuração indeterminada surge menos rela-

cionada à (auto)investigação dos ataques da enfermidade do que à procura por afastar-se de sua consciência examinadora e do corpo em queda. Devemos lembrar, contudo, que, se o poema põe em jogo uma dinâmica de distanciamento das marcas aflitivas e das dores da enfermidade através do desmanchar do pensamento, tal dissolução, conforme aponta Luiz Costa Lima em sua análise, é “apenas insinuada, desejada, encenada” (2002, p. 236), posto que a junção com as águas se faz momentânea e o eu lírico é novamente devolvido à ação alerta e incontornável de sua consciência.

Assim, uma parte do interesse pelas configurações do adoecimento na poética de Sebastião Uchoa Leite consiste em que nela visitamos tanto episódios extremados de hospitalização e de penúria quanto cenas de aparente libertação do pensamento aflito. Uma vez incorporadas ao livro, as imagens da chuva e das águas, bem como a vontade de dissolver-se, entram ao lado do intrincado jogo de autoinvestigação crítica, configurando-se, então, como nós estruturantes de sua escrita poética acerca do processo de adoecimento.

À luz de uma obra como essa, o leitor é instado a sentir e a pensar a partir do modo de ser específico desse sujeito estilizado pela doença, mas que opta por uma escrita inquieta, que passa, a um só tempo, pela tentativa de estabelecer uma trégua do sofrimento e pelo crivo do escárnio e da ironia. É desse lugar que se pode ver, considera Davi Arrigucci Jr., “uma atitude peculiar diante do mundo e da arte”, a qual é “basicamente uma atitude psicológica, ou antes, uma maneira de ver, que implica também uma maneira de ser e uma ‘psicologia da composição’, um modo de conceber o fazer artístico” (2010, p. 81-82). Quer dizer, essa poética ofídica, para relembrar a classificação de Jorge Wanderley, enfatizada pelo andar à espreita e pela sinuosidade das serpentes, obriga-nos a pensar no tratamento particular, crítico e avaliativo, sublinhado pela atenção e pelo susto, dado por Uchoa Leite não somente às configurações da enfermidade, mas também a toda e qualquer criação artística, a tudo aquilo que produz.

2 Visão da vertigem

Voltemos a tratar de sua trajetória, avançando para 2002, ano de publicação de seu último volume de poesia, *A regra secreta*. Como um detetive obstinado que retorna à cena do crime, o poeta pernambucano, aqui, nos convida a rever, sob outros ângulos, a encenação do esvaziamento da vida e de suas consequências na mente e no corpo. Uchoa Leite escava tudo e a si mesmo, sem defesas ou anestésias, e se compromete em aguçar determinadas obsessões anteriores, a exemplo da perseguição irônica, da autoespeculação de sua situação patológica e da expectativa da morte. Bastaria determo-nos nas séries temáticas “Memórias das sensações” e “Dentro e fora da UTI” para encontrar ali relatos que se referem ao corpo enfermo de volta aos corredores do hospital e às experiências de internação, recolhendo uma quantidade de momentos confessionais e reflexivos dessa vida em queda.

Nas “Memórias das sensações”, em lugar da tentativa de escape ou de libertação da consciência antes verificada, algo mais afim à poética da vertigem e à alteração do corpo e da percepção dos sentidos por obra do adoecimento ganha revelo e passa a redimensionar sua produção. Acrescentaríamos a isso, também, a tendência ao poema em prosa, à coloquialidade e aos jogos de associação sonoras e de experiências gráficas, tudo isso para refletir sobre o declínio da vida e para projetar na linguagem do poema a vivência fragilizada do corpo material. Dito isto, veja-se o efeito destas linhas extraídas de “memória das sensações 4: vertigo 3”:

A
 VER
 TI
 GEM
 É
 UMA
 LIN
 GUA
 GEM
 DA
 MAR
 GEM
 OU
 UMA
 FOR
 MA
 DE
 NÃO-
 PO
 DER
 DA
 LIN
 GUA
 GEM
 DO
 COR
 PO
 (2015, p. 406).

Ocorre à poesia de Uchoa Leite relacionar-se, neste poema, às proposições concretistas de desestabilização da forma tradicional do verso e de experimentação com a ordenação gráfica dos vocábulos. A elocução em vertical, sublinhada pela utilização da caixa alta, pela disposição do espaço em branco e pela separação das sílabas, transformadas em versos inteiros, lembra, nos termos de Duda Machado, “a concreção visual de uma queda-vertigem” (2012, 164), isto é, ao se debruçar sobre a fragmentação dos versos, o autor esboça a imagem aproximada de um corpo, configurando, no espaço gráfico, sua queda, sua fratura em pedaços. Como se tentasse alcançar, no poema, a fragmentação vertiginosa do corpo adoecido, o poeta aspira, por correspondência, à fragmentação da própria linguagem.

Considerando esse movimento, a vertigem é reivindicada como linguagem, a qual existe sob o signo da marginalidade, quer dizer, daquilo que não se dá a ver de modo nítido. A incapacidade e a instabilidade do corpo são presenças constantes no poema, a impor as suas limitações e seu decaimento lado a lado ao corte das sílabas. Cabe dizer, com efeito, que a correlação estabelecida entre corpo e linguagem neste texto parece servir à demonstração de como os variados e complexos procedimentos poéticos de Uchoa Leite, em níveis e em consequências tão diversos, constituem, reiteramos, um autêntico processo de criação poética.

Mantém-se, nesse e noutros poemas, a escolha pela sintaxe reduzida à expressão mínima, acabando por produzir, através da diagramação em coluna estreita, uma definição sintética: “A vertigem é uma linguagem da margem ou uma forma de não poder da linguagem do corpo”. É preciso constatar que a economia sintática que emerge dos textos de Sebastião

adquire uma significação de ordem específica, uma vez que redonda menos na simplificação fácil da leitura do que na densidade poética. Absorvido pela ideia de contenção da expressividade declamatória, o poeta dedica-se, então, a destacar a concentração de imagens e de ideias que não se expandem, cujos exemplos poderiam multiplicar-se nos demais textos da série, de modo que a própria forma dos poemas passe a ensinar a atitude inquietante e a vontade de investigação e de decifração.

Até por isso, é importante recordar outro aspecto posto em relevo nas sequências poéticas de “Memórias das sensações”, a saber, o caminhar por entre textos em verso e em prosa — estes últimos com jeito, inclusive, de ensaio, que se deixa contaminar pelo pensamento reflexivo. Não há dúvida de que a opção pela prosa como canal propício à observação de sua experiência vivida, e agora ficcionalizada, indica a contenção da musicalidade oca e da pose meditativa de certas poéticas excessivas. A sintaxe enxuta, a opção pela prosa, nada disso diminui a força da produção de Uchoa Leite, antes o contrário: essas recusas ao lirismo carcomido, mesmo nos poemas sobre o adoecimento, são o que parece aprofundar a dimensão crítica e avaliativa de seus textos. Veja-se os seguintes trechos extraídos do penúltimo poema da série, “memória das sensações 9: eu em p/b”:

entro pela porta de vidro e dirijo-me direto a uma máquina. aqui estou vendo entrar, nem tão devagar que pareça indiferença, nem tão rápido que pareça um rato. a entrar no saguão de calça gris, camisa verde-gris e casaco de couro negro (mas no vídeo tudo é p/b) dirigindo-me a uma máquina. enquanto digito alguém posta-se atrás e se inclina para baixo para decifrar uma senha, e sem que eu veja quem está postado exatamente atrás e aqui estou a ver-me observado. e aí então volto-me e digo qualquer coisa e alguém responde algo que não se ouve, pois é um filme silencioso e p/b, sem legendas. (...) é estranho olhar-se no passado e ver a vida transcorrer numa versão silenciosa e p/b. não sou mais o sujeito da ação, mas agora o objeto de observação sendo analisado. a vida está cristalizada, o tempo em ação morta, os gestos para sempre fixados em seu movimento e nada pode ser mudado ad infinitum. (...) não há como escapar: o pequeno corredor da vida está ali, bem como o espaço da ação morta e do tempo finito. a sensação de enclausurar a realidade. Observo-me perplexo: então é isso, sem rumor nem fúria, é apenas uma traição feroz e sem finalidade alguma. é só um sopro infinito e sem dor: um filme de breve duração, tudo se esvai sem sentido. good night, sweet ladies. farewell, my lovely. perch'io no spero di (2015, p. 411).

Mais um exemplo de um sujeito ambivalente, típico em Uchoa Leite, que se coloca, tal como um duplo, enquanto observador de si mesmo, precipitando-nos para uma narrativa em que mergulhará em suas sensações para dar sentido ao conjunto de memórias. Após adentrar uma porta de vidro, a voz que fala vai em direção a uma máquina e, logo depois, reconhece, com perplexidade, sua imagem em p/b numa câmera de segurança. É neste ponto que a voz poética se revela atravessada pela (auto)investigação crítica de sua identidade e de sua subjetividade, haja vista que se aproxima do universo e do vocabulário cinematográficos (“pois é um filme silencioso, em p/b, sem legendas”) para questionar a figura que vê e analisa a si mesmo, a um só tempo repetida e diversa, observadora e observada.

Se é possível seguir o rastro dessa duplicidade, é para esbarrar em seguida nas marcas de uma vida em declínio, tratada como um “filme de curta duração”, esvaziada e enclausurada pela proximidade do fim. Acentuam-se, nas linhas finais, as referências à morte: “não há como escapar: o pequeno corredor da vida está ali, bem como o espaço da ação morta e do

tempo finito”. E por aí segue o olhar observador, “sem rumor nem fúria”, colocando em remissões e inter-relações com poemas anteriores e com intertextualidades outrora já mobilizadas. As linhas finais deste poema em prosa conduzem o leitor por referências diversas, visto que aparecem, lado a lado, as últimas palavras de Ofélia em *Hamlet* (“good night, sweet ladies”), o filme *noir* dirigido por Dick Richards e adaptado da obra de Raymond Chandler (“farewell, my lovely”) e os versos do florentino Guido Cavalcanti, também mencionados em “Outros passeios” (“perch’io no spero di”). Constitui-se, como resultado desses diálogos intertextuais, um tratamento essencialmente irônico e humorado conferido à expectativa da morte.

Em vista disso, pensamos que se deva discernir o singular mecanismo composicional de cortes e de reenquadramentos de motivos e imagens que compõe todas as “Memórias das sensações”, a partir do qual este poema que ora trazemos ao foco também se produz. O que parece claro, aqui, são os ecos de elementos deixados nos poemas — a exemplo da ideia da vertigem —, que se dão não somente pela reinserção enfática, ainda que em alguma medida variável, de determinados tópicos, como também pela interrupção abrupta ao final de muitos dos poemas longos da série. Considera Flora Süssekind, nesse contexto, que tal incompletude funciona “simultaneamente como recorte, limite, e como sugestão de expansão potencial” (2014, p. 137), ou seja, as frases suspensas, abandonadas ao meio, abrem portas para que o seu sentido inconcluso seja completado e ampliado nos textos subsequentes, como é o caso da finalização interrompida de “memória das sensações 9: eu em p/b”.

Na série de sete poemas intitulada “Dentro e fora da UTI”, o foco concentra-se no registro de um dos períodos de internação hospitalar a que foi submetido o poeta pernambucano. O leitor sente como o chão cede debaixo de seus pés no exato instante em que o enclausuramento no espaço fechado dos quartos e dos corredores do hospital e a angústia do agravamento da enfermidade se fazem ouvir mais fortes no íntimo do eu lírico. Com isso, são páginas das mais sugestivas em que Sebastião se permitiu dar voz à ficcionalização de experiências biográficas e sobretudo à investigação crítica e profunda de seu estado, de suas inquietações e espantos, como bem explicita o primeiro texto da série, intitulado “1 (entrada e saída)”:

Lá estive na inciência
Dormi o tempo todo
Depois saí
A respirar
O sopro invisível do ar
Depois ir por aí
A cumprir o purgatório crítico
(2015, p. 420).

Haveria aqui uma voz poética voltada para a lembrança, em sentido largo, dos episódios de entrada e de saída do ambiente hospitalar. Num primeiro momento, o sujeito lança mão da “inciência” para caracterizar seu estado de quase alheamento, carregando seus versos de uma carga confessional evidente: “Dormi o tempo todo”. Chamamos a atenção, neste ponto, para o modo como Uchoa Leite volta a ficcionalizar e a transfigurar certos dados biográficos de sua experiência de internação. Também é bastante significativa a descrição de sua saída do hospital ou, se quisermos, de seu retorno ao mundo exterior, uma vez que, apesar de conseguir respirar o “sopro invisível do ar”, o eu lírico ainda parece condenado às adversi-

dades do processo de adoecimento: a ele é imposto o cumprimento pungente do “purgatório crítico”, estado que será reforçado noutros poemas do conjunto.

Sem pretender discorrer sobre todos os complexos entrecruzamentos de tópicos, procedimentos e técnicas postos em circulação ao longo de “Dentro e fora da UTI”, vale focalizar, sumariamente, algumas ponderações acerca da hábil utilização do humor e da ironia, os quais, não custa repisarmos, são presenças constantes na obra do poeta, a impor uma tonalidade poética específica. De um lado, quem se debruça sobre essa obra, constata logo o quão fundamental e característico é o *sense of humor* de Uchoa Leite, o qual, via de regra, não provoca vontade de rir: notamos, atrás, a presença constante de variações que passam do chiste sutil ao sarcasmo agressivo e zombeteiro. Por isso ratificamos a análise, sublinhada por Viviana Bosi, de que o humor em Sebastião “não pretende agradar, mas antes provocar desprazer, agredindo e agredindo-se” (2014, p. 166). Fica sugerida, portanto, uma poética que, se evoca determinadas estratégias humoradas, parece igualmente fortalecer o potencial de desconfiança, de crítica e de derrisão de tudo, inclusive de si e de seu estado, provocado por tal humor.

De outro lado, para avançar nas reflexões à volta da ironia em Sebastião Uchoa Leite, seria cabível retomar certos apontamentos de um de seus ensaios críticos, a saber, “João Cabral e a ironia icônica”, publicado postumamente em *Crítica de ouvido* (2003). Advertia o autor que, na poética cabralina, o recurso irônico “se exprime por um direcionamento bem determinado, quer atingir um alvo específico e tem um conteúdo crítico” (2003, p. 80). Altamente demolidora, a ironia em João Cabral de Melo Neto compromete-se em alfinetar a realidade que o circunda. Se a atividade criadora de Cabral lembra, em mais de um aspecto, a de Uchoa Leite, não seria absurdo pressupor que, no segundo, essa ironia direcionada à avaliação crítica é igualmente uma questão substancial. Assim falando, vê-se, em ambos os poetas pernambucanos, cada qual a seu modo particular, o compromisso infatigável com o espírito crítico, o que termina, o mais das vezes, por tornar mais áspera a ironia, que se faz sarcástica ou mesmo satírica. Tudo isso emerge em recortes precisos, como, entre diversos outros, em “7 (*finale* com brio)”:

Eis a história de quem
Se parte a espinha dorsal
Limpo como se fosse
Coisa mental
Único remédio: sair
À luz-metal do sol
Respirar o ar sujo de tudo
(2015, p. 426).

Finalização da série, esse poema, iniciado por um curioso “eis”, parece apresentar também o fecho de um registro narrativo, talvez o que estava sendo exposto no decorrer dos seis textos precedentes. Através da espinha dorsal partida, de novo a voz poética dá notícia dos rastros físicos da enfermidade, ecoando o mote do eu atento que procura examinar seu próprio estado. Sinaliza-se, ainda, o emprego das rimas entre o segundo e o quarto versos (“dorsal” / “mental”), as quais aparecem integradas ao poema de modo humorístico e acabam por acentuar a atitude sarcástica e obstinada do sujeito. Na sequência, o movimento de deixar o hospital e colocar-se diante da luz solar, brilhante como metal, desponta como “único remédio” para a condição enferma, mas, ao final, a provocação irônica e destemida de Uchoa Leite se dá a ver com maior intensidade, na medida em que, semelhante ao “purgatório crítico” do

primeiro poema da série, a atmosfera dentro da qual a voz poética passa a respirar, após sua internação, ainda se mostra atravessada pelo “ar sujo de tudo”.

Sejam quais forem os percursos escolhidos para tratar dos duros efeitos da doença e da matéria em desagregação, o olhar singularizado de Sebastião, atraído pelo viés e pela sombra, tem sempre um sentido crítico, questionador, desafiador das significações unívocas, fechadas e pré-estabelecidas. Os principais comentadores de sua produção expressaram desde sempre a maior perplexidade ante as complexas tentativas de sondagem ou de desvendamento do que se esconde mais ao fundo, do que se revela ambivalente, para além das camadas de convenções e de superficialidades líricas. Diz Davi Arrigucci Jr., por exemplo, que, na obra do pernambucano, a “ambiguidade se mantém até o fim, servida pela linguagem elíptica, que elimina toda explicação indesejável e se aferra ao laconismo do recorte, limitando a construção aos mínimos traços decisivos” (2010, p.78). Com a palavra concisa e o modo sorrateiro de enunciação, o poeta conseguiu realizar textos que ensaiam uma gama de efeitos poéticos, que procuram o profundo e o difícil mesmo em face da angústia do adoecimento e da expectativa da morte, ainda que saiba ser essa uma tarefa vã, um exercício sempre malgrado de investigação.

Convencemo-nos, com sucessivas leituras, de que se debruçar sobre os poemas em que a doença surge tematizada e ficcionalizada implica procurar compreender a ruminação auto-especulativa do eu-doente — processo por vezes entrecortado e carente de resolução. Uchoa Leite espalha, livro a livro, os fios condutores dessa poética questionadora, instaurando dúvidas em sua maioria sem respostas e desestabilizando verdades e discursos fáceis, os quais parecem importar menos que a perseguição reflexiva, mesmo que irresoluta. Indagações e formulações críticas, linguagem demarcada pelo fragmentário, pelo sintético e pelo poder de sugestão, rede de procedimentos que vagueiam por zonas imprecisas, tudo converge para esta “maneira-de-dizer” elíptica e interligada a uma visão interrogante dos efeitos da doença.

Desta feita, o jogo criador de Sebastião Uchoa leite — voltamos a insistir — contém um permanente desafio aos leitores, que são levados a se deslocar continuamente, a passar de um para outro fio irradiador de tal poética avessa a concessões fáceis e evidentes. Sua existência põe em questão não apenas as imagens gastas e convencionalmente relacionadas à doença, mas também o próprio fazer lírico, obrigando-nos a pensá-lo enquanto atividade aberta ao difícil e ao oculto. Noutras palavras, o que se pede aos leitores não é o olhar para os modelos pré-fabricados da convenção literária, mas o interesse pelo desconforto e pela irresolução, haja vista que, em fins de contas, não há mesmo resposta, que tanto a vida quanto a poesia, se examinadas honestamente, fazem uma pergunta atrás da outra, as quais devem ser deixadas a repercutir sem parar, depois de terminadas.

3 Especular a morte, reafirmar a vida

Para pensar a evolução da experiência patológica, a poesia de Sebastião, como sublinhamos, se arrisca por veredas e angulações características a uma dicção poética de construção lenta e trabalhada, passível de ser avaliada apenas a partir da reunião articulada de seus vários prismas. É sob a perspectiva reflexiva, desmetaforizada e desconfiada que a doença, temática revestida de uma significação capital em seus quatro últimos livros, passa a povoar o horizonte poético de Uchoa Leite. Apartado de certa torrente de emoção lírica, esse poeta

em deterioração despede, pelo deboche ou pelo escárnio, toda a fantasia de transcendência, melancolia ou tragicidade e passa, então, a percorrer o ambiente humorístico, sarcástico e irônico da linguagem, pondo em causa um procedimento de elaboração detetivesca. Da gravitação do corpo ameaçado em torno da expectativa da morte, é possível extrair o remoer-se da reflexão sobre a enfermidade e, por extensão, o modo de ser de uma voz poética investida até as entranhas no processo de investigação de seu adoecimento.

Por isso elegemos, para terminar, versos que guardam exemplos de tudo que move e entremeia o trabalho poético do pernambucano acerca das configurações da doença e da corrosão do “eu”. Trata-se de “Minha (anti)boêmia”, de 1995, publicado de forma inédita, graças a Guacira Waldeck, viúva de Sebastião, e a Júlio Castañon Guimarães, no primeiro volume da revista de poesia e de crítica cultural *Ouriço* (2021). Grifado por uma ironia corrosiva, tal qual ácido sulfúrico, o poema fornece imagens do grotesco, das partes baixas do corpo, de odores pútridos, secreções, vômitos, tripas e entranhas:

Vômitos míticos
Vertigens
Antilúcidas
O irrespiratório
Parar
No meio da marcha
Intermitente
Claudicante
Pés torcidos
Coluna
Torta
Gogó
Torto
Aftas
Terçóis
Encapsulações
Enig-
Máticas
Sem erguer o braço
Corda vocal
Arranhada
(Calar-se)
Pés inchados
Flebites etc.
Quousque tandem
Abutere
Patientia mea?
(2021, p. 10).

A referência ao poema lírico “Ma Bohème”, de Arthur Rimbaud, aqui convertido em “(anti)boêmia”, vai sendo minada pela ação de um poeta que se propõe a destruir uma linguagem poética para ele carcomida e esgotada. Reaparece, assim, a poética da vertigem, a qual acaba por subtrair a lucidez do sujeito. Tal como ele é, esse corpo adoentado enfatiza certas formas de paralisia e de hesitação: “Parar/No meio da marcha/Intermitente/Claudicante”. Tendo penetrado muitas vezes na inflexão poética considerada baixa, lançada ao rés-do-

chão, Uchoa Leite soube cultivar um agrupamento de imagens que congregam e exprimem sua condição patológica: pés torcidos, coluna torta, gogó torto, aftas, terçóis, cordas vocais arranhadas — responsáveis pelo “calar-se” —, pés inchados, flebites, remédios encapsulados, toda a enumeração entrecortada de sintomas desponta, afinal, como espécie de metonímia da debilidade e do declínio. Nestas figuras importa mesmo a percepção de uma experiência pessoal transmutada pela elaboração poética, examinada com atenção pelo sujeito e marcada por boa dose de ironia.

Uma maior aproximação analítica permite verificar de que forma versos também são capazes de se abrir para múltiplas referências intertextuais. Para além da lembrança de Rimbaud, emerge, das três linhas finais, a reconstrução modificada de um célebre trecho das *Catilinárias*, série de quatro discursos de Cícero pronunciados em 63 a. C. Se o excerto “Até quando, Catilina, abusarás de nossa paciência?” serve, no texto original, de denúncia contra a conspiração planejada por um senador romano, a adaptação feita por Uchoa Leite parece transpor o questionamento para a esfera individual, referindo-se aos efeitos da doença no sujeito. Em tradução literal, lê-se: “Até quando/ Abusarás/ De minha paciência?”². Se toda a poética de Sebastião Uchoa Leite é perpassada por alusões e imagens heterogêneas, da menção à lírica francesa e a textos latinos até a presença dos odores do vômito, é porque elas são reveladoras de um perfil poético e, mais do que isso, ideológico do autor. Ao mostrá-las com impressionante engenhosidade, o poeta se recusa a enxergar qualquer apelo sentimental ou manifestação trágica e altissonante; empenha-se, antes, em enfrentar as angústias do adoecimento enquanto ironia a torto e a direito.

Ao pôr em relevo um conjunto de poemas impulsionados pela densa experiência-limite da enfermidade e da conclusão da vida, o sujeito fragilizado de Sebastião Uchoa Leite move-se, portanto, entre dois confins: de um lado, mantém aberto o olho que encara e enfrenta as circunstâncias e os efeitos da doença tanto no corpo quanto na consciência; de outro, estabelece, por via dessa investigação de si e de outros recursos particulares, uma busca insistente pelo combate à sua condição débil e pela manutenção da lucidez. Nesse sentido, e em tantos outros ainda, lançar mão do adoecimento como temática privilegiada, valendo-se das palavras de Davi Arrigucci Jr. ao tratar de *A espreita*, “tanto pode sugerir uma travessia por um túnel infernal e dantesco da divisão do ser, do esquecimento e da morte, como a saída integradora ao exterior, em que o resgate da memória, a dissolução erótica em comunhão com a natureza (...) e o próprio humor são sinais de afirmação da vida” (2010, p. 79). Essas considerações permitem entrever que, no caso de Uchoa Leite, há mesmo uma poética que, para dizer a vida e a sobrevivência, precisa antes dizer a doença, a corrosão e a vertigem, trazendo para si uma linguagem desdramatizada e cheia de inflexões humoradas, irônicas e reflexivas.

Como toda poesia que resiste, enorme é seu poder de alcance, que perturba convenções, faz as certezas desabarem, desestabiliza o conforto tranquilizante e obriga o olhar crítico a partir em exploração avaliativa, procurando interrogar sobre os variados e complexos modos pelos quais as figurações da doença ressoam neste ponto de sua produção. Em face disso, este trabalho, sem esgotar nem de longe as possibilidades de entendimento da obra do poeta pernambucano, não almeja ser conclusivo ou totalizante. Pelo contrário: na esteira da atividade criadora de Sebastião Uchoa Leite — cujas resoluções e finalizações permanecem

² Em tempo: vale lembrar que ficou em português a expressão “catilinária” para se referir a um discurso de acusação agressiva.

em suspenso, em momento algum nos são dadas —, intentamos descobrir, no decorrer do percurso realizado, um conjunto de pistas e de apontamentos, alguns talvez mais reveladores do que outros, na esperança de, depois de desatados determinados nós interpretativos, deixar o processo analítico aberto para inclusões ulteriores dedicadas à participação desse autor e de sua palavra poética nos filamentos da literatura brasileira.

Referências

- ARRIGUCCI JR, Davi. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Viviana. As 'ideias-dente' de Sebastião Uchoa Leite. In: GUIMARÃES, Julio Castañon & SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. Sebastião em prosa e verso. In: *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia completa*. Cosac Naify: São Paulo, 2015.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Minha (anti)boêmia. In: *Ouriço: revista de poesia & crítica cultural*, v. 1. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.
- MARQUES, Fabrício (org.). Conversa com Sebastião Uchoa Leite. In: *Dez conversas — diálogos com poetas contemporâneos*. Entrevista e apresentação de Fabrício Marques. Prefácio de Joca Reiners Terron. Belo Horizonte: Gutemberg, 2004.
- MACHADO, Duda. Dentro da incógnita. In: *Revista USP*, n. 94, jun/jul/ago. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. A composição em requadros: nota sobre Sebastião Uchoa Leite e os quadri-nhos. In: GUIMARÃES, Julio Castañon & SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.
- WANDERLEY, Jorge. *Arquivo/Ensaio*. São Paulo: EDUSP, 1994.

O grotesco e o excessivo em *Meu destino é pecar*, de Nelson Rodrigues

Grotesque and Excessiveness in My fate is to sin,
by Nelson Rodrigues

Adriano de Paula Rabelo

Universidade Federal de Kazan (КФУ)

Kazan | República do Tataristão | RU

adriano.rabelo@alumni.usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2747-6186>

Resumo: Nelson Rodrigues é reconhecido pela exploração de aspectos psicológicos, míticos e sociais de seus personagens, que costumam não conseguir controlar seus afetos e pulsões. Isso resulta muitas vezes em atitudes, discursos, comportamentos e mesmo aparências físicas marcadas pelo grotesco e o excessivo. Tais características, que estão no cerne de sua estética, celebrizaram-no como dramaturgo, romancista e contista. Nos seus folhetins, no entanto, o escritor leva o grotesco e o excessivo ao paroxismo, mantendo a tensão da narrativa sempre no limite máximo até o desfecho apaziguador, típico do gênero. Este artigo focaliza o primeiro folhetim de Nelson, mostrando suas peculiaridades e sua coerência com as concepções literárias do autor.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; grotesco; excessivo.

Abstract: Nelson Rodrigues is famous for his exploration of psychological, mythical and social aspects of his characters. They are usually unable to control their affections and their drives. This often results in attitudes, speeches, behaviors and even physical appearances marked by grotesque and excessiveness. These aspects, which are at the heart of his aesthetic, made him famous as a playwright, novelist, and short story writer. In his serial narratives, however, Rodrigues takes grotesque and excessiveness to a paroxysm, keeping the tension of his narrative at the utmost until the appeasing outcome, typical of that genre. This article focuses on Rodrigues's first serial narrative, showing its peculiarities and its coherence with the author's literary conceptions.

Keywords: Nelson Rodrigues; grotesque; excessiveness.



Escritor multifacetado, Nelson Rodrigues produziu uma vasta obra literária e jornalística que perpassa diversos gêneros, sejam os prestigiosos, como o teatro e o romance “literário”, sejam os menos valorizados, como o folhetim e o correio sentimental. Se os primeiros se realizaram independentemente de seu trabalho como jornalista, embora muito influenciados por ele, os segundos foram produzidos nas redações dos jornais onde o autor trabalhou ao longo de muitos anos. Entre seus folhetins, destaca-se *Meu destino é pecar*, publicado sob o pseudônimo de Suzana Flag. Trata-se de uma narrativa de enredo intrincado, em que estão presentes dois aspectos que fizeram a fama do escritor, em geral provocando escândalo e repulsa por parte das mentalidades mais conservadoras: o grotesco e o excessivo, que muitas vezes estão associados à sexualidade dos personagens. A propósito, de tão explorados, esses aspectos acabaram por constituir uma verdadeira poética de Nelson Rodrigues. Embora frequentemente associados a acontecimentos catastróficos, é comum que eles produzam efeitos cômicos. Hoje, quando predomina outra mentalidade e as controvérsias em que o autor se envolveu fazem parte do passado, a crítica tem reconhecido em suas obras uma realização artística que explora em profundidade os meandros da psicologia humana, do inconsciente coletivo e da realidade brasileira.

1 O folhetim e sua influência na escrita de Nelson Rodrigues

O gênero literário a que se chama folhetim, quase sempre desprestigiado pela crítica e pelos leitores mais exigentes, surgiu na França, na década de 1830. Os primeiros periódicos a abrigá-lo em suas páginas foram o *La Presse*, pertencente ao jornalista, editor e político Émile de Girardin, e o *Le Siècle*, de seu ex-sócio Armand Dutacq. Ambos previram a potencialidade do folhetim para aumentar as vendas e a lucratividade de seus negócios, o que veio a se confirmar desde as primeiras publicações. A fórmula das narrativas seriadas publicadas em capítulos que deixavam sempre um gancho para o seguinte, que apareceria na próxima edição do jornal, prendia o leitor e gerava uma curiosidade que o fazia comprar novamente e sempre o periódico, a fim de acompanhar o desenrolar do enredo. O aumento das tiragens fez com que fosse possível baixar os custos de produção do jornal, barateando o seu preço e tornando-o acessível a um público mais amplo, de renda mais baixa. Folhetinistas como Eugène Sue, Frédéric Soulié, Fortuné de Boisgobey, Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Féval, Xavier de Montépin, Paul de Kock, Émile Richebourg, Maurice LeBlanc e Michel Zevaco tornaram-se muito populares em seu país de origem. E em pouco tempo se transformaram em celebridades internacionais, sendo traduzidos em muitas línguas estrangeiras. Seu êxito acabou por provocar o surgimento de folhetins e folhetinistas em diversos países, inclusive no Brasil. Escritores brasileiros como Justiniano José da Rocha, Pereira da Silva, Paula Brito, Emílio Adet, Souza e Silva, Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, José da Rocha Leão e Carneiro Vilela, hoje esquecidos, publicaram folhetins nos moldes estabelecidos pelos pioneiros franceses, que eram amplamente traduzidos e publicados nos rodapés dos jornais brasileiros, em especial no Rio de Janeiro, centro da vida intelectual no século XIX, no Brasil.

Marlyse Meyer define assim as características principais do folhetim:

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes,

ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, ao livro (Meyer, 1996, p. 303).

A linguagem utilizada pelo folhetinista precisava ser simples, direta e acessível, pois ele se dirigia a um público muito amplo, que incluía diversas classes sociais e diversos níveis de letramento. Com isso ele obtinha tamanha amplitude de público e tamanho nível de engajamento dos leitores que os jornais começaram a receber muitas cartas dando conta das reações provocadas pelas narrativas enquanto elas eram publicadas, o que acabava por influenciar o curso dos enredos. O folhetinista costumava explorar o insólito, o misterioso, o sobrenatural, o mórbido, o macabro, o bizarro, as reviravoltas, as coincidências, o moralismo e os limites humanos por meio de personagens típicos, em geral de pouca complexidade psicológica. Bem e mal estavam sempre em luta e eram muito bem definidos em cada caráter e em cada acontecimento.

Com o tempo, escritores “sérios” e “literários”, que hoje fazem parte do cânone das literaturas de seus países, aproveitando as potencialidades da publicação serializada, fizeram com que seus livros também aparecessem primeiramente nas páginas dos jornais e revistas, para só depois serem editados na forma de livro. Entre eles se podem mencionar Balzac, Zola, Charles Dickens, George Eliot, Tolstói, Dostoiévski, Henry James e Herman Melville. E praticamente todos os romancistas brasileiros “sérios” e “literários” do século XIX – José de Alencar, Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida e Aluísio Azevedo – também publicaram suas obras nos jornais antes que elas fossem lançadas em livro. Todos esses autores eram leitores de folhetins e aprenderam com os folhetinistas algumas técnicas que vieram a utilizar em seus trabalhos, sem dúvida mais ambiciosos do ponto de vista estético.

Ao longo do século XX, o folhetim migrou para o rádio, o cinema e a televisão, sempre cortejando a popularidade e o sucesso comercial, e quase sempre os conquistando. Ele está hoje presente nas séries de televisão por assinatura, nas novelas exibidas pelos canais abertos e em grande parte da produção do cinema hollywoodiano ou de seus êmulos pelo mundo afora.

Desde a adolescência, Nelson Rodrigues foi leitor apaixonado da literatura folhetinesca, em especial a dos autores franceses do século XIX, como atesta Ruy Castro, seu biógrafo:

Você chamaria essas leituras de subliteratura, e das mais cabeludas: *Rocambole*, de Ponson du Terrail; *Epopeia de amor*, *Os amantes de Veneza* e *Os amores de Nanico*, de Michel Zevaco; *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue; *A esposa mártir*, de Enrique Pérez Escrich; *As mulheres de bronze*, de Xavier de Montepin; *O conde de Monte Cristo* e as infindáveis *Memórias de um médico*, de Alexandre Dumas pai; os fascículos de *Elzira, a morta-virgem*, de Hugo de América; e ponha subliteratura nisto. Variavam os autores, mas no fundo era uma coisa só: a morte punindo o sexo ou o sexo punindo a morte — ou as duas coisas de uma vez, no caso de amantes que resolviam morrer juntos. A forma é que era sensacional: tramas intrincadas envolvendo amores impossíveis, pactos de sangue, pais sinistros, purezas inalcançáveis, vinganças tenebrosas e cadáveres a granel. Um ou outro autor dava uma pitada a mais de perversidade condenando a heroína à lepra ou à tuberculose, males tão vulgares nesses romances quanto corizas (Castro, 1992, p. 29-30).

Outro gênero que influenciará toda a literatura do autor será o melodrama, que possui muitas afinidades com folhetim. Muito especialmente no teatro, na ópera, no circo-teatro

e no cinema foi que Nelson Rodrigues se familiarizou com a arte de teor melodramático. Por fim, não se pode esquecer que seu trabalho como cronista policial na juventude e diversos acontecimentos dramáticos e mesmo trágicos no âmbito familiar contribuíram tanto para a formação de sua visão de mundo quanto para o tipo de escrita que ele praticou.

Atuando como jornalista num tempo em que os periódicos ainda publicavam folhetins como alavancas para o aumento das tiragens e da lucratividade, era natural que um escritor com a formação e os dotes de Nelson Rodrigues viesse a praticar o gênero. Seus recorrentes problemas financeiros foram outro fator a empurrá-lo para a prática do folhetim, que costuma gerar grande retorno pecuniário.

A trajetória do escritor como folhetinista vai do ano de 1944 a 1960. Nesse período, sob o pseudônimo de Suzana Flag, ele escreveu *Meu destino é pecar* (1944), *Escravas do amor* (1944), *Minha vida* (1946), *Núpcias de fogo* (1948) e *O homem proibido* (1951). Sob o pseudônimo de Myrna, escreveu *A mulher que amou demais* (1949). Por fim, assinando com o próprio nome, publicou *A mentira* (1953) e *Asfalto selvagem* (1959-60). Esses títulos já indicam por si mesmos que estamos num mundo bastante distinto daquele da literatura considerada “séria”.

Pode-se dizer que os folhetins de Nelson Rodrigues contêm todas as características típicas do gênero, tais como foram apresentadas acima. Porém eles contêm algo mais: as obsessões, o humor, o embate entre a visão romântica e idealizada dos personagens e a realidade brutal em que eles se inserem, o sentido do trágico, a exploração das dimensões mítica e psicológica, do abismo social brasileiro e da linguagem popular que marcam toda a obra “literária” do autor, inclusive seu teatro, seus contos e seu romance *O casamento*, gêneros estes que são geralmente considerados como pertencentes ao campo da literatura “séria” e “literária”.

Como também se mencionou acima, perpassa toda a obra do escritor uma poética do excesso, em que as paixões e os conflitos dos personagens estão sempre na máxima intensidade, com grande acúmulo de eventos perturbadores, havendo sempre a iminência da irrupção de um acontecimento extremo. Esse excesso muitas vezes descamba para o grotesco ou sustenta-se nele, como se verá.

2 O grotesco, o excessivo e suas reverberações na obra de Nelson Rodrigues

O termo “grotesco” surgiu na Itália do final do século XV, derivando-se da palavra *grotto*, que significa “gruta”. Escavações então feitas nas proximidades do Coliseu revelaram um complexo palaciano denominado *Domus Aurea* ou Casa Dourada, construída sob os auspícios do imperador Nero depois do grande incêndio de Roma. Na decoração do palácio, havia pinturas e esculturas que mesclavam figuras humanas com animais e formas vegetais, sendo denominadas “grotescas” pelo fato de as escavações terem conduzido a um espaço que lembrava uma gruta. Mais tarde o vocábulo se consagrou, a ponto de passar a ser utilizado também em outras artes sempre que elas ressaltavam a deformação, o esdrúxulo, os aspectos animais e presentes no corpo ou no comportamento humano.

A literatura veio a se apropriar do conceito e explorá-lo esteticamente com o advento do movimento romântico. Num prefácio escrito à sua peça teatral *Cromwell*, Victor Hugo produziu um verdadeiro manifesto da nova escola literária, que contrastava radicalmente com a

clareza, o equilíbrio das formas e o racionalismo da estética clássica que predominavam na arte europeia de então. Para o escritor francês, o gênio moderno se forma pela união do tipo grotesco com o sublime, pois a “musa moderna (...) sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo, 2002, p. 26). Isso está bem caracterizado em seu romance *Nossa Senhora de Paris*, também conhecido como *O corcunda de Notre-Dame*, publicado em 1831. Quasímodo, o protagonista da história, sineiro da famosa catedral parisiense, é um homem de corpo disforme, mas dono de um coração sublime. Coxo e corcunda, meio cego e quase completamente surdo, o grotesco de sua aparência contrasta também com a beleza da cigana Esmeralda, por quem ele se apaixona e a quem vem a salvar da morte. Essa moça é belíssima e talentosa, porém repudiada pela sociedade da França medieval como feiticeira. Num plano mais amplo, todas as misérias humanas se apresentam no entorno e mesmo dentro da magnífica igreja gótica, que remete ao divino.

Já no século XX, outro teórico do grotesco aprofundará a discussão sobre a flexibilidade das normas e dos padrões estéticos. Trata-se do russo Mikhail Bakhtin, que em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, publicado em 1941, analisa a obra do escritor francês como um retrato do mundo às avessas, carnavalesado, o que se reflete na própria construção do discurso narrativo. Conforme Bakhtin, a exploração do grotesco está no cerne da literatura de Rabelais, muito especialmente no que diz respeito ao corpo humano, que é sempre apresentado como disforme, animalizado, flácido, desarmônico, fétido, decadente, absurdo, ridículo. Há uma verdadeira fixação do autor pelas partes baixas, com seus dejetos, secreções, ventosidades ou tamanho desproporcional, o que remete a meras funções biológicas, doenças físicas e perversões sexuais. Esse corpo grotesco em tudo se opõe ao corpo clássico com suas formas atléticas, jovens, hígdas, bem delineadas. E esse corpo grotesco, como se viu, sempre se mostra por meio de uma exorbitância de formas e manifestações desagradáveis. Será exatamente essa exorbitância que definirá o grotesco literário, segundo o teórico russo, pois “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (Bakhtin, 1987, p. 265).

Por fim, em 1957, o germanista e teórico da literatura alemão Wolfgang Kayser publicou outra obra referencial sobre o tema: *O grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Para ele, o grotesco é uma estética que se fundamenta na deformação, uma deformação que frequentemente provoca um sentimento desagradável, de repulsa, pois o grotesco em geral está fora da ordem natural do mundo, associando-se à desordem, ao sinistro, ao bizarro, à deturpação, à excentricidade, ao desumano, à desarmonia, ao nauseabundo. A seu ver, a recepção do grotesco está sujeita a aspectos culturais, históricos e subjetivos, pois frequentemente tomamos por grotesco o que originalmente nada tinha a ver com esse conceito:

É perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica como tal. Quem não está familiarizado com a cultura dos incas pode tomar por grotescas certas estátuas desta origem, mas aquilo que nos dá a impressão de ser uma careta, um demônio sinistro, de uma visão noturna e, portanto, de ser portador de um conteúdo de horror, desconcerto e angústia perante o inconcebível, talvez tenha como forma familiar, o seu lugar determinado num nexó significativo perfeitamente compreensível. Mas enquanto nada soubermos a este respeito, assiste-nos o direito de empregar a palavra “grotesco” (Kayser, 1986, p. 156).

Quanto ao excessivo, esse aspecto se aproxima do grotesco por ser desproporcional, estranho, não natural. Em seu artigo “Estética do excesso e excesso da estética”, o ensaísta francês Camille Dumoulié defende que a filosofia e a literatura historicamente têm desenvolvido abordagens muito contrastantes sobre o excessivo. Os filósofos, por motivações éticas e ontológicas, costumam condenar o excessivo no âmbito do pensamento, do sentimento e dos comportamentos humanos. Os escritores, por sua vez, tendem vê-lo como característica essencial da humanidade, ressaltando-o. Não por acaso Platão expulsará os poetas de sua república ideal, por eles apresentarem os deuses como seres mesquinhos que se guiam pelo desejo e pelas paixões; e os heróis como injustos, ardilosos e violentos, capazes de fazer qualquer coisa para atingirem seus fins. Ao embelezarem essas características negativas, os poetas tornariam o mal e o excesso sedutores ou no mínimo lhes proporcionariam legitimidade. Aristóteles também denuncia o excessivo, mostrando como no centro da tragédia está a *hybris* dos protagonistas; e no da comédia, as paixões desmedidas às quais se submetem as personagens rebaixadas que a compõem. Em geral a filosofia da Antiguidade clássica estava em consonância com os valores relacionados a um universo bem-ordenado, regido pela razão e a lógica. Portanto, a falta de moderação dos escritores era associada pelos filósofos à barbárie, à animalidade, à loucura.

Ao longo dos séculos, o excessivo na literatura receberá variadas abordagens e valorizações conforme o espírito de cada época e de cada escritor. No entanto, a partir do movimento romântico, no âmbito das revoluções burguesas, quando a literatura abandonou os referenciais clássicos e desenvolveu-se um crescente individualismo, ele tende a ser cada vez mais prestigiado como forma de oposição a estratégias de poder que buscam o controle do imaginário, a normatização dos comportamentos, a promoção do elitismo e a influência de ideologias totalizantes.

Um dos aspectos mais interessantes no artigo de Dumoulié são os diversos efeitos do excessivo:

Variando segundo o vazio que se deixa mais ou menos entrever, por detrás de si a máscara do excedente, a técnica da acumulação pode produzir os efeitos mais paradoxais: o tédio, como frequentemente encontrado em Sade; o carnavalesco e o grotesco, tais como em Rabelais; o humor como em Artaud, ou o cômico suscitado pela admiração dos Sganarelles diante do catálogo donjuanesco (Dumoulié, 2014, p. 50).

Como se afirmou acima, o grotesco e o excessivo estão na base da poética de Nelson Rodrigues. Ele mesmo desenvolveu uma teorização sobre isso, relacionada a seu teatro, mas que pode ser estendida a toda a sua obra ficcional. A seu ver, cabe ao escritor a tarefa de expor o lado sórdido da natureza humana, provocando no espectador ou no leitor uma espécie de repulsa fascinada. Isso teria um efeito catártico, com o apaziguamento de nossas emoções e tensões reprimidas:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos (Rodrigues *apud* Castro, 1992, p. 161).

Em toda a ficção de Nelson Rodrigues, o grotesco e o excessivo se fazem muito presentes. Há nela uma obsessão pelas funções corporais, com seus fluidos, suas excreções, seus maus cheiros. Também estão sempre lá a loucura, as deformidades físicas, os gestos mecânicos, os defeitos graves de caráter. As paixões que o escritor brasileiro retrata são quase sempre exorbitantes, podendo ser definidas como forças interiores obscuras que seus personagens não conseguem controlar. Por isso eles vivem no limite máximo da “normalidade” definida pelo código de moralidade que costumam cultuar, mas cujos preceitos dificilmente conseguem cumprir. Por isso estão sempre a um passo de se perderem na insânia, no isolamento e na morte. Seus excessos são tão “excessivos”, tão fora de qualquer parâmetro, que muitas vezes descambam para o cômico, mesmo com os acontecimentos catastróficos que deles resultam.

3 Um folhetim estapafúrdio com a marca de Nelson Rodrigues

O folhetim *Meu destino é pecar* foi escrito entre junho e setembro de 1944, sendo publicado primeiramente nas páginas de *O Jornal*, do Rio de Janeiro, pertencente aos Diários Associados, do magnata Assis Chateaubriand. Tratava-se de um periódico decadente então comandado por Freddy Chateaubriand, que teve a ideia de comprar um folhetim estrangeiro, traduzi-lo e publicá-lo como forma de aumentar as vendas. Sem nunca ter escrito um folhetim, mas conhecendo bem o gênero como ávido leitor, Nelson Rodrigues, jornalista da casa, ofereceu-se para criar um. Foi necessário que ele produzisse os seis primeiros capítulos para convencer a direção do periódico de que possuía as credenciais para realizar aquele trabalho. Então *Meu destino é pecar* veio a aparecer em capítulos seriados, sob o pseudônimo de Suzana Flag. O sucesso de público foi, desde o início, tão estrondoso que multiplicou por dez a tiragem do jornal, passando-a de três mil exemplares para quase trinta mil em apenas quatro meses. Encerrada a história, ela veio a ser publicada na forma de livro logo em seguida, e a primeira edição vendeu cerca de trezentos mil exemplares, feito que até hoje constitui um tremendo sucesso editorial no Brasil.

Obviamente não se pode ler *Meu destino é pecar*, assim como qualquer outro folhetim, da mesma forma como se leem *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Grande sertão: veredas* ou *A paixão segundo G.H.*, por exemplo. Ou mesmo como se leem ou assistem às peças teatrais do próprio Nelson Rodrigues. Se a literatura “séria”, “literária”, é muito ciosa da verossimilhança, que praticamente a define, o folhetim assume o inverossímil e com ele brinca, uma vez que o centro de seu interesse está na criação de artifícios para prender a atenção do leitor, mantendo-o interessado no desenrolar dos acontecimentos. Assim, diante de uma narrativa folhetesca, a suspensão voluntária da descrença por parte do leitor precisa ser elevada à décima potência. Ou a descrença deve ser simplesmente abolida, pois o folhetim é um jogo, uma brincadeira que prescinde da verossimilhança em prol do sensacional, do impactante.

Se na literatura “séria” e “literária”, em especial na moderna, o enredo é apenas um dos aspectos da narrativa, pois a linguagem utilizada, a forma de contar, o ritmo do relato, a psique dos personagens, seus pensamentos e suas sensações são tão importantes quanto a história contada – ou mais importantes –, no folhetim o enredo é o centro absoluto de interesse.

Como em todas as suas obras ficcionais, em *Meu destino é pecar* Nelson Rodrigues retrata a família patriarcal burguesa, especialmente a sua decadência, pois seus membros

não conseguem se ajustar aos princípios morais que alardeiam seguir. As forças interiores obscuras que os movem se expressam por meio de todo um catálogo de paixões e comportamentos grotescos e excessivos: irracionalidade, sadismo, masoquismo, ciúme, ganância, recalque, perversão, inveja, repressão sexual, insânia, vingança, maledicência, satisfação com a desgraça alheia, ridicularização de defeitos físicos, racismo, machismo. Essas forças interiores são tão potentes que nenhum personagem da história, em momento algum, aparece trabalhando, nem mesmo Nana, a criada, que só é vista aconselhando, consolando ou tentando aplacar o destempero dos outros personagens. É como se eles vivessem exclusivamente para os seus afetos desregrados.

É interessante prestar atenção ao título *Meu destino é pecar*, no qual estão sintetizadas duas noções fundamentais na constituição da cultura ocidental, embora contraditórias: o destino, que remete ao trágico, e o pecado, que remete ao universo cristão no qual se baseia o código de conduta patriarcal burguês. O destino reflete-se no inescapável das paixões que subjagam os personagens, e o pecado, na possibilidade de que eles obtenham a redenção, a qual, conforme sua ideologia, dá-se pelo casamento e pela geração de filhos, garantindo assim a transmissão dos bens da família para a próxima geração. O “meu” no título liga-se claramente à protagonista, Leninha, que chega a verbalizar o título do livro numa de suas falas (p. 207), mas poderia ligar-se a praticamente todos os outros personagens, pois eles só fazem cometer toda sorte de violação dos preceitos morais que supostamente os guiam.

O andamento da narrativa é lento. Os conflitos e as situações se prolongam bastante, para fazer a intriga render, prendendo os leitores e esticando o folhetim por muito tempo, visto que ele estava proporcionando muitos dividendos comerciais para *O Jornal*. As muitas reviravoltas na trama também dão margem para que a narrativa seja esticada até que ela esgote o interesse dos leitores ou a paciência do autor. E o mais incrível é que a história toda se passa em poucos dias, durante os quais se deu toda uma pletora de acontecimentos os mais extraordinários.

Os personagens não são muito complexos, expressando-se, por meio deles, uma cisão muito clara entre bem e mal, que estão sempre em luta. Ao final, os bons são recompensados e os maus são punidos, pois isso responde à expectativa do público, sempre desejoso de ver a virtude triunfar. Tais desfechos quase nunca estão presentes nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, que seguem outros parâmetros e possuem outras ambições.

Meu destino é pecar conta a história de Leninha, moça pobre, muito magra e não muito bonita, forçada a se casar com Paulo, um homem manco que vinha de uma experiência de casamento traumática. Ainda assim ele era muito apegado à ex-mulher, a belíssima Guida, que havia sido esfaqueada por uma matilha de cães ferozes. Após o casamento, Leninha e Paulo vão viver numa fazenda localizada numa região isolada, próxima a uma floresta. Lá o casal partilha a residência com a mãe de Paulo, D. Consuelo, mulher dominadora, violenta e hostil a Leninha; o irmão de Paulo, Maurício, homem lindíssimo e muito sedutor; Lídia, prima de Paulo e Maurício, mentalmente abalada após a morte de Guida; e Nana, criada negra da fazenda, leal e submissa. Durante o desenrolar do enredo, ficamos sabendo que Maurício havia seduzido Guida e tido com ela um romance proibido. Tão logo chega a nova cunhada, ele passa a cortejá-la.

Leninha casou-se com Paulo sem amá-lo, como resultado de um acordo para salvar o pai da moça, endividado e desonesto, de ser preso, e também porque o futuro marido compraria uma perna mecânica para Netinha, irmã de criação da noiva, que havia sofrido um acidente e ficado mutilada.

Na fazenda, Leninha recusa qualquer intimidade com o marido, por quem tem grande repulsa. Apaixona-se por Maurício, passando a viver um forte dilema: não quer se entregar a Paulo, mas não pode se entregar a Maurício, por causa dos ditames morais que interditam a infidelidade no casamento. Nessa situação, os dois irmãos, que já se odiavam, estão sempre na iminência de matar um ao outro.

Maurício também mantém uma bela concubina numa cabana de troncos no meio da floresta vizinha à fazenda, indo encontrá-la regularmente. Porém, ao apaixonar-se por Leninha, o rapaz começa a negligenciar a amante.

A trama se complica ainda mais com a chegada de Netinha, sua mãe, D. Clara, e sua irmã, Graziela, à fazenda. Netinha e D. Clara, em especial, estarão presentes em muitos acontecimentos traumáticos que ali ocorrerão a partir de sua chegada. Além disso, um massacre fica a ponto de acontecer quando a família de Guida, que vive numa fazenda na mesma região, resolve matar Paulo, por acreditar que ele havia sido o responsável pela morte da moça. Se não puderem fazê-lo, estarão dispostos a assassinar qualquer membro da família com a qual passaram a rivalizar-se.

Depois de inúmeras peripécias, com várias reviravoltas, Leninha resolve não trair o marido, por quem vai paulatinamente se apaixonando. Preterido, Maurício entra em desespero, quase destruindo a própria vida, mas acaba ficando com Evangelina, a moça que ele mantinha na cabana de troncos, irmã de Guida diversas vezes confundida com ela ou seu fantasma.

Ao final, Leninha engravida de Paulo, Maurício não se suicida e a violência que ameaça colocar as duas fazendas em guerra é suspensa por revelações de que Guida não era a esposa ilibada em que se acreditava. Além disso, Marcelo, irmão de Guida, acaba se apaixonando por Lídia, prima de Paulo. Tais eventos fazem com que a rivalidade entre as duas famílias seja superada. Então todas as tensões são apaziguadas e resolvidas. E tudo termina bem.

4 Personagens esdrúxulos e descomedidos

Uma simples vista de olhos sobre os personagens principais de *Meu destino é pecar* já deixa muito claros o grotesco e o excessivo que marcam todo o texto, além das obsessões e deformações expressivas típicas de Nelson Rodrigues:

- ♦ Paulo: Criava seis cães ferozes que só podiam ter contato com ele. Depois da morte de Guida, de quem tinha ciúmes doentios, entregou-se ao alcoolismo, embebedando-se frequentemente. Em especial no começo da narrativa, é qualificado como manco, estúpido, débil mental, tarado, possuindo um riso cruel e um olhar indecente. Ao longo da narrativa, porém, ele vai se tornando melhor e mais humanizado, redimido pelo amor por Leninha, que vai se tornando recíproco.
- ♦ Leninha: Magra demais (chamada de “magricela” por Paulo e D. Consuelo), o que é um grande defeito numa cultura em que as fantasias masculinas valorizam muito as formas exuberantes na mulher, além de tais formas serem um indicativo de fertilidade. Ultrassensível. Inicialmente odeia o marido, a quem não suporta, mas recusa-se a quebrar as obrigações morais de mulher casada. Em virtude da postura firme e viril de Paulo, acaba por amá-lo.

- ♦ Maurício: É de uma beleza excepcional, tanto que nenhuma mulher havia sido capaz de resistir a suas investidas. Roubou todas as namoradas e até a primeira esposa do irmão, com quem cultivava uma acirrada rivalidade desde sempre. É obcecado por Leninha, que, com muito custo, não chega a se entregar a ele. Fica à beira da autodes-truição ao se dar conta de que não irá possuí-la.
- ♦ Guida: Embora morta no momento em que os acontecimentos são narrados, tem grande influência na trama. Esteve casada com Paulo por três meses apenas, sendo morta num ataque da matilha de cães do marido.
- ♦ D. Consuelo: É a matriarca da família. Perversa até o último grau. Rancorosa e dada a promover intrigas. Num de seus acessos de tirania, chegou a marcar sua sobrinha Lídia com um ferro quente de marcar bovinos.
- ♦ Netinha: Adolescente de dezessete anos. Perdeu uma das pernas num acidente de bonde. Algum tempo depois, passou a usar uma perna mecânica dada por Paulo como parte do arranjo para seu casamento com Leninha. É muitas vezes referida pelo narrador como “a Aleijadinha”. Muito suscetível. Cultiva fortes valores morais.
- ♦ Lídia: É bonita, mas tem atitudes estranhas. Passou a apresentar problemas mentais depois da morte de Guida. Sente-se muito solitária na fazenda. Uma vez foi beijada por Maurício, acontecimento que marcou profundamente a sua vida.
- ♦ Nana: Empregada negra agregada à família. É de uma humildade incrível. Está sempre pronta para servir às pessoas da casa, mesmo depois de receber insultos. Conhece cada uma delas tão profundamente que é capaz de ler o que se passa em sua interioridade.
- ♦ D. Clara: Madrasta de Leninha e mãe de Netinha. É uma madrasta de conto de fadas, sempre pronta a prejudicar a enteada. Foi a principal responsável por vendê-la em casamento com Paulo, voltando a fazer de tudo para prejudicá-la posteriormente.

5 O grotesco

Em *Meu destino é pecar*, são inúmeras as passagens nas quais ressaltam aspectos grotescos, seja nas descrições do narrador, seja nas falas dos personagens. Tanto que a melhor maneira de abordar o grotesco nessa narrativa é simplesmente reproduzir e comentar alguns excertos mais significativos, como se fará aqui.

A deformidade física é, no folhetim de Nelson Rodrigues, a característica que mais revela o grotesco, sendo recorrentemente mencionada:

- Netinha apareceu – com aquela terrível perna mecânica. (p. 11);
- D. Consuelo viu Paulo subir as escadas, mancando. Pensou: “Tão feio esse defeito”. (p. 51);
- Aquela magricela me disse (...) que eu ia amá-la... Ora, se eu... Quem é que pode amar “aquilo”? Só tem ossos... (p. 72);
- Mas Paulo não pode achar ruim o físico da esposa. Um aleijado como ele! (p. 109);
- E viram: um corpo (...) sem vestido, apenas com farrapos ensanguentados. Um corpo sem forma humana, sem forma de espécie alguma. (p. 23);

- Leninha, então, pôde ver uma marca horrível na carne da moça. (...) – Está vendo isso aqui? É ferro em brasa. (...) Eu faço isso com você, Leninha, marco você também, se não melhorar, ouviu? (p. 54);
- ...umas tinham varizes. “Graças a Deus, não tenho varizes”, pensava. (p. 90);
- Sua tampinha! (Insulto a uma rival muito baixinha, p. 173);
- Estou pensando que seria tão bom se Maurício ficasse cego. Que não visse mulher nenhuma!... (p. 265);
- ...o estado em que ficavam os afogados, as formas inchadas, os traços intumescidos, as deformações pavorosas (p. 463).

Essa é apenas uma sùmula dos defeitos físicos que compõem o grotesco dos personagens, defeitos esses reiterados *ad nauseam* ao longo da narrativa. As deficiências em seus corpos, reais ou imaginadas, provocam, ao mesmo tempo, repulsa e fascínio nos outros personagens, assim como no leitor, pois todos nós possuímos um lado obscuro, algum grau de morbidez que nos faz também reagir como eles. A própria beleza pode possuir aspectos grotescos: “Era, de fato, uma bela senhora, mas de uma beleza parada e quase sinistra” (p. 231).

Menos chocante que os defeitos físicos, mas também grotesco, é o descuido com a aparência e com os processos corporais que geram substâncias e cheiros repulsivos:

- Ela ia respondendo, saturada, transpirando, enjoada com tanto cheiro de flores e tantos hálitos diferentes. (p. 11);
- ...aquele hálito de álcool que nenhuma mulher podia suportar. (p. 29);
- ...não se cuidava mais, abandonara os cuidados mais simples de higiene como cortar o cabelo e fazer a barba. Adquirira um aspecto selvagem. (p. 81);
- Ele nem corta as unhas! – dizia às irmãs. (...) O desgosto justificava as unhas, o cabelo crescido trepando nas orelhas, a roupa única, manchada de gordura, puída em vários lugares, sapato sem meia. (p. 82);
- Maridos e esposas andavam num desmazelo, de chinelos, pijama, numa falta de poesia louca. (p. 90);
- Paulo estava pior do que nunca, com aquele seu aspecto selvagem, o olhar vago de bêbedo, o terno incrível, o cabelo trepando na orelha (p. 93).

O desleixo com a aparência e as emanções corporais são muito presentes em toda a ficção de Nelson Rodrigues. E não é incomum que ele discorra sobre isso em suas crônicas ensaísticas e suas memórias. É mais um aspecto de sua ficção “desagradável”, tal como ele mesmo teorizou num texto sobre seu teatro (Rodrigues, 1949, p. 16-21).

As deformidades físicas e o desmazelo com a aparência encontram seu complemento grotesco nas deformidades psicológicas. Entre estas, a loucura se destaca amplamente, mas também se fazem presentes a perversão, a crueldade, uma atração irresistível por doenças e pela morte. Esses aspectos algumas vezes se exprimem no próprio corpo das personagens:

- Casara-se com um bêbado, quase um débil mental. (p. 8);
- ...isso aqui é uma casa de loucos! (...) – de loucos e de assassinos! (p. 15);
- Posso ser louca. Posso não regular! Mas veja, minha filha, olhe: sou bonita. Louca, mas bonita. (p. 215);
- Só as mulheres loucas podem amar e ser amadas. Que importa o juízo em amor? (p. 259);
- ...um sorriso de revoltar o estômago. (p. 85);
- ...seus olhos exprimiam uma maldade sem limites. (p. 85);

- ...olheiras (as olheiras típicas das agonias), as unhas roxas, com aquela respiração (“Dispneia”, conforme o termo médico). (p. 101);
- A imagem de uma Guida destruída, de uma Guida em decomposição, parecia encher sua cabeça, atormentá-lo. (p. 256);
- Ele precisava ficar feio. Ah, se ele tivesse uma doença ou sofresse um desastre!... (p. 265).

A própria casa onde se desenrola a maior parte dos acontecimentos é descrita como “triste” (p. 51) e “sinistra” (p. 66), também possuindo esses defeitos de ordem psicológica.

Essas deformações todas naturalmente geram um sentimento de náusea muito recorrente:

- Acho ele tudo, feio, horrível, monstruoso, nunca poderia suportá-lo. (p. 29);
- ...teria caído, se o outro não o amparasse, com um sentimento de asco incrível. (p. 72);
- ...o asco físico, a angústia, o nervoso em que ficava diante de um homem tão desleixado. (p. 82);
- Lena achava horroroso homem andar sem meia! (p. 82);
- Seria melhor eu me casar com um animal! (p. 93);
- Tinha um asco absoluto do marido, uma sensação tal de repulsa física que parecia embrulhar o estômago. (p. 456).

No entanto, como é comum em toda a ficção do autor, alguns personagens sentem prazer em chafurdar na lama, em gozar com seu lado monstruoso e suas transgressões morais. Isso se faz presente algumas vezes em *Meu destino é pecar*:

- Leninha dizia “indecente” – como uma carícia material. (p. 11);
- Me chame agora de Aleijado? (p. 40);
- Briga de mulheres era uma coisa baixa, quase sempre abjeta; mas, ainda assim, a atraía, irresistivelmente. (p. 53);
- ...só se sentia bem nos lugares mais escusos, nos botequins inqualificáveis, tendinhas da pior frequência do mundo. (p. 81);
- ...ela gostava de ver a desgraça dos outros. (p. 142);
- E a perspectiva de fazer mal à esposa dava-lhes um prazer agudo, uma verdadeira volúpia. (p. 231-232)

Por fim, há duas deformidades grotescas das classes dominantes no Brasil que Nelson Rodrigues várias vezes expõe em sua ficção, assim como discute em suas crônicas: o racismo e o machismo, que permanecem ainda hoje como parte estrutural de nossa sociedade e também podem ser colocados na conta do grotesco. Em *Meu destino é pecar*, Nana é insultada desta maneira por Paulo, quando tentava impedi-lo de cometer um desatino: “Sua preta ordinária!” (p. 50). Após dizer isso, Paulo ainda a esbofeteia com tanta violência que faz sangrar-lhe a boca. Maurício também quase agride a criada num momento em que ela tenta chamá-lo à razão (p. 506). Nana, por sua vez, não apenas não reage a essas violências como chega a aprovar os abusos dos dois irmãos. Quanto ao machismo, estamos diante de um mundo completamente dominado pelos homens, que se julgam no direito de dispor das mulheres como lhes aprouver. Maurício vê as mulheres apenas como objetos a serem conquistados, usados e descartados. Isso resulta no suicídio de Netinha, que, após se apaixonar por ele, chegando

a ser pedida em casamento, foi abandonada e posteriormente chamada de “aleijada”, num acesso de crueldade do rapaz (p. 387). E pouco depois da chegada de Leninha à fazenda, numa de suas muitas altercações com a esposa, Paulo diz-lhe o seguinte: “Que adianta Maurício ser mais bonito do que eu? Se você está à minha disposição? Se eu posso fazer com você o que quiser?” (p. 40). As próprias mulheres têm o machismo introjetado, como se verifica nesta fala de Leninha: “Homem ‘isso’? Quer pegar minha mão, eu não deixo e ele se conforma! Ainda diz: ‘não faz mal!’ O que ele devia era me pegar à força, se impor, eu quero um marido que me domine e não um bobo!” (p. 94).

6 O excessivo

O excessivo em *Meu destino é pecar* já se expressa de maneira eloquente na linguagem utilizada para narrar os acontecimentos. Se os leitores mais exigentes costumam apreciar uma linguagem sintética, densa e precisa, cheia de sugestões, com lacunas a serem preenchidas pela imaginação, no folhetim de Nelson Rodrigues a linguagem é abundante, “adjetivosa”, próxima da fala, não deixando muita margem para a interpretação dos fatos. Tudo é dito, até mesmo os pensamentos e os sentimentos dos personagens, que o narrador conhece plenamente.

Porém o aspecto mais excessivo na história é, por certo, a descomunal beleza de Maurício, reiterada a todo momento pelo narrador, por quase todos os personagens e por ele mesmo. Maurício é um permanente risco para a virtude feminina, especialmente a das mulheres casadas. Sua beleza é tão excessiva que toca as raias do absurdo e várias vezes provoca o riso no leitor:

- Acha que nenhuma mulher pode resistir-lhe. Não se meta com ele, Leninha, fuja! Fuja de Maurício! Quando ele quer – e Lídia baixou a voz – ninguém lhe resiste, nem você, nem ninguém. (...) Diante de um homem assim, nós não somos nada. (p. 63);
- Infelizmente – D. Consuelo baixou a voz – você nasceu com essa beleza. (p. 65);
- É um perigo esse homem, um perigo! – comentou Nana. (p. 115);
- Imaginou Maurício morto. Devia ser um morto lindo, mais pálido ainda do que era, os dedos cruzados (dedos finos e longos). (p. 161);
- A camisa de Maurício foi tirada e apareceu, então, um peito de atleta, de estátua. (p. 214);
- Um homem assim não pode inspirar sentimentos sossegados. (p. 280);
- Lembrou-se de que as mulheres que o conheciam tinham vontade de morrer por ele e com ele. Depois de ver um homem desses, de ter experimentado a sua ternura, não se podia amar ninguém mais, ninguém. (p. 281);
- Por que é que ele tem aquela beleza? Nenhuma mulher pode vê-lo sem ficar louca, perdida, perdida. (p. 287);
- Mas como se pode ser tão bonito, parece mentira! (p. 398).

Os personagens vivem no reino dos afetos mais exacerbados. Entre eles, naturalmente destaca-se o amor, para o qual alguns deles dedicam toda a sua vida. Mas não se trata de um amor comum, é sempre o pináculo do amor. Esse exagero acaba por provocar, por vezes, uma imbricação entre amor e morte:

- Ora, padre! Então não sabe como eu sou? Não sabe que eu posso e preciso

ter vários amores ao mesmo tempo? Que sou um homem para vários amores? Padre, quantas vezes já lhe disse que nasci para amar, só para amar e nada mais. (p. 69);

– Desejaria ferir aquele homem que amava, tanto, tanto, que era seu sonho, sua vida, seu pensamento, luz dos seus olhos. (p. 129);

– Como toda moça que recebe a revelação do amor, sentia-se arrebatada; era um estado de graça em que a mulher parece perder a condição humana. (p. 223);

– Preciso de um amor na minha vida, senão enlouqueço! (p. 269);

– Já não era amor que iluminava os seus olhos, mas adoração, fanatismo, um desses sentimentos que consomem uma alma como uma chama viva. (p. 274);

– Um homem que não tem coragem de matar uma mulher não sabe amar, não sabe ser amado. (p. 286);

– Ah, é muito bom para uma mulher poder contar depois: “Um fulano se matou por mim”. (p. 330).

O gesto amoroso mais triunfal é o beijo, que produz sempre efeitos hiperbólicos:

– O beijo dele é uma coisa que uma mulher não esquece nunca, nem que viva cem anos. (p. 64);

– ...num desses beijos que fazem a pessoa esquecer tudo, a vida, a morte, o mundo, os semelhantes, as coisas todas. (p. 101);

– ...o meu beijo é uma dessas coisas definitivas. (p. 153);

– Lembrou-se do beijo que ele lhe dera, um desses beijos que transformam em chama líquida o sangue de uma amorosa e a consome e a deslumbra. (p. 245);

– Só não matarei Maurício se você me beijar na boca e esse beijo me emocionar, me der vontade de retribuir, se eu gostar, enfim – percebeu? (p. 290).

O ódio, afeto contrário ao amor, ainda mais a esse amor excessivo, é o sentimento natural contra rivais e todos os que se colocam no caminho da realização amorosa dos personagens, mesmo, ou principalmente, contra o amado ou a amada infiel ou cujo amor não existe mais:

– Odiava a “ausente” como talvez jamais uma mulher tivesse odiado outra mulher. (p. 38);

– Preciso falar com padre Clemente; dizer que, um dia, mato Paulo. Nós dois somos demais no mundo. Um tem que morrer. (p. 40);

– Pensou então que a única coisa que não tem limites é um ódio de mulher. (p. 131);

– Uma dessas rajadas de ódio que envolvem por vezes as mulheres que amam muito, que amam demais. (p. 266);

– Que ódio, que ódio. Ele está fazendo de mim nem sei o quê. (p. 291);

– Ah, se ódio matasse! (p. 477).

Pode-se fazer todo um catálogo de outros afetos que pululam nos corações dos personagens: repugnância, fascínio, irritação, medo, felicidade, ciúme, êxtase, prazer em sofrer, prazer em causar sofrimento, despeito, vergonha, saudade, constrangimento, raiva, tristeza, comiseração, ternura, orgulho e mesmo um sentimentalismo geral e indefinido. Sejam esses afetos positivos ou negativos, o que eles têm em comum é mais uma vez a desmesura:

– ...até o som de sua voz a irritava, (...) lhe fazia mal aos nervos, que era quase que uma tortura física. (p. 8);

- ...uma felicidade quase sobre-humana, uma felicidade que até parecia pecado. (p. 21);
- ...um secreto prazer de se martirizar aos olhos da outra. (p. 46);
- Paulo estava devorado pela saudade de Guida; e também precisava beber muito, beber até cair pelo chão, de ser carregado. (p. 81);
- Netinha era sensível demais, sensível até o martírio. (p. 103);
- ...sua sensibilidade era quase uma doença. (p. 115);
- A tristeza do religioso era uma coisa que não se podia calcular. (p. 167);
- Ela sentia vagamente que aquele sentimento era já doença, fanatismo. (p. 174);
- Como era bom ter pena do homem a quem se ama. (p. 212);
- ...a sua ternura não tinha fim, era uma coisa que já se transformava num sofrimento. (p. 222);
- Sentia uma dessas raivas que chegam a sufocar uma pessoa, deixam a pessoa sem ar; e que podem levar ao crime ou à loucura. (p. 322).

Com tantos sentimentos transbordantes, o choro é uma consequência natural de vários deles. Diversos personagens choram ao longo da narrativa, praticando um choro quase sempre torrencial, que às vezes chega a dar prazer àquele que chora:

- ...uma revolta que, na falta de uma atitude melhor, se traduzia em lágrimas. (p. 11);
- (Chorava com muita facilidade e com um sentimentalismo incrível; suas emoções traduziam-se assim, com muitas lágrimas). A mãe irritava-se com isso: “Você acaba ou não acaba com esse choro?”. Não deu nenhuma resposta, senão chorando mais ainda. (p. 77);
- ...oh, que coisa horrível um homem chorando, chorando; e sobretudo quando esse homem é pai da gente. (p. 87);
- Chorou muito, descobrindo nas próprias lágrimas uma secreta doçura. (p. 102).

Por fim, sempre rondando esses excessos todos, está a morte, constantemente na iminência de acontecer, algumas vezes evocada e mesmo desejada pelos personagens. Em seus conflitos, eles muitas vezes deixam uma ameaça no ar, o que contribui para a tensão permanente no desenrolar da narrativa:

- Eu preciso morrer, eu preciso morrer. A vida acabou para mim. (p. 50);
- Como se sentisse na pele, pelos cabelos, um sopro da morte. (p. 106);
- Que vontade de morrer, meu Deus! (p. 199);
- Capaz do crime e do suicídio? Uma mulher que não tem coragem de matar ou morrer pelo seu amado não ama, não sabe amar, não amou nunca! (p. 299);
- Hoje eu mato um! (p. 393).

7 Considerações finais

Como se vê, Nelson Rodrigues leva ao paroxismo um gênero já por si mesmo amigo de arroubos, excentricidades, deformações e exageros. E inimigo da verossimilhança, à qual o escritor brasileiro também renuncia em prol dos efeitos que deseja provocar no leitor, causando-lhe uma estranheza curiosa e estimulando o seu interesse pelo que será contado a seguir. Por colo-

car nessas histórias todas as obsessões que o tornaram famoso como dramaturgo, romancista e contista, bem como os desejos inconfessáveis de todos nós, a exploração do inconsciente coletivo e a exposição das mazelas sociais do Brasil, Nelson Rodrigues criou folhetins muito peculiares, muito brasileiros e também universais.

O grotesco e o excessivo, que também fazem parte de sua obra “séria”, rompem qualquer noção de medida em seus folhetins, o que muitas vezes resulta em efeitos cômicos. Sempre provocador, Nelson gostava de afrontar aqueles que se consideram sofisticados e bem-pensantes por meio do chamado “mau gosto”, que muitas se identifica com o grotesco e o excessivo. Mas não se tratava de uma provocação pela provocação apenas. Ele se guiava, como escritor, por uma verdadeira estética do “mau gosto” que produziu obras de real valor literário, além de folhetins que, se não são obras-primas, são originais, bem-humorados, de leitura agradável. Além do mais, ao enxertar estranheza e sexo num gênero tantas vezes moralizador como o folhetim, com toda a qualidade inegável da sua escrita, Nelson Rodrigues é, ele mesmo, absolutamente sofisticado.

Num tempo como o nosso, em que o amor perdeu a centralidade, sendo substituído pelas relações mercantilizadas, coisificadas e mediatizadas, é interessante ler um folhetim como *Meu destino é pecar*, revisitando valores muito distintos dos que estão hoje em voga. Talvez as deformações e excessos do delirante folhetim de Nelson Rodrigues possam até servir como um divertido parâmetro para refletirmos sobre as deformações e excessos dos delirantes valores atuais.

Referências

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- CASTRO, R. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DUMOULIÉ, C. Estética do excesso e excesso da estética. *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura*. Tradução de Maria A. A. de Macedo. São Cristóvão-SE: GeFeLit, n. 6, p. 46-55, 2014. <https://doi.org/10.35520/diadorim.2019.v21n1a19642>. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/n6p46>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- HUGO, V. *Do grotesco ao sublime*: Tradução do “Prefácio a Cromwell”. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- RODRIGUES, N. (sob o pseudônimo de Suzana Flag). *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- RODRIGUES, N. Teatro desagradável. *Dionysos*. Rio de Janeiro, SNT/MEC, n. 1, Outubro de 1949.
- TINHORÃO, J. R. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.